

BAND 30

1992

**WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH**

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilman Reuther

REDAKTION

Aage A. Hansen-Löve (Literaturwissenschaft)
Tilman Reuther, Gerhard Neweklowsky (Sprachwissenschaft)

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Natascha Drubek-Meyer
Anton Sergl

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Tatjana Zaotschnaja

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München,
Geschwister-Scholl-Platz 1, München (Telefon: 089/2180-2374)

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)
Liechtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien

DRUCK

E. Zeuner, Buch- und Offsetdruck
Peter-Müller Str. 43
D-8000 München 50

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

INHALT

F. Butler (Santa Barbara), <i>The Hero, the Beasts, and the Sun: Two Germanic Oral-Formulaic Themes in the Slovo o polku Igoreve</i>	5
M. Bezrodnyj (Hannover), "Žezlom po lbu"	23
K. Ićin, M. Jovanović (Beograd), <i>Vychožu odin ja na dorogu Lermontova i poézija Mandel'stama</i>	27
V. Tumanov (London/Ontario, Kanada), <i>V.M. Garshin: A Pioneer of Direct Interior Monologue</i>	47
K. Gálóczy-Komjáti (Budapest), <i>Apellesova čerta Pasternaka v svete dilemmy éstetičeskogo ili étičeskogo čeloveka</i>	79
E. Greber (Konstanz), <i>Mythos – Name – Pronomen. Der literarische Werktitel als metatextueller Indikator</i>	99
A. Schwarz (München), <i>Russische Emigranten im deutschen Film</i>	153
A. Sergl (München), <i>Dodekaphonie der Tonalität. Zur nachgelassenen Publikation der theoretischen Schriften von Filip Gerškovič</i>	197
K. Hartenstein (Hamburg), <i>Die Funktionsverbgefüge des modernen Russischen – Überlegungen zur Definition eines Wortverbindungstyps</i>	233
J. Reinhart (Wien), <i>Zum urwestslavischen Verbum</i>	287
Rezension	
Andrej Platonov, "Sčastlivaja Moskva", <i>Novyj mir</i> , 1991 (N. Drubek-Meyer)	329

Francis Butler

**THE HERO, THE BEASTS, AND THE SUN: TWO GERMANIC
ORAL-FORMULAIC THEMES IN THE
*SLOVO O POLKU IGOREVE***

In an article published in 1955, Francis P. Magoun first identified an Anglo-Saxon oral-formulaic theme that he named "The Beasts of Battle," described it as consisting of "the mention of the wolf, eagle, and/or raven as beasts attendant on a scene of carnage," and noted that not all of these beasts appear in every instance of the theme.⁰ Five years later, David Crowne identified another such theme, that of "The Hero on the Beach," which he described as consisting of the following elements: "(1) A hero on a beach (2) with his retainers (3) in the presence of a flashing light (4) as a journey is completed (or begun)."¹ Alain Renoir, Donald K. Fry, and others have since shown that this theme is present in Germanic traditions other than Anglo-Saxon and that a doorway or any other symbolic boundary between two worlds may replace the beach in Crowne's paradigm.²

More recently, Sarah L. Higley has discussed the aesthetic function of the Hero on the Beach in the Anglo-Saxon epic *Beowulf*.³ In her study, Higley suggests that the term "liminal," most often used by anthropologists to describe people and situations associated with boundaries between different worlds and states of being, has a useful literary application as well as an anthropological one:

[...] Crowne's Hero on the Beach depicts a liminal situation in that it shows man standing on some kind of threshold or marginal area (such as a beach) at an important and perilous point in the drama. The ritual reference to a light shining adds the requisite ceremoniousness to what appears to be a "rite of passage," and it is conceivable that the theme of the Hero on the Beach ... may ... have its origin in Germanic myth. ... These are neutral zones which separate opposing worlds – sea and cliff, lake and woods, outside and inside, known and unknown. ... Much of *Beowulf* consists in the hero's successful crossing of these boundaries.⁴

Like *Beowulf*, Prince Igor, the hero of the East Slavic *Slovo o polku Igoreve*, is presented as spending much of his time crossing borders. Both heroes are shown as initially unpromising youths descended from disreputable ancestors.

They are thus both liminal figures in the sense that they begin their careers on the borders of their own societies. Igor was, in fact, the grandson of Oleg Svjatoslavič of Chernigov, referred to in the *Slovo* as "Oleg Gorislavič," which may be roughly translated as "Oleg, son of Woe." Oleg was best known for his involvement in destructive feuds, which plagued the society of Kievan Rus'.⁵ These feuds also plagued Anglo-Saxon society, and a speech by King Hrothgar in *Beowulf* indicates that Beowulf's father, Ecgtheow, once started a feud so deadly that he was exiled by his own people.⁶ Moreover, just as Beowulf's lord, Hygelac, initially takes a skeptical attitude towards Beowulf's expedition to the land of the Danes, so both the narrator of the *Slovo* and Grand Prince Svjatoslav of Kiev criticize Igor's campaign.⁷ Yet Beowulf is successful in his venture, and Igor's escape is glorified in spite of the defeat of his army.

In *The Singer of Tales*, Albert B. Lord suggests that the portrayal of Beowulf as an unpromising youth who leaves home in order to prove himself is an instance of a recurring pattern in oral-formulaic works. While Lord does not specify whether this pattern occurs in some or all oral traditions, he does mention Archaic Greek and South Slavic instances of it.⁸ In a similar context, he writes about a pattern of symbolic death and resurrection of the hero, pointing to Beowulf's journey to Hrothgar's kingdom and his visit to the cave of Grendel's mother as two instances of it in Beowulf.⁹ Similarly Boris Gasparov, in his *Poëtika* "*Slova o polku Igoreve*," interprets Igor's captivity as representing a journey to the world of the dead and his escape as a return to life.¹⁰ Both scholars see the patterns of death and resurrection in the works that they discuss as associated with underlying mythical patterns in the cultures that produced these works.¹¹

Gasparov discusses at some length the importance of borders and of the motif of border-crossing in the *Slovo*, pointing out all the battles in the work are associated with rivers, as is Igor's escape. He notes the significance of beaches as borders between the worlds of land and water and argues that both rivers and beaches function in the *Slovo* as symbolic borders between the worlds of life and death.¹² He also discusses the identification of the sun with the prince in the work, showing how dusk, darkening of the sky, and the disappearance of the sun are associated with Igor's defeat and capture.¹³ Significantly, while Crowne remarks that the source of light in the Hero on the Beach is not invariably the sun, he indicates that it usually is.¹⁴ In instances of the theme in *Beowulf*, light usually proceeds either from the sun itself or from some object that reflects sunlight, such as the headgear of the Gauts when they land in Denmark (Klaeber, ll. 301–307b). A major exception, to be discussed later, is the fire in the cave of Grendel's mother.

I wish to argue, first, that the themes of the Hero on the Beach and the Beasts of Battle may be present in the *Slovo* and, second, that the association of the hero with the sun found in the *Slovo* may also be found in *Beowulf*.

The first apparent instance of the Hero on the Beach in the *Slovo* occurs in the description of Igor's decision to set out against the Polovcians:

Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ отъ него тьмою вся своя воя прикрыты. И рече Игорь къ дружинѣ своеи: "Братие и дружино! лучше жь бы потягу быти, неже полонену быти, а всядемъ, братие, на свои брѣзья комони да позримъ синего Дону". Спала князю умъ похоти, и жалость ему знамение заступи искусити Дону Великаго. "Хошу бо, рече, копие приломити конечь поля Половецкаго, съ вами Русици, хошу главу свою приложити, а любо испити шеломомъ Дону".

(*Bol. Bib. poeta*, 2nd ed., 44: Then Igor looked at the bright sun and saw all of his troops covered with darkness by it.¹⁵ And Igor said to his retainers, "Brothers and retainers! Better for us to be killed than to be captured, and so let us mount, brothers, on our swift steeds and behold the blue Don." The mind of the prince blazed with passion, and desire to venture the Great Don hid the omen from him. "I want," he said, "to break a lance at the edge of the Polovcian field with you, the men of Rus'. I want to lay down my head, or else to drink from the Don with my helmet.")

Here all the elements of Crowne's paradigm are present. (1): The hero desires to look at and drink from the Don, actions which could only be performed on a beach; in addition, the edge of the Polovcian field to which he refers is the boundary between his native land and the alien world of his enemies.¹⁶ (2): The retainers are mentioned repeatedly. (3): There is an inversion of the element of the flashing light in the description of the sun, which is given the epithet "bright" but radiates darkness instead of light.¹⁷ This reference to an eclipse that took place in the same year as the expedition against the Polovcians may be taken, on a poetic level, as a portent of defeat: The prince is to be as thoroughly, though as temporarily, blotted out as the sun. (4). The journey about to begin is the ill-fated expedition against the Polovcians.

Shortly after this passage there is another reference to the darkened sun:

Тогда вѣступи Игорь князь въ златъ стремянь и повѣха по чистому полю. Солнце ему тьмою путь заступаше, ношь стонуши ему грозою птичь убуди, свистъ звѣринъ вѣста ...
Игорь къ Дону вой велеть. Уже бо бѣды его пасеть птиць по дубию, вльцы грозу въсрожать по яругамъ, орли клеткотомъ на кости звѣри зовугъ, лисици брешугъ на чрленя щиты.
О Руская земле! Уже за шеломянемъ еси!

(Bol. Bib. poeta, 2nd ed., p. 46: Then Prince Igor stepped into his golden stirrup and rode off across the open field. The sun blocked his path with darkness, the night moaning to him as a thunderstorm awakened the birds, the sound of beasts sprang up. ...¹⁸

Igor leads his troop to the Don. Already birds await his misfortunes in the oak grove,¹⁹ wolves stir up a storm among the ravines, eagles call beasts to the bones with shrieks, foxes bark at the red shields. Oh land of Rus'! You are already beyond the hill!)

Again the hero, the retainers, and the journey are mentioned. While there is no specific reference to a beach, the prepositional phrase "*k Donu*" ("to the Don") does not imply that they will enter or cross the river, but that they will approach it. To do so, they must move onto a Beach. In his article, Crowne remarks that "...the theme of the Hero on the beach frequently precedes a description of (or reference to) a scene of carnage in which the theme of the Beasts of Battle is used."²⁰ Here, the wolves and eagles mentioned by Magoun, together with some foxes, are seen preparing for a carnage that is soon to take place. Donald K. Fry has noted that the beasts of battle "generally follow the winning side *before* the battle and prey on the losers afterward."²¹ In this instance, the beasts are, on a literal level, attending the losers before the battle. Yet, as Gasparov has pointed out, the mention of the eclipse before the departure of the army indicates that Igor and his forces have, on a mythological level, already undergone destruction.²² In their expectation of the defeat the beasts are already, in a sense, preying on the losers. The exclamation at the end of this passage may be taken as another indication that the men of Rus' have already crossed a symbolic boundary and entered a world of darkness and death.

The elements of the Hero on the Beach appear again in the description of the same army encamped on the battlefield:

Дремлетъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо. Далече залетѣло!
Не было оно²³ обидѣ порождено ни соколу, ни кречету, ни
тебѣ, чръныи воронѣ, поганьи Половчине! Гзакъ бѣжитъ
сърымъ вълкомъ, Кончакъ ему слѣдъ править къ Дону
Великому.

Другаго дни велми рано кровавыя зори свѣтъ повѣдають,
чръныя тучя съ моря идуть, хотятъ прикрити 4 солнца, а въ
нихъ трепещуть синии мълнии. Быти грому великому, итти
дождю стрѣлами съ Дону Великаго! Ту ся копиемъ прила-
мати, ту ся саблямъ потручати о шеломя Половецкыя, на рѣцѣ
на Каялѣ, у Дону Великаго.

О Руская земля! Уже за шеломянемъ еси!

(Bol. Bib. poeta, 2nd ed., p. 47: The valiant brood of Oleg sleeps in the field. It has flown far! It was not born to be injured by the falcon,

nor the gerfalcon, nor by you, black raven, pagan Polovcian! Gzak runs as a grey wolf, Koncak guides him on the way to the Great Don. On the next day very early bloody dawn announces light, black clouds come from the sea, desire to engulf the four suns, and within them quiver blue lightning bolts. There will be great thundering, rain shall fall like arrows from the Great Don! Here lances shall be broken, here shall sabers be struck against the helms of the Polovcians, on the river Kajala by the Great Don.
Oh land of Rus! You are already beyond the hill!)

Here the men of Rus', the "brood of Oleg," have completed a journey and await battle on a beach. The four suns referred to are generally agreed to represent four princes that took part in the campaign.²⁴ Thus the hero, Igor, and his three most important retainers are likened to sources of light. Once again these objects are about to be darkened, this time by clouds moving in from over the water. The identification of the Polovcians with ravens and wolves corresponds to the association between the beasts and the victors noted by Fry.

The above three instances of Crowne's paradigm follow one another in rapid succession. All refer to the same hero, retainers, journey, and beach, and all pre-empt the same defeat. The source of light in each case is a sun or suns under the influence of darkness. A description of the same defeat in retrospect, the speech of the boyars to the grand prince, fulfills the paradigm yet again:

Се бо два сокола слѣтъста съ огня стола злата поискати града
Тьмутороканя, а любо испити шелономъ Дону. Уже соколома
крыльца прилѣшали поганыхъ саблями а самую опутаща въ
путины желѣзны. Темно бо бѣ въ 3 день: два солнца
помиркоста, оба багряная стѣля погасоста, и въ морѣ по-
грузиста, и съ нима молодая мѣсяца, Олегъ и Святъславъ,
тьмоу ся поволокоста.

(*Bol. Bib. poëta*, 2nd ed., pp. 50-51: Behold, two falcons flew from their father's golden seat to seek the city of Tmutorokan or else to drink of the Don with their helmets. Already the falcons' wings have been clipped by the sabers of the pagans and they themselves have been tangled in iron fetters. For it was dark on the third day: two suns went dark, both pillars of fire went out and sank into the sea, and with them the young moons, Oleg and Svjatoslav, were obscured by darkness.)

The flight of the falcons serves as a reminiscence of the journey to the battlefield; the two suns represent Igor and his brother Vsevolod, who may here be taken as a pair of heroes. Gasparov argues convincingly that the two pillars of fire represent Svjatoslav Rylskij and Vladimir, Igor's nephew and elder son, who took part in the campaign, and the two moons Oleg and Svjatoslav, Igor's two

younger sons, who symbolically share in their father's defeat.²⁵ They thus serve both as luminous objects and as retainers. The presence of beaches is implied twice, once by the mention of drinking from the Don and once by the reference to the lesser lights passing into the sea.

A final possible instance of the Hero on the Beach in the *Slovo* occurs in the description of Igor's return to Rus':

Солнце свѣтится на небесахъ — Игорь князь въ Руской земли.
Дѣвицы поють на Дунаи — Вьются голоси чрезъ море до
Киева. Игорь ѣдет по Боричеву къ святѣи Богородици
Пирогошей. Страни ради, гради весели.

(*Bol. Bib. poëta*, 2nd ed., p. 56: The sun shines in the heavens — Prince Igor is in the land of Rus'. Maidens sing on the Danube — the voices are carried across the sea to Kiev. Igor rides along Boričev to the church of the Holy Mother of God of the Tower. The lands are happy, the cities are joyful.)

Igor's escape itself is a completed journey, and the maidens on the beach serve as retainers. For once the sun is not obscured: Its brightness is restored with the hero's return.

Further evidence for the presence of the Hero on the Beach and Beasts of Battle themes in the early East Slavic tradition is to be found in the longer redaction of the *Zadonščina*, which some see as a reworking of the *Slovo* to describe another campaign and others as an original work imitated by an eighteenth-century forger in creating the *Slovo*.²⁶ The first passage of interest in this work closely resembles the first instance of the Beasts of Battle cited above, though it foreshadows not the slaughter of the Muscovites but that of their enemies, the Tatars:

А уже бѣды ихъ пасоша птицы крылати подъ облакъ лѣтятъ,
вороны часто граютъ, а галицы своєю речью говорятъ, орлы хлѣк-
чютъ, а волцы грозно воютъ, а лисицы на костѣхъ бряшутъ.²⁷

(And already winged birds fly beneath the clouds,²⁸ ravens caw often, and daws speak in their own language, eagles cry out, and wolves howl grimly, and foxes bark on the bones ...)

The elements of this passage may well have been borrowed from the *Slovo*; yet it is interesting to note that ravens, the third beast of Magoun's paradigm, are not mentioned in the corresponding passage from that work.

The first possible instance of the Hero on the Beach in the *Zadonščina* resembles the description of Igor's departure, also cited above:

Тогда князь великийи Дмитрии Ивановичъ воступив во златое свое стрѣмя, взем свои мечъ въ правую руку и помолися богу и пречистой его матери. Солнце ему на восток сияет и путь повѣдаст, А Борисъ и Гльбъ молитву воздают за сродники своя.

Что шумит и что грѣмит рано перед зорями? Князь Владимиръ Андрѣевичъ полки пребирает и ведет к великому Дону.

(Dmitrieva: Undol'skij, p. 537: Then Grand Prince Dimitri Ivanovič stepped into his golden stirrup, taking his sword in his right hand and praying to God and to His Most Pure Mother. The sun shines on him in the east and shows him the way, and Boris and Gleb give prayer for their relatives.

What sounds and what thunders early before the dawn? Prince Vladimir Andreevič arranges his regiments and leads them to the swift Don.)

Of the two heroes of the *Zadonščina*, Grand Prince Dimitri is shone upon by the sun. His brother, Prince Vladimir, leads a group of retainers towards a body of water. The elements of Crowne's paradigm are thus divided between them. Crowne has said of the Hero on the Beach that "the time of his action is usually dawn; however the temporal reference is sometimes omitted."²⁹ In this case, the location of the sun in the east indicates an early time of day. Because the work tells of a victory rather than of a defeat, the sun is not darkened.

Another possible instance of the Hero on the Beach in the *Zadonščina* is the following:

Того же дни в субботу на рожество святыхъ богородицы исекша христиани поганые полки на полѣ Куликове на речке Напрядѣ.

И нюкнув князь великийи Владимиръ Андрѣевичъ гораздо и скакаше во полцех поганыхъ в татарскихъ, а злаченым шеломом посьвъльчивает, а скакаше со всем своим войском.

(Dmitrieva: Undol'skij, p. 539: On the same day, on Saturday, on the nativity of the Holy Mother of God, Christians cut to pieces the pagan regiments on the field of Kulikovo by the stream Naprjada.

And prince Vladimir Andreevič cried out mightily and galloped amidst the pagan, Tatar, forces and flashed [lit.: "flashes"] with his gilded helmet and galloped with all his troop.)³⁰

Again we see a hero, a beach, retainers, and a flashing object; the last in this case is not the sun, but the hero's helmet. A journey is mentioned shortly thereafter:

И тогда аки соколы борзо полѣтели. И поскакивает князь великий Дмитрией Иванович с своими полки и со всею силою.

(Dmitrieva: Undol'skij, p. 539: And then like falcons they swiftly flew off. And Grand Prince Dimitri Ivanovič gallops with his regiments and with all his force.)

As predatory birds, the falcons resemble the eagles and ravens of Magoun's paradigm. In two corresponding passages in other surviving texts of the *Zadonščina*, eagles are mentioned instead of falcons, which indicates the closeness of the symbolic significance of these two types of birds to the early East Slavic poetic consciousness.³¹ Just as, in the third passage from the *Slovo* cited above, the Polovcians are compared to wolves and ravens, so here the men of Rus' are compared to falcons (or eagles) hastening to a slaughter. It is significant that both of these instances of the theme of the Beasts of Battle involve the identification of the beasts with human beings. The construction, "*zlačenym šelomom posvēl'čivaeť*" ("flashes with his gilded helmet") is noteworthy because it implies that the hero himself is the flashing object, while the helmet is merely the instrument whereby he flashes. The identification of Vladimir with the source of brightness corresponds to that of Igor with the sun in the *Slovo*. If one accepts that both works contain elements derived from an East Slavic oral tradition and agrees that the Hero on the Beach and Beasts of Battle themes are presented in both, one may be led to conclude that East Slavic variants of the former theme are usually distinguished by a close association of the hero with the shining object and that this object is usually the sun. Analogously, instances of the latter theme are often characterized by the identification of the beasts with human beings.

Beowulf contains fewer references to the sun than does the *Slovo* and lacks the explicit equation of hero and sun found in the Russian work. Nevertheless, references to the sun often coincide with *Beowulf*'s successful crossings of the border between water and land, providing some of the instances of the Hero on the Beach found in the poem. One such instance occurs at the end of *Beowulf*'s description of his swimming-match with *breca*:

Næs hīe ðære fylle gefēan hæfdon,
 mǎnfordǣdlan, þæt hīe mē þegon,
 symbel ymbsǣton sǣgrunde nēah;
 ac on mergenne mēcum wunde
 be ýðlāfe uppe lǣgon,
 sweo[r]dum āswefede, þæt syðþan nǣ
 ymb brontne ford brimlīðende
 lāde ne letton. Lēoht ēastan cōm,
 beorht bēacen Godes ...

(Klaeber, ll. 562–570a: They did not have any joy of their feast, the evil-doers, that they should devour me, sit around a banquet by the sea-bottom; but rather in the morning, wounded by the sword, they lay up by the beach, put to sleep by the sword, so that since then never, amidst the high sea, did they hinder the voyages of sea-travellers. Light came from the east, bright beacon of God...)

Crowne points out that the sea-monsters here fill the place of the retainers of the paradigm and takes the reference to voyages with which the monsters once interfered as fulfilling the requirement that there be a reference to a journey.³² While this interpretation is reasonable, it should be noted that the arrival of the dead monsters on the beach may itself be taken as the termination of a journey. In addition, the description of this scene is provided by Beowulf, whose swim is certainly a journey and who presumably reaches the beach together with the corpses. The rise of the hero from the depths coincides with that of the sun from the east and with a victory over the hostile creatures. Just as Igor escapes from foreign captivity to his native soil, so Beowulf escapes from water, where the monsters have detained him, to land, where his fellow human beings live.

Donald K. Fry has pointed out that the passage describing Beowulf's dive into Grendel's pond, his struggle with its inhabitants, and his entry into the underwater cave (Klaeber, ll.1 494b–1517) constitutes an implementation of the theme of the Hero on the Beach.³³ Similarities between this episode and the one involving Breca include the swim and the presence of monsters, who are again substituted for the retainers of Crowne's paradigm. The source of light which serves to complete the paradigm is not the sun but a fire. Yet the light changes once the most powerful of the monsters, Grendel's mother, is slain:

[...] bil eal ðurhwōd
 fǣgne flǣschoman; – hēo on flet gecrong,
 sweord wæs swātig; – secg weorce gefeh.
 Lixte se lēoma, – lēoht inne stōd,
 efne swā of hefene – hādre scīneð
 rodores candel.

(Klaeber, ll. 1567b–72a: ... the blade went completely through the doomed flesh-house; she fell to the floor. The sword was bloody; the man rejoiced in his deed. The light gleamed, the brightness stood within, even as from heaven the candle of the sky shines clearly.)

Grendel's mother falls to the floor just as the dead monsters in the earlier passage "lie up" on the beach. The light in the cave suddenly increases and is compared to that of the sun. In fact, the true source of this light is not mentioned at all in this passage. The half-line, "Lixte se lēoma" ("The light gleamed") may as well refer to the light reflected from the bloody sword of the previous line as to the fire

itself.³⁴ In this instance, as in the Breca episode, a reference to the sun is associated with the completion of the hero's struggle.

Grendel, his mother, and the dragon are all creatures of the night. They make their attacks upon human beings while the sun is absent. Beowulf's ability to defeat such creatures is related to his ability to pass over or through water, a place where many monsters dwell. In a continuation of the speech containing the Breca episode, Beowulf speaks of the outcome of his approaching battle with Grendel:

[...] Gǣþ eft sē þe mōt
tō medo mōdig, – siþþan morgenlēoht
ofer ylða bearn – oþres dōgores,
sunne sweglwered – sūpan scīneð!

(Klaeber, ll. 603b–606: He who may shall go cheerfully back to the mead after the morning light of the next day, the brightly-clothed sun, shines from the south over the children of men.)

The victor of the battle will be the one who lives to see the sun on the next day. Here the sun is associated with the human world, to which the hero returns after his battle is done.

An instance of the Hero on the Beach which Crowne has called, "perhaps the simplest and clearest occurrence of this theme in the poetry that has survived,"³⁵ occurs just after Beowulf's return to Gautland:

Gewāt him ðā se hearda – mid his hondscole
syf æfter sande – sǣwong tredan,
wīde waroðas. – Woruldcandel scān,
sigel sūðan fūs. – Hī sīð drugon ...

(Klaeber, ll. 1963–66: Then the strong one went with his small troop, he himself walking alone the sand, the sea-plain, the wide beaches; the world-candle shone, the sun hastening to the south. They endured the journey ...)

The sun shines on the hero as he returns to his native land with honor and treasures. The description of the sun as "sūðan fūs" ("hastening to the south") indicates that it, like Beowulf, is a traveller. As in the description of Igor's return to Russia, sun and hero are linked.

If it be acknowledged that the similarities between *Beowulf* and the two Russian works discussed above may be more than coincidental, it remains to explain the source of these similarities. Direct influence, either of *Beowulf* on early East Slavic literature or of a hypothetical pre-Christian East Slavic oral tradition on an Anglo-Saxon tradition that produced *Beowulf*, seems unlikely.³⁶ A more likely explanation, at least for the presence of the Anglo-Saxon themes in

the East Slavic works, would be Scandinavian influence on the East Slavic tradition, since the themes of the Hero on the Beach and the Beasts of Battle are both found in the Old Norse tradition.³⁷ However, there are indications favoring another possibility.

In a recent article, Alain Renoir has pointed to evidence for the occurrence of the Hero on the Beach in the Homeric tradition and has suggested that the theme may possibly be of Indo-European origin.³⁸ The presence of the theme in the *Slovo* might be taken as lending support to his hypothesis. It is true that a case might conceivably be made that the theme was somehow transmitted from Archaic Greek texts through the Byzantine literary tradition to the *Slovo*. Indeed, Clarence A. Manning has pointed to similarities between certain passages in the *Iliad* and the *Slovo* and has suggested that the similarities point to a literary influence of the Greek work on the East Slavic one.³⁹ Yet Robert Mann, in a study that emphasizes the role of oral tradition in the composition of the *Slovo*, has responded by arguing that certain elements of the Russian folk-tradition provide closer parallels to the passages in the *Slovo* than do the passages in the *Iliad*.⁴⁰

Interestingly, one of the passages from the *Iliad* cited by Manning is the reference in the opening (Il. 4–5) to "the delicate feasting of dogs, of all birds" on the bodies of the heroes, which he compares to the sentence in the *Slovo*, "Дружину твою, княже, птиц крылы приодд, а звдри кровь полизаша" (Bol. Bib. poëta, 2nd ed., p. 53: "The wings of birds, O Prince, have covered your retainers, and beasts have licked up the blood").⁴¹ In his argument against Manning's hypothesis of literary transmission, Mann remarks that "... the motif in which birds and beasts converge over dead bodies is more closely paralleled by Russian folk songs." He then cites two such folk songs, one of which describes wolves hastening to a fresh corpse in order to lick up blood and the other of which refers to beasts and birds tearing at a human body.⁴² Although neither the passage from the *Iliad* nor the one from the *Slovo* cited by Manning fits perfectly with Magoun's formulation of the theme of the Beasts of Battle, the references in these passages to dogs, wolves, and predatory birds, all attendant upon scenes of carnage, are at least suggestive of that theme. The same thing is true of the passages in the two folk songs. In fact, a variant of one of these folk songs approximates Magoun's theme very closely, referring to "vorony" ("ravens") where the variant cited by Mann refers to *pticy* ("birds").⁴³ Taken in conjunction with the apparent occurrences of variations on the theme of the Beasts of Battle in the *Slovo* and *Zadonščina*, discussed above, the content of these passages points to the possibility that this theme, as well as that of the Hero on the Beach, could be of Indo-European origin.

If these hypotheses regarding the origins of the themes of the Beasts of Battle and the Hero on the Beach have any validity, it seems reasonable to suspect that other themes or patterns of imagery having Indo-European origin might be pre-

sent in both the Germanic and the Slavic traditions. I should like to suggest that one such pattern might involve the linkage of the hero with the sun that occurs in various forms in the *Slovo*, the *Zadonščina*, and *Beowulf*. Further evidence for all of these hypotheses might be unearthed through further comparisons of the roles of the sun and other bright lights, of beaches and other boundaries, and of imagery associated with beasts in the works discussed in this paper and in other Slavic and Germanic sources.

Yet, beyond a certain point, mere cataloging of common themes and patterns in different traditions is likely to become a tedious process. For this reason, investigators may also wish to attend to the different ways in which these themes and patterns manifest themselves in these traditions. To give one example, I have suggested in this paper that occurrences of the themes of the Hero on the Beach and the Beasts of Battle in the *Slovo* and *Zadonščina* frequently entail the identification of the hero with the shining object and of a human being or beings with a beast or beasts. The linkage of the hero and the sun that seems to occur in *Beowulf* might be viewed as an attenuated Anglo-Saxon equivalent to this phenomenon, but it is still distinctly different in form from the metaphorical representation of Igor and other heroes of the *Slovo* as suns. An investigation of the question why this sort of linkage seems to take such a strong form frequently in the East Slavic tradition and less often (if at all) in the Anglo-Saxon tradition might lead to a better understanding of both traditions and of the cultures that produced them.⁴⁴

Notes

- 1 Francis P. Magoun, "The Theme of the Beasts of Battle in Anglo-Saxon Poetry," *Neophilologische Mitteilungen*, 56 (1955), 83-90. Related Studies include Gustav Neckel, "Die kriegerische Kultur der heidnischen Germanen," *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 7 (1915-1919) 17-44; Adrien Bonjour, "Beowulf and The Beasts of Battle," *PMLA*, 72 (1957), 563-573; and Hrafnhildur Bodvarsdottir, *The Function of the Beasts of Battle in Old English Poetry*, Ph.D. dissertation, SUNY - Stony Brook, 1976. For reasons of convenience, I follow Magoun's usage in referring to the Beasts of Battle as a "theme," although it does not precisely fit the definition proposed by Donald K. Fry, "Old English Formulaic Themes and Type-Scenes," *Neophilologus*, 52 (1968), 53, of a theme as "a recurring concatenation of details and ideas, not restricted to a specific event, verbatim repetition, or certain formulas, which forms an underlying structure for an act or description." A revised formulation of the Beasts of Battle might resolve this inconsistency but lies outside the scope of this paper.

- 2 David Crowne, "The Hero on the Beach: An Example of Composition by Theme in Anglo-Saxon Poetry," *Neuphilologische Mitteilungen*, 61 (1960), 368.
- 3 See Alain Renoir, "Oral-Formulaic Theme Survival: a Possible Instance in the 'Nibelungenlied,'" *Neuphilologische Mitteilungen*, 65 (1964), 70–75, and *A Key to Old Poems: The Oral-Formulaic Approach to the Interpretation of West-Germanic Verse* (University Park and London: Pennsylvania State Univ. Press, 1988), esp. 96–100; Donald K. Fry, "The Hero on the Beach in *Finnsburgh*," *Neuphilologische Mitteilungen*, 67 (1966), 27–31, and "The Heroine on the Beach in *Judith*," *Neuphilologische Mitteilungen*, 68 (1967), 168–84; Carol Jean Wolf, "Christ as Hero on the Beach in *The Dream of the Rood*," *Neuphilologische Mitteilungen*, 71 (1970), 202–210; Alexandra Hennessey Olsen, "Guthlac on the Beach," *Neophilologus*, 64 (1980), 290–296; James D. Johnson, "A Note on the Substitution of 'Door' for 'Beach' in a Formulaic Theme," *Neophilologus*, 67 (1983) 596–598; and Michael D. Cherniss, "King Harald on the Beach: An Oral-Formulaic theme in Old Norse Prose and Its Implications," *Res Publica Litterarium*, 9 (1986), 89–100. Cf. Tamaz V. Gamkrelidze and Vjačeslav V. Ivanov, *Indoeuropejskij jazyk i indoeuropejcy: Rekonstrukcija i istoriko-tipologičeskij analiz prajazyka i protokul'tury*. (Tbilisi: Izdatel'stvo Tblisskogo Universiteta, 1984) 2, 743 and 825–826, on the significance of doors and of water in early Indo-European culture.
- 4 Sarah Lynn Higley, "'Aldor on Ofre,' or The Reluctant Hart: A Study of Liminality in 'Beowulf,'" *Neuphilologische Mitteilungen*, 87 (1986), 342–353.
- 5 Higley, 346.
- 6 See *Slovo o polku Igoreve*, introd. and ed. D.S. Lixačev et al., 2nd ed., Biblioteka poëta, Bol'saja serija (Leningrad: Sovetskij pisatel', 1967), 48. This edition is hereafter cited in the text and notes as "Bol. Bib. poëta, 2nd ed." All translations from this work are mine.
- 7 *Beowulf and The Fight at Finnsburg*, ed. Fr. Klaeber, 3rd ed. with 1st and 2nd supplements (Boston: D.C. Heath and Co., 1950), II, 459–462. This edition is hereafter cited in the text and notes as "Klaeber."
- 8 Klaeber, II. 1990–98; Bol. Bib. poëta, 2nd ed., 49–51.
- 9 Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1960), 161–163.
- 10 Lord, 201–202.
- 11 Boris Gasparov, *Poëtika "Slova o polku Igoreve"*, (Wien: Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 12, 1984), 20–26 and *passim*.

- ¹² Gasparov, 20–22 and notes; Lord, 186–187 and 201–202.
- ¹³ Gasparov, 129–138, esp. 129–131.
- ¹⁴ Gasparov, 88–105.
- ¹⁵ Crowne, 368–369.
- ¹⁶ See Gasparov, 130.
- ¹⁷ Two other possible translations: (1) "... saw all of his troops hidden from him by darkness." (2) ".. saw all of his troops hidden from it [the sun] by darkness." On the sun as a source of darkness in the *Slovo*, see A.N. Robinson, "Solnečnaja simbolika v *Slove o polku Igoreve*," in *Slovo o polku Igoreve: Pamjatniki literatury i iskusstva XI–XVII vekov*, ed. O.V. Deržavina (Moscow: Nauka, 1978), 41–42 and 48–49; and D.S. Lichačev, *Slovo o polku Igoreve i kul'tura ego vremeni*, 2nd. ed., expanded (Leningrad: Xudožestvennaja literatura, 1985), 262–263.
- ¹⁸ See the preceding note.
- ¹⁹ For an alternate word-division and translation of this clause, see Roman Jakobson, "La Geste du Prince Igor," in *Slavic Epic Studies* (hereafter *SES*), vol. 4 of his *Selected Writings* (The Hague: Mouton, 1966), 135 and 167.
- ²⁰ The reading of this clause is highly conjectural. For other suggestions, see Gasparov, 120; and Jakobson, "La Geste," 135, 151, and 169.
- ²¹ Crowne, 372.
- ²² Donald K. Fry, "Themes and Type-Scenes in *Elene* 1–113," *Speculum*, 44 (1969), 41. Bodvarsdottir, 202–204, points to ll. 103b–107 of the Old English *Battle of Maldon* as an apparent exception to this pattern. It is worth noting that the mention of an eagle and a raven in these lines is immediately preceded by a reference to doomed men and that the hero Beorhtnoth, like Igor, has just made a decision that will result in his army's defeat.
- ²³ Gasparov, 96. See also the preceding note.
- ²⁴ Edition cited reads "on", which it indicates (47, n. 50) is a correction for "n". The modern Russian translation in the same edition (59) reads "ono", which agrees gramatically with "gnězdo."
- ²⁵ See, among others, Bol. Bib. poëta, 2nd ed., 486–487; Robinson, 48; and Gasparov, 89.

- ²⁶ Gasparov, 90–93. See also 145–146 regarding the text and interpretation of this passage.
- ²⁷ For a summary of the controversy, see John Fennell and Antony Stokes, *Early Russian Literature* (Berkeley: Univ. of California Press, 1972), 191–206.
- ²⁸ "Spisok GBL, sobr. Undol'skogo No. 632," published by R.P. Dmitrieva in *Slovo o polku Igoreve i pamjatniki kulikovskogo cikla: K voprosu o vremeni napisanija "Slova,"* ed. D.S. Lichačev and L.Ā. Dmitriev (Moscow: Nauka, 1966), 537; this published version hereafter cited in text as "Dmitrieva: Undol'skij." I have omitted throughout brackets and italics indicating expansion of titles and restoration of damaged text. All translations from this work are mine
- ²⁹ The grammatical place of the words "bědy ix pasoša" in this context is unclear; the incoherence of the passage may well be the result of a textual corruption. On this point and on the variations of this text in the various redactions of the *Zadonščina* and in the *Slovo*, see O.V. Tvorogov, "Slovo o polku Igoreve i Zadonščina," in *Slovo o polku Igoreve i pamjatniki*, 323–324. See also n. 20 above.
- ³⁰ Crowne, 368.
- ³¹ A corresponding passage in the *Slovo* (Bol. Bib. poëta, 2nd ed., 47) contains no reference to a beach.
- ³² See the other variants to the text of the *Zadonščina* published by R.P. Dmitrieva, *Slovo o polku Igoreve i pamjatniki*, 544, 547, and 545. On the difficulty of establishing the priority of these alternate readings, see R.P. Dmitrieva, "Vzaimootnošenie zapiskov *Zadonščiny* i tekst *Slova o polku Igoreve*," *Slovo o polku Igoreve i pamjatniki*, 204. On the related significance of eagles and falcons in the *Slovo*, see Gasparov, 180 and 191.
- ³³ Crowne, 370.
- ³⁴ Fry, "The Heroine on the Beach in Judith," 174–76.
- ³⁵ The word "leoma" ("light") is used to form compounds that denote swords in Klaeber, ll. 1143 and 1523; l. 2492 contains a reference to a bright sword, (léohtan sweorde").
- ³⁶ Crowne, 368.
- ³⁷ On early literary relations between the Anglo-Saxons and the East Slavs, see M.P. Alekseev, "Anglo-saksonskaja parallel' k poučeniju Vladimira Monomaxa," *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury* 2 (1935) 39–80; for further references, see M.P. Alekseev, *Russko-anglijskie literaturnye svjazi (XVIII*

vek – *pervaja polovina XIX veka*), *Literaturnoe Nasledstvo* 91 (Moscow: Nauka, 1982), 89–90, n. 1.

- ³⁸ Neckel, 26–30; Cherniss, *passim*. Bodvarsdottir, esp. 12–16, 137–143 and 238–240, discusses and elaborates upon Neckel's remarks. George John Perejda, "*Beowulf* and *Slovo o polku Igoreve*: A Study of Parallels, and Relations in Structure, Themes and Imagery," Ph.D. dissertation, University of Detroit, 1976, argues that similarities between *Beowulf* and the *Slovo* "... can be explained in part by a reference to a common Scandinavian heritage and tradition ..." (5). While Perejda makes some interesting comparisons between the two works, I find his arguments in support of this general thesis and, in particular, his efforts to identify the bard Boyan of the *Slovo* with Harald Hardraada Sigurdson of Norway (44–50 and 242), unconvincing. For other discussions, with further references, of possible connections between Scandinavian literary or oral traditions and the *Slovo*, see Margaret Schlauch, "Scandinavian Influence on the *Slovo*?" in *Russian Epic Studies*, *Memoirs of the American Folklore Society* 42 (Philadelphia: American Folklore Society, 1949), 99–124; George Krugovoy, "A Norman Legal Formula in Russian Chronicles and *Slovo o Polku Igoreve*," *Canadian Slavonic Papers* 11 (1969), 497–514; and D.M. Šarypkin, "Bojan v Slove o polku Igoreve i poezija skal'dov," *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury* 31 (1976), 14–22.
- ³⁹ Alain Renoir, "The Hero on the Beach: Germanic Theme and Indo-European Origin," *Neuphilologische Mitteilungen* 90 (1989), 111–16. See also n. 3 above.
- ⁴⁰ Clarence A. Manning, "Classical Influence in the *Slovo*," in *Russian Epic Studies*, *Memoirs of the American Folklore Society* 42 (Philadelphia: American Folklore Society, 1949), 87–97. Other studies that discuss possible connections between the *Slovo* and the literatures of Byzantium and Greek antiquity include I.P. Eremin, "*Zanrovaja priroda Slova o polku Igoreve*" (1949), rpt. in his *Literatura drevnej Rusi* (Moscow: Nauka, 1966), 144–163; Justina Besharov, *Imagery of the Igor' Tale in the Light of Byzantino-Slavic Poetic Theory* (Leiden: E.J. Brill, 1956); Jakobson, "La Geste," 238–252 and "The Puzzles of the Igor Tale on the 150th Anniversary of its First Edition," in *SES*, 380–410, esp. 404–08.
- ⁴¹ Robert Mann, *Lances Sing: A Study of the Igor Tale* (Columbus, Ohio: Slavica, 1990), 120–22.
- ⁴² Manning, 89; English text of *The Iliad* cited here is from *The Iliad of Homer*, transl. and introd. by Richmond Lattimore (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1961) 59.
- ⁴³ Mann, 122; for the full texts of the songs, see P.V. Kireevskij, *Pesni, sobrannye P.V. Kireevskim: Novaja serija* 2: 2 (Moscow: Obščestvo Ljubitelej Rossijskoj Slovesnosti pri Moskovskom Universitete, n.d.), 32 (no. 1292); and A.M. Astaxova, *Byliny severa*, vol. 2 (Moscow: Nauka, 1951), 528–530.

⁴⁴ Compare Kireevskij, 24 (no. 1263) and 32 (no. 1292).

⁴⁵ For a comparison of the *Slovo* and *Beowulf* that deals, to some extent, with the metaphorical nature of the *Slovo* vs. the nonmetaphorical nature of *Beowulf*, see Adele Marie Barker, "Sea and Steppe Imagery in Old English and Old Russian Epic," Ph.D. dissertation, New York Univ., 1976. For another comparison of the two works, see Perejda.

Михаил Безродный

"ЖЕЗЛОМ ПО ЛБУ"

Наутро там нашли три трупа ...
"Лука Мудищев"

Условия написания настоящих заметок¹ исключали возможность определить степень оригинальности предлагаемой гипотезы – единственным ручательством ее новизны послужило для нас отсутствие ссылок на подобные наблюдения в двух недавних публикациях, с которыми нам посчастливилось ознакомиться: "Кастрационный комплекс в лирике Пушкина (Методологические заметки)" И.П. Смирнова² и "'Что за дело им – хочу ...': О литературных и фольклорных источниках сказки А.С. Пушкина *Царь Никита и 40 его дочерей*" Г.А. Левинтона и Н.Г. Охотина³. Мы, однако, отдаем себе отчет в том, насколько такое ручательство может оказаться ненадежным, несмотря на впечатляющую осведомленность авторов указанных работ: объектом исследовательского интереса И.П. Смирнова явилась главным образом пушкинская лирика, а Г.А. Левинтон и Н.Г. Охотин изучали генезис сказки с отчетливо гривуазным содержанием; нас же занимали иные по жанру или 'реноме' сочинения поэта – *Сказка о попе и о работнике его Балде* и *Сказка о золотом петушке*⁴.

Начнем с разбора второй сказки, точнее с анализа образа заглавного героя. Нетрудно заметить, что сюжетные его функции определяются такими аспектами мифологической символики 'петуха', как бодрость, бдительность, прозорливость и воинственность. Но этот вывод, думается, будет достаточен лишь применительно к уровню прямого (явленного) поверхностному чтению) повествования. Владелец петушка – "звездочет и скопец" – за оказанную им услугу требует, вопреки второй своей ипостаси, "девицу, шамаханскую царицу", каковое желание, крайне изумившее царя Дадона ("И зачем тебе девица?"), перестанет казаться парадоксальным, если вспомнить о других символических коннотациях образа 'петуха': креативность, сексуальная мощь, любострастие, – и о восходящей к ним архаической и сохранившейся до настоящего времени (скажем, в детском фольклоре и свадебной обрядности) традиции 'петушьего' обозначения мужских гениталий. Уместно вспомнить и то,

что мотив самостоятельного существования гениталий в обличии птиц лег в основу *Царя Никиты*.

По пронизательному наблюдению Р.О. Якобсона, звездочет и золотой петушок связаны метонимическими отношениями⁵. Возьмем на себя смелость детализировать этот тезис: речь, вероятно, может идти о такой разновидности метонимии, как синекдоха, то есть, собственно, о том, что петушок не просто полномочно представляет своего владельца, а выступает именно как *pars pro toto*.

Таким образом, процедура передачи петушка Дадону обретает смысл наделения дряхлого старца жизненной силой; знаменательно возникающее далее сравнение самого Дадона с "птицей". При помощи чудесного дара Дадон овладевает царицей, затмевая своих сыновей, уподобленных "соколам". Сыновья убивают друг друга, и по возвращении Дадона 'битва за царицу' повторяется – уже между царем и звездочетом⁶, тоже обзаведшимся 'оперением' ("Весь как лебедь поселелый"), – и с тем же смертельным для обоих соперников исходом.

Итак, все мужские персонажи сказки уподоблены птицам, и все они находят себе гибель в сетях роковой героини. 'Гибель в сетях' – не просто исследовательская метафора: тему шамаханской царицы активно оформляют мотивы "шелкового шатра" и "сетей". При этом связанные с "шатром" описания подпитывают резервуар эротических аллюзий: "Войско в горы царь приводит | И промеж высоких гор | Видит шелковый шатер. | Все в безмолвии чудесном | Вкруг шатра; в ущелье тесном | Рать побитая лежит. | Царь Дадон к шатру спешит [...] Царь завыл: "Ох, дети, дети! | Горе мне! | попались в сети | Оба наши сокола! [...] Его за руку взяла | И в шатер свой увела"⁷. Все это еще больше сближает *Сказку о золотом петушке с Царем Никитой*: речь в обоих произведениях ведется (в первом – на уровне скрытого, во втором – прямого повествования) о 'ловле' гениталий-птиц, а функцию 'приманки-ловушки' выполняют гениталии другого пола.

Но вернемся к сцене 'битвы' и обратим внимание на фигурирующие в ней 'орудия' и 'места поражения': царь убивает соперника, хватив его "жезлом по лбу", и сам погибает от удара, нанесенного ему петушком в темя. При том, какое значение, согласно нашей гипотезе, получает образ петушка и какая роль в соответствующей традиции отводится предметам вроде жезла, картина 'битвы' оказывается буквальной – на уровне сюжета – реализацией известной русской прибаутки, не раз, кстати говоря, инсценировавшейся низкими жанрами эротической словесности (ср., например, финал знаменитого "Луки": "Лука воспрянул львом свирепым, | Матрену на пол повалил | И длинным хуем,

точно цепом, | Ей по башке замолотил [...] В одно мгновенье наповал | Елдой своей убил как муху..."⁸.

Если не смерть при похожих обстоятельствах, то во всяком случае тяжелое потрясение, произведенное тем же предметом и способом, венчает сюжет еще одной пушкинской сказки: "Бедный поп | Подставил лоб [...] с третьего щелка | Вышибло ум у старика". 'Фрейдистский' субстрат этого сочинения обнажен рядом сцен и описаний, как например: "Попадья Балдой не нахвалится, | Поповна о Балде лишь и печалится, | Попенок зовет его тятей", или: "Балда [...] сел у берега моря; | Там он стал веревку крутить | Да конец ее в море мочить", или: "И руками-то снести не смог, | А я, смотри, снесу промеж ног". Да и само уже имя героя намекает на присутствие в сказке эротического подтекста: Далем, Фасмером и другими лексикографами зарегистрированы такие широко распространенные значения слова "балда" (от тюрк. *balta* или *baldak*), как 'шишка', 'нарост на дереве', 'толстое корневище', 'дубина с сильно утолщенным овальным концом', 'увесистая колотушка', 'палица', 'большой тяжелый набалдашник', 'молот', 'кувалда' и т.п. (при явной вторичности таких значений, как 'дурень', 'тупица'); ср. также звуковую (и чреватую тематической) перекличку слов "балда" и "елда" (от перс. *yalda*; собственно *penis magnus* или сам *fututor*).

Итак, сказочный Балда предстает обладателем сказочного же органа и/или этим последним, а скрытые сюжеты рассмотренных сочинений обнаруживают разительное между собой сходство: фаллос и/или его владелец поступает на службу к немощному старцу и, выполнив порученное, наказывает 'работодателя' за попытку уклониться от соблюдения условий 'договора'. На обман в обоих случаях старика провоцирует женщина, что сближает эти сказки с еще одной, где тема женской неблагодарности справляет свой триумф, – *Сказкой о рыбаке и рыбке*. Последняя, впрочем, кажется, лишена мотива 'договор с фаллосом', а потому, вероятно, не имеет прямого отношения к той интригующей сфере двусмыслиц и домыслов, которую, вслед "сдвигологу" А. Крученых, можно было бы назвать "нау кастрасти нежной".

Примечания

¹ Пользуемся случаем выразить признательность М. Бобрик-Фрёмке и Р. фон Майдель, приславшим нам необходимые для работы материалы.

- 2 *Russian Literature*, XXIX, 1991, 205–228.
- 3 *Литературное обозрение*, 11, 1991, 28–35.
- 4 Настоящие заметки уже были отданы в печать, когда свет увидела работа Е. Погосян "К проблеме значения символа 'золотой петушок' в сказке Пушкина" (сб.: *В честь 70-летия профессора Ю.М. Лотмана*. Тарту, 1992). Некоторые наблюдения автора (особенно 101–102), хотя и не совпадают с нашими в части выводов, близки нам по выбору ракурса, что, хочется думать, свидетельствует об известной обязательности последнего.
- 5 См.: Якобсон, Р. *Работы по поэтике*. М., 1987, 148–149, 177.
- 6 Возможно, звездочета следует рассматривать вообще не как 'дарителя-помощника', а как 'искателя', отправляющего за 'искомым' другого; Дадон же тогда выступает своего рода Тристаном, узурпировавшим чудесный дар и покусившимся на чужое 'искомое'.
- 7 Разрядка наша.
- 8 Ныне эта сакраментальная формула, наряду с прочими незабытыми площадными речениями, сделалась вполне удобной для печати, однако в 'натуральном' своем облике употребляется почти исключительно беллетристами – для воспроизведения устной речи персонажей; в других сферах словесного творчества она выступает (пока?) в замаскированном виде – см., например, следующий пассаж из статьи о московском кинофестивале: "... можно отступить к буфету, размышляя о не востребованности эротики национальной по форме – в стогу, в березках, на покосе, когда наступление (автор имел в виду "наступление". – М.Б.) на грабли с попаданием по лбу смотрится метафорой удачной эрекции ..." (*Московские новости*, 19 января 1992, 23).

Kornelia Ićin, Milivoje Jovanović

ВЫХОЖУ ОДИН Я НА ДОРОГУ ЛЕРМОНТОВА И ПОЭЗИЯ МАНДЕЛЬШТАМА

1.

В стихотворении *Дайте Тютчеву стрекозу* Мандельштама обнаруживаются две строчки, определяющие воздействие Лермонтова на его собственное и на творчество его современников: "А еще над ними волен Лермонтов – мучитель наш"¹. О. Ронен, автор блестящего исследования *Подход к Мандельштаму*, соотносит эту формулу с "муками слова", ссылаясь на мандельштамовские строки "Над гнойной книгою, над глиной дорогой, / Которой мучимся, как музыкой и словом" (из цикла "Армения") и "Наше мученье и наше богатство, Косноязычный, с собой он принес" (из стихотворения *Батюшков*)². Независимо от того, является ли данное, более узкое истолкование достаточным или же оно нуждается в дополнительном комментарии, относящемся к пророческой сути лермонтовских "снов" (см. в данном контексте, например, его строчки "Летают сны – мучители / Над грешными людьми" из стихотворения *Свиданье*)³, мандельштамовское определение Лермонтова как "нашего мучителя" обращает внимание на большую, порою почти навязчивую роль, которую автору *Демона* пришлось сыграть в развитии русской поэзии XX столетия. Влияние Лермонтова на творчество Мандельштама отмечено в ряде книг и исследований, вышедших из-под пера К. Тарановского, Н. Струве, Вяч. Иванова и других, однако скорее мимоходом и лишь в связи с отдельными стихотворениями. Проблема-тикой лермонтовских источников в опусе автора *Камня* больше других занимался О. Ронен, изучивший все перекички с Лермонтовым в *Грифельной оде* и *1 января 1924*; поскольку лермонтовский подтекст исследован Роненом и во многих других случаях, его книгу справедливо следует считать надежным отправным пунктом в дальнейших изысканиях⁴. В настоящей работе предпринята попытка разобраться сначала в довольно сложных откликах лермонтовского стихотворения *Выхожу один я на дорогу* во всех фазах поэтического творчества Мандельштама, и вслед за этим приступить к анализу более широкого корпуса параллелей, возникших в

ходе интенсивной "полемики" Манделъштама с исходными мыслями предсмертного шедевра великого предшественника.

2.

Прежде всего следует подчеркнуть, что Манделъштам не обратил внимание на особую семантику лермонтовского пятистопного хоря, которым написано стихотворения *Выхожу один я на дорогу*. В его поэзии этому размеру отведено более чем скромное место. В *Камне*, например, из трех стихотворений данной метрической структуры лишь *Образ твой, мучительный и зыбкий* имеет прямые тематические связи с лермонтовским текстом. Отдельные мотивы стихотворения *Золотой* ("Я хочу поужинать, и звезды / Золотые в темном кошельке!"; "И дрожа от желтого тумана, / Я спустился в маленький подвал" – 21) представляются пародией на Лермонтова, что в некоторой степени имеет отношение и к первой строке стихотворения *Ни о чем не нужно говорить* (7), обыгрывающей лермонтовское "и звезда с звездой говорит" (342); помимо этого, в данном тексте, в отличие от *Выхожу один я на дорогу*, налицо лишь мужские рифмы. В сборнике *Tristia* наблюдается аналогичное; стихотворение *Собирались эллины войною* стоит далеко от лермонтовской темы, в стихотворениях же *В Петербурге мы сойдемся снова* (в котором, в частности, развивается лермонтовский мотив "всемирной пустоты" – 85, 86) и *Чуть мерцает призрачная сцена* инерция пятистопного хоря нарушается включением в текст четырехстопных строк. Подобное отношение к размеру Лермонтова осталось актуальным и для более поздних манделъштамовских стихов.

В *Камне*, а также в *Tristia* лирический субъект Манделъштама еще не обладает чертами и свойствами личности, встречу которой с "веком" следует считать роковой, вследствие чего его биография в основном построена на абстрактных мотивах и без особого труда вписывается в традиционную модель биографии одинокого героя, стремящегося к земному и отвергающего небесные залоги. Поскольку, однако, Манделъштам предчувствует родственные связи со своим трагическим предшественником и с его видением конфликта с миром, "второй жизни" и контакта с вечностью, в *Камне* отзываются лермонтовские "слова – острия" (в терминологии Блока), образы, мысли и вообще мотивы стихотворения *Выхожу один я на дорогу*, несмотря на то, что отклики эти пока что разрознены и что они не примыкают к определенному диалогическому целому. О том, что автору *Камня* нужен контакт с Лермонтовым свидетельствуют тексты, в которых мотивы стихотворения *Выхожу один я на дорогу* развиваются в ключе отмеченных лермонтовских сигналов. Так,

к примеру, в стихотворении *Слух чутких парус напрягает*, вопреки общей ориентации текста к идее принятия мира, обнаруживается целый рисунок лермонтовских "слов-острий" ("слух", "тишина", "небеса", "свобода", "голоса", "пустота"), взаимосвязанный с символикой "паруса" (9, 10), которая, как бы в подтверждение указанной ориентации, является и в следующем стихотворении *Как тень внезапных облаков* (10). В другом случае (стихотворение *В морозном воздухе растаял легкий дым*) мотив жажды свободы и соответствующее выражение этой жажды ("И я, печальной свободой томим, / Хотел бы [...] / Исчезнуть навсегда" – 139) также противопоставлены итоговому мыслию *Выхожу один я на дорогу*, опираясь при этом прямо и полемически на начальные строки лермонтовского стихотворения *1830. Майя. 16 число* ("Боюсь не смерти я. О нет! Боюсь исчезнуть совершенно" – 116). Самый продуктивный пример данного использования лермонтовского подтекста наблюдается в стихотворении *Осенний сумрак – ржавое железо*, мотивы которого "Я не хочу" и "К чему дышать?" отгадываются как лермонтовские в окончательных двух строчках ("Я слушаю, как узник, без боязни / Железа визг и ветра темный стон!" – 127): "узник" – это заглавие стихотворения Лермонтова 1837 года, словосочетание "без боязни" перенято Мандельштамом (с наглядной полемической окраской) из его текста 1838 года *Гляжу на будущность с боязнью*, поэтический же субъект Мандельштама вместо "сладкого голоса" о "любви" и "шума" "темного дуба" слышит визг железа и "темный" стон ветра.

В сборнике *Камень* и стихотворениях раннего периода мотивы *Выхожу один я на дорогу* группируются вокруг двух стержней – образа мертвых, пустых небес и попытки лирического субъекта соотносить свое дыхание с вечностью. Если в стихотворениях 1908 года *Сусальным золотом горят* и *Только детские книги читать* природа обладает чертами предметов – "игрушек", "неживой небосвод" ассоциируется с "хрусталем" и "детская книга" ("детская дума") предстает единственным пристанищем "свободы", в силу чего весь образ лермонтовского пути сжимается до образа "качания" на "простой деревянной качели", в котором движение "сквозь туман" и мотив "забвенья" и "сна" ("забыться и заснуть") соединяются в словосочетании "туманный бред", а вместо шума дубовых листьев во "второй жизни" память сохраняет лишь образ "высоких темных елей" (3, 4)⁵, то в более поздних текстах поэтический сюжет подвергается гораздо более серьезным испытаниям, становится менее категоричным и более родственным лермонтовским дилеммам. В стихотворениях первой группы Мандельштам оспаривает лермонтовский образ "живого неба" ("торжественного и чудного"), вступая при этом в прямую связь с его "реальными" характери-

стиками, отсутствующими в *Выхожу один я на дорогу*. "Твердь" Мандельштама "умолкла, умерла", ее "немая выпина" в "тумане и тишине" не способна оказать содействие человеку в его испытаниях ("Что мне делать с птицей раненой?"); в подобной ситуации лирический субъект чувствует, что его попытка "забыться" осталась "неутоленной" ("забытьсе неутоленное" в стихотворении *Скудный луч холодной мерю* – 12, 13)⁶. Лермонтовской положительной семантике небосвода, выявляемой и в строке "Спит земля в сияньи голубом" (342), автор *Камня* противопоставляет упрямое "Нет, не луна, а светлый циферблат / Сияет мне" (18), что в данном контексте и в раннем творческом фазисе поэта означает бунт против "вечности" и ее носителя – символа Батюшкова. Вместе с тем поэтический субъект Мандельштама не в состоянии уклониться от своей зависимости от "неба" ("А в небе танцует золото, / Приказывает мне петь"); поэтому, несмотря на вызывающее обращение камню ("Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань"), в стихах раннего периода сохраняется возможность и иной оценки "неба" ("О небо, небо, ты мне будешь снится! / Не может быть, чтоб ты совсем ослепло" – 16, 17), которая даст о себе знать особенно в стихотворениях "воронежской" поры. Гораздо более определенным представляется отношение Мандельштама к лермонтовскому "звездному небу"; уже в *Камне* обнаруживаются предпосылки более позднего (в стихотворении *Концерт на вокзале*) весьма эффективного обыгрывания одной из ключевых строк *Выхожу один я на дорогу* ("И звезда с звездой говорит"; "И ни одна звезда не говорит" – 341; 95)⁷. "Звезды" Мандельштама принадлежат к негативному семантическому кругу. В лучшем случае они являются объектом, с которым можно "соревноваться"; так, например, в стихотворении *Отравлен хлеб, и воздух выпит* бедуины "под звездным небом" (причем закрыв глаза) слагают свои былины, и таким образом свидетельствуют о "равноправии" и "равнозначности" певца и космического пространства ("Все исчезает; остается / Пространство, звезды и певец!" – 34). В большинстве случаев звезды достойны определений вроде "Я ненавижу свет однообразных звезд" или "[...] и чем я виноват, / Что слабых звезд я осязаю млечность?"; звезды – "безумные", их характер угрожающ ("Что, если вздрогнув неправильно, / Мерцающая всегда, / Своей булавкой заржавленной / Достанет меня звезда?" – 17, 18, 27, 41). От "чужого неба" и "враждебных звезд" ранний Мандельштам защищался м у з ы к о й, пребывающей в его поэтическом сердце, однако стихотворение *Пешеход* 1912 года показывает, что она не дает спасения ("Но музыка от бездны не спасет!") и что чувство страха, вызванное присутствием "таинственных высот", является следствием продолжения лермонтовского сюжета в ином времени: уподобление поэти-

ческого субъекта "старинному пешеходу" (18–19) косвенно ассоциируется с ситуацией одинокого героя Лермонтова.

Лермонтовская концепция "второй жизни", развивающаяся в *Выхожу один я на дорогу* начиная со строчки "Я б хотел забыться и заснуть!", обыгрывается (с разного рода вариациями) в ряде текстов данного периода. В стихотворении *Отравлен хлеб, воздух выпит* поется "полной грудью" (34), однако в других случаях этот образ включается в сцену поддержания контакта с "запретным" и "вечностью": "Запретною жизнью дыша" (при определении жизни как "сна" в *Из омута злого и вязкого* – 10, 11); "Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули / О луговине той, где время не бежит" и "На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло" (в *Дано мне тело – что мне делать с ним* – 6)⁸. Хотя и стихотворения периода *Камня* не дают еще достаточно оснований для предчувствия более позднего отождествления "кремнистого пути" (из *Грифельной оды*) и "крестного пути" при помощи их анаграмматической взаимосвязи, образ г р у д и , дышащей "напряженно", и символика "тонкого креста" и "тайного пути" в четверостишии *Душный сумрак кроет ложе* (11) воспринимаются как его раннее, неосознанное предвосхищение.

В этом ряду выделяются два стихотворения – *Образ твой, мучительный и зыбкий* и *Ты прошла сквозь облако тумана*, написанные лермонтовским пятистопным хореем. Мандельштам, используя "словоострия" и образы *Выхожу один я на дорогу* и вместе с тем подвергая их искусственному обыгрыванию (*Образ твой [...] Я не мог в тумане осязать*", "Божье имя [...] Вылетело из моей груди", "Впереди пустой туман клубится", "Ты прошла сквозь облако тумана", "Я брожу свободный и ненужный", "Говорит вершинами с вершиной", "Как сквозит и в облаке тумана / Ярких дней зияющая рана" – 17–18, 136), с одной стороны остается в сфере мотивов источника (в первом стихотворении разрабатывается мотив "пустого неба", передвинутого в "клетку сердца" поэтического субъекта), с другой же стороны он проявляет явную тенденцию использования лермонтовской мотивной структуры для целей нового жанра (второе стихотворение трактует чисто любовный сюжет)⁹.

3.

Во второй творческий период Мандельштама, охватывающий стихи, написанные между 1921 и 1925 годом, произошла встреча поэта с *е - к о м*, о чем свидетельствует и одноименное стихотворение 1922 года. Это было первым условием для обогащения биографии его поэтического субъекта элементами драматизма и таким образом его более

реального включения в сферу лермонтовского лирического героя. Наряду с этим, в данный период Мандельштам, в отличие от "прощального" Лермонтова, находится лишь только на пороге "очной ставки" с "веком", роковые последствия которой еще не поддаются расчету.

В нескольких стихотворениях этого периода негативное поле "звезд" усиливается; им противопоставляется сугубо положительная семантика "земли", однако она продолжает находиться во власти "соленых приказов" "звезд" (96). В данное описание входят все новые и новые эпитеты. "Звезды" Мандельштама – "грубые", "жестokie", "роковые", "колючие" (показательной в этом отношении представляется мысль о "звездной колючей неправде" из стихотворения *Я буду метаться по табору улицы темной*), а в полемику с Лермонтовым проникает новый мотив, заявленный в строке "И верещанье звезд щекошет слабый слух" (96, 101, 116). Недаром в стихотворении *Я по лесенке приставной* лирический субъект, дышащий "звезд млечных трух" и "колтуном пространства", осознает, что в "этой вечной склоке" лишены смысла поиски "эолийского чудесного строя" (100)¹⁰. Сказанное, однако, не означает, что Мандельштам отказывается от контакта с "музыкой сфер" в процессе собственного "пения". Он только в большей степени, чем в предыдущий период уделяет внимание "земному", пытаясь высвободить его от злосчастного влияния "звездного" молока и соли (символы эти, расшифровывающие мнимость мира "звездного неба", обладают сплошной негативной семантикой) и, во всяком случае, определить пространство для реальной, "земной" жизни поэтического субъекта, готового "терпеливо ждать", как читается в стихотворении *Кому зима – арак и пунш голубоглазый* (97). Ключевое полустиише этого текста "Я все отдам за жизнь" (96) представляет собою не только конспект программы мандельштамовского лирического субъекта, вступившего в поединок с "веком" (к тому по всем правилам "земной" поэтики акмеизма), но и дальнейшее углубление полемики с Лермонтовым – автором стихотворений *Выхожу один я на дорогу*, *И скучно и грустно*, *Пленный рыцарь* и *Не верь себе*. Мандельштам не разделял мысли Лермонтова о том, что жизнь "такая пустая и глупая штука", он никогда не стремился, вслед за Лермонтовым, к освобождению от оков жизни, ища надежное пристанище в смерти, и концепции "второй жизни" в его стихах постоянно противопоставлялась идея единственной, "земной" жизни; в отличие от автора "пораженческих" стихов вроде *Не верь себе*, Мандельштам не считал возможным порицать "вдохновение" и плоды "простых и сладких звуков" (299, 326, 288). До конца своей жизни он останется в кругу полемики с "прощальным" Лермонтовым, которого будет опровергать в первую очередь и сам им, то есть его

"ранними" стихами, по-своему программными для юного романтика (ср.: "Я жить хочу! хочу печали" и "Он хочет жить ценою муки, / Ценой томительных забот" – 242, 243). Об этом свидетельствует продолжение упомянутого полустихия "Я все отдам за жизнь", в котором отгадывается реминисценция из Лермонтова ("мне так нужна забота" – 96).

Кроме стихотворения *Кому зима – арак и пунш голубоглазый*, в этот период выделяется еще три текста, в которых продолжается диалог Мандельштама с Лермонтовым. Это *Концерт на вокзале*, *Грифельная ода* и *1 января 1924*, написанные между 1921 и 1924 годом. *Концерт на вокзале*, открывающий раздел новых стихов в сборнике *Стихотворения*, как бы задает полемическую ноту в указанном диалоге, поскольку стихотворение это начинается с прямого намека на стихи *Выхожу один я на дорогу* ("Нельзя дышать, и твердь кишит червями, И ни одна звезда не говорит" – 95). По ходу текста можно предположить, что диалог с Лермонтовым примет характер взаимопонимания (третья строка "Но, видит Бог, есть музыка над ними" производит впечатление параллели к лермонтовскому пению "сладкого голоса")¹¹, однако эта надежда не сбывается, в частности, и потому, что заключительная строчка стихотворения ("В последний раз нам музыка звучит" – 95) оспаривает концепцию "второй жизни". Подобному выводу способствуют также реминисценции из близкого Мандельштаму Тютчева¹² и возможная перекличка с сюжетом *Заблудившегося трамвая* Гумилева (мотивы "сна" и "вагона", отправляющегося в загробный мир), опубликованного в том же, 1921 году¹³. Вместе с тем Мандельштам не покидает сцену диалога с Лермонтовым, поэтому сюжет его стихотворения подразумевает наличие откликов из *Сна* (заключительная фраза из второй строфы "Это сон" представляет собою в данном отношении отчетливый сигнал), варьируя лермонтовское "И снился мне сияющий огнями / Вечерний пир в родимой стороне" (334) в "И мнится мне: весь в музыке и пене / Железный мир так нищенски дрожит" (95). Данный интертекстуальный контакт стихотворений *Концерт на вокзале* и *Сон* предлагает дополнительные доказательства в пользу тезиса о том, что Мандельштам имел в виду и Гумилева, ибо в лермонтовском тексте (мотив умирания "с свинцом в груди", развивающийся также в стихотворении *Смерть поэта* – 333, 267) "предвосхищается" образ гибели автора *Огненного столпа*.

В *Грифельной оде*, одном из центральных мандельштамовских стихотворений двадцатых годов, раскрывается ряд перекличек с линией Державин (мотив записи о "реке времени" на "грифельной доске") – Хлебников (мотив "учебы" у природы), в который попадают и

"оглядки" на Лермонтова, в особенности на его стихотворения *Выхожу один я на дорогу* и *Не верь себе*. Вклад Державина в этом полилоге прямо опирается на хлебниковские отражения (в строке об "учениках воды проточной" – 107), однако он взаимосвязан также с Лермонтовым, поскольку в предпоследней строфе учеником "проточной воды" (то есть "реки времен") назван "кремень", чей образ не только соединяется с "водой", как и следует ожидать, исходя из факта наличия державинского мотива в стихотворении, но и вводится поэтом в широкий круг зашифрованных символов в начальной строфе, среди которых выделяется яркий намек на *Выхожу один я на дорогу* – "Кремнистый путь из старой песни" (с вариацией "В кремнистый путь из старой песни" в последней строфе, обусловленной кольцевой композицией – 107, 109). Для подобного мотивного сцепления Мандельштам имел ряд оснований. Если в *Концерте на вокзале* взаимосвязанность Лермонтова и Гумилева оправдывались их статусом "учителя" и "ученика" и мученической гибелью обоих поэтов, то связь Лермонтов – Хлебников в *Грифельной оде* находила подспорье в общей теме "пророка" и в хлебниковском стихотворении *На родине красивой смерти Малуке*, посвященном смерти Лермонтова. Что же касается Державина, роль его в полилоге поддерживалась концепцией "преходящего" мира, относящейся в том числе и к тому, что создается "через звуки лиры и трубы", которую по-своему воспринимал и Лермонтов в стихотворении *Не верь себе*.

Таким образом в *Грифельной оде* взаимосвязываются два основополагающих лермонтовских мотива – гармонии звезд ("Звезда с звездой – могучий стык" против "И звезда с звездой говорит") и ущербности поэтического акта, неспособного передать смысл "простых и сладких звуков", причем Мандельштам, рифмуя слово "стык" с "языком" и создавая своеобразное кольцевое построение первой и последней строф (чему способствует также символический повтор "с подковой перстень" – 107, 109), пытается противостоять как Державину, так и итогу лермонтовских размышлений об относительном значении поэтического творчества. Согласно меткому наблюдению О. Ронена мотивы "гармонии звезд" и "ситуации поэтического субъекта", приобретенные "на кремнистом пути", соединены друг с другом и на звуковом уровне (ср. "могучий стык" – "кремнистый путь" и "кремнистый путь" – "пустыня"), вследствие чего "пустыня" сближается с локусом "пророчествований" и соответствующими евангельскими коннотациями (кремнистый путь – крестный путь)¹⁴. Тема же "пророчествований" со всеми ее следствиями евангельского порядка, в рамках которой путь пророка и путь поэта идентифицируются, восходит к Хлеб-

никову (особенно в стихотворениях "воронежского" периода), однако ее начало положено в мандельштамовском ответе на стихотворение Лермонтова *Не верь себе*. Этим текстом, как известно, наряду с одним из заключенных фрагментов *Валерика* ("В самозабвенье / Не лучше ль кончить жизни путь? / И беспробудным сном заснуть / С мечтой о близком пробужденье" – 322), подготавливался отказ Лермонтова (в *Выхожу один я на дорогу*) от собственного голоса в пользу голоса в не поэтического субъекта и над ним. О. Роненом отмечены отклики трех образов из *Не верь себе* в *Грифельной оде* ("бред", "родник" и "язва")¹⁵, которым, по-видимому, сопутствует также словосочетание "гной душевных ран", однако гораздо важнее то, что Мандельштам, переинтерпретирующий послышку Лермонтова, и в этом случае исходит из возможностей, предоставляемых ему самим источником, вернее его эпиграфом из Барбье (кстати, поэта, стихотворения которого Мандельштам переводил): эпиграф этот, передающий точку зрения "толпы", становится противоречивым толчком к развитию аналогичных мыслей уже самого поэтического субъекта. По этим соображениям в *Грифельной оде*, взамен лермонтовского отказа от жизни и пения ("язва" – "вдохновенье"), могли быть написанными альтруистские, пророческие строки заключительной строфы ("И я хочу вложить персты / В кремнистый путь из старой песни, / Как язву, заключая в стык / Кремень с водой, с подковой перстень" – 109), в которых Мандельштам выбирает пение, чего бы такой выбор ни стоил¹⁶. Этим по сути были созданы предпосылки для концепции жертвенного пути творчества как нравственного акта-подвига, чем в свою очередь ранняя версия "сказочного" видения мира ("игрушечного" мира) становилась непродуктивной¹⁷. В этом процессе основополагающую роль сыграли трагические уходы Гумилева и Хлебникова¹⁸, аналог которым обнаружен в истории гибели Лермонтова. В данной связи перед Мандельштамом встала задача воспроизвести отдельные характеристики этих судеб и возвести их в цельную картину по-новому понимаемой "гибельной" истории русского поэтического субъекта, русского поэта вообще.

1 января 1924 выявляет первый образец подобного итога встречи поэта с "веком", в рамках которого откликом из Лермонтова принадлежит ведущее место. В интертекстуальном диалоге принимают участие несколько текстов Лермонтова (начиная с *Как часто, пестрою толпою окружен*, эпиграф которого "1-е января" попал в заглавие мандельштамовского стихотворения) – *Парус*, *Журналист*, *Читатель и писатель*, *Прощай, немытая Россия*, *Дума* и, разумеется, *Выхожу один я на дорогу*; к тому же мысль из второй строфы о том, что близок час, когда

закончится "Простая песенка о глиняных обидях / И губы оловом зальют" (111), можно понять и как намек на мотив из *Сна*, и как воспоминание о страшной гибели Лермонтова. Наличие мотивов из *Паруса* свидетельствует, что мандельштамовский лирический субъект разделяет ситуацию одинокого героя Лермонтова, попавшего в "жизненное море"; поскольку данная исповедь является также монологом поэта с высоко развитым моральным сознанием, строка "Белеет совесть предо мной" (112) представляет собою контаминацию зачина (сюжетного импульса) *Паруса* и высказывания писателя "Диктует совесть" (309) из стихотворения *Журналист, читатель и писатель*¹⁹. *Прощай, немытая Россия* обратила на себя внимание Мандельштама строчками "Быть может, за стеной Кавказа / Сокроюсь от твоих пашей, / От их всевидящего глаза, / От всеслышающих ушей" (330); к ним восходит мысль, разработанная в четвертой строфе ("Мне хочется бежать от моего порога"; "И некуда бежать от века-властелина..." – 112, 111), которая должна была пройти роковую проверку в последний период мандельштамовского творчества. В этой строфе объединяются мотивы "больного сына", "темноты", "могучей дороги" и "паруса" ("белеет"); указывающие на то, что поэтический субъект Мандельштама предстает в роли преемника лермонтовского героя из *Выхожу один я на дорогу*, а также из *Думы*, в которой рассматриваются взаимосвязанность и поляризованность двух поколений; "стареющий сын" и "больной сын" (111, 113), суть не что иное, как обозначения родства с лермонтовским "обманутым сыном" (282), с поколением, унаследовавшим судьбу современников Лермонтова, что подтверждается как общей принадлежностью этих стихотворений кругу "чаадаевской" темы, так и ее отдельными сигналами, продолжающими старый державинский мотив и развивающими его вплоть до современной ему, Мандельштаму, эпохи ("реки Времен обманных и глухих" в качестве результата обыгрывания мотивами "обманутого сына" у Лермонтова и "годов глухих" в блоковском стихотворении *Рожденные в года глухие* – 111; 282). Мотив "обмана" налицо и в стихотворении *Как часто, дestroю толпою окружен*, к тому обусловленный ситуацией "забытья", характерной и для *Выхожу один я на дорогу*; поскольку "толпа" р а з р у ш а е т видение "старинной (поэтической) мечты" и ее "обман" становится наглядным, для поэта нет иного выбора, как бросить в лицо разрушителю "железный стих" (298–299). В *1 января 1924* лермонтовский "железный стих" откликается пародийно в мотиве "простой сонатины" (113), которым стихотворение также заканчивается. Он является итогом процесса (заметно сниженным, ибо "простая сонатина" пишущих машин есть только "тень сонат могучих" – 113), возмещаемого мотивом "Он слышит вечно шум, [...] Времен обманных и глухих", в

рамках которого образ из *Выхожу один я на дорогу* объединяется с мандельштамовским словосочетанием-метафорой "шум времени"; данное "единство" преследует цель священную – предостеречь от последствий эпохи, губящей исподволь, но надежно, в том числе и поэтов²⁰.

4.

В тридцатые годы тенденция отождествления поэтического субъекта Мандельштама с лермонтовским героем достигает апогея и своеобразно заканчивается, несмотря на то, что отдельные мотивы из *Выхожу один я на дорогу* Мандельштамом продолжают обыгрываться при помощи разного рода сюжетных инверсий. Подобно Лермонтову, автор *Шума времени* находится в опальном положении, он отвергнут властями и толпой, от злого взора которых пытается скрыться. Вместе с тем он в полном согласии с Лермонтовым чувствует, что он "пророк" – "нищий", однако лермонтовская мысль о "второй жизни" Мандельштаму по-прежнему остается чуждой.

Приведенные выше строчки из стихотворения *Прощай, немытая Россия*, объединяясь с мотивом "бегства из городов" (344) в *Пророке*, откликаются в начальных строках текста *Нет, не спрятаться мне от великой муры*, а также в заключительных строках стихотворения этого же, 1931 года *Мы с тобой на кухне посидим* ("Чтобы нам уехать на вокзал, где бы нас никто не отыскал" – 165, 160). Поскольку у Лермонтова ситуации "готового к побегу" героя "пророка" отождествляются друг с другом, Мандельштам, следивший за этой мотивной контаминацией, обнаруживает в *Пророке* нужный для него образ "нищего", а в стихотворении *Не верь себе* образ "(бешеной) подруги" (344, 288). Таким образом в стихотворении 1937 года *Еще не умер ты, еще ты не один* явление "нищенки-подруги" оспаривает до поры до времени ситуацию одинокого и заранее приговоренного к гибели пророка, причем в данном тексте линия оспаривания источника проведена через особое восприятие мотивов *Выхожу один я на дорогу* ("мглы", "спокойной жизни", "дней и ночей") вплоть до характерной для Мандельштама сюжетной инверсии (у Лермонтова "сладкий голос" поет обретенному "вторую жизнь" поэтическому субъекту, у Мандельштама речь идет о безгрешности "сладкогласного труда" самого лирического героя – 342; 368). Однако подобный поворот сюжета мандельштамовского героя был лишь попыткой заклęcia рокового конца, связанной с тем, что Мандельштам (еще с 1 января 1924) не покидала мысль, что личная его судьба предопределена гибелью Лермонтова и Гумилева. На самом деле, он пребывал в глубочайшем одиночестве²¹, и в иных случаях псевдооптимистическое

видение самоутешительного *Еще не умер ты, еще ты не один* оборачивались судьбоносным желанием (впрочем, не так уж далеким от сюжетной ориентации стихотворения *Прощай, невытая Россия*) "быть уведенным" в енисейскую ночь и мрачным образом "бушлатника", покоющего свою "шершавую песню" (в *Колют ресницы. В груди прикипела слеза* – 162, 164), то есть опять-таки сценой, грустно полемизирующей с лермонтовской концепцией "второй жизни"²².

Согласно Н. Мандельштам "постоянной темой" поэта была мысль "умереть, оставив след в жизни"²³. Впервые она намечена в стихотворении 1932 года *Сегодня можно снять декалькомани* (в строках "Я, кажется, в грядущее вхожу / И, кажется, его я не увижу" – 190), более подробно развивается в одиннадцатом восьмистишии 1933 года (*И я выхожу из пространства*), в котором поэтический субъект уже прямо смотрит в лицо "бесконечности" и по-хлебниковски – один – читает ее "дикий лечебник, / Задачник огромных корней" (201–202), и с большим эффектом завершается в первом шестистишии стихотворения *Не мучнистой бабочкою белой*, варьирующем условное видение "второй жизни" у Лермонтова: "Не мучнистой бабочкою белой / В землю я заемный прах верну. / Я хочу, чтоб мыслящее тело / Превратилось в улицу, в страну" (222–223)²⁴. Изменилось в данной связи и отношение Мандельштама к ночному, лермонтовскому небу. В стихотворении *Небо вечера в стену влюбилось* благодаря этому восстанавливается прямая речь между героем и "мглою" неоконченной вечности²⁵, то есть крестным путем Христа, в *Я скажу это начерно – шепотом* небо ("небоохранилище") впервые Мандельштамом названо "раздвижным и пожизненным домом" (256), в *Не сравнивай: живущий не сравним* поэт как будто отвергает весь свой предыдущий мысленный опыт (ср.: "Неба круг мне был недугом"), выражая готовность "бродить" там, "где больше неба мне" (239). Тем не менее, мандельштамовское небо было не воронежским, и даже не петербургским, а тосканским, "всечеловеческим" (239) и, в итоге, дантовским, как показывают начала обеих версий стихотворения *Заблудился я в небе... Что делать?* Лишь под этим небом поэту открывается (причем единственный раз) то, к чему стремился герой Лермонтова, – взаимосвязанность "земного" ("я") и "небесного" начал во "второй жизни", выявляющаяся в великолепном образе последних двух строк первой версии стихотворения ("Чтоб раздался и шире и выше / Отклик неба во всю мою грудь" – 258). Однако и этот ход мысли Мандельштама был не окончательным: уже в следующем стихотворении *Может быть, это точка безумия* он отказывается от указанной взаимосвязанности и ищет "наполненного музыкой дома" здесь, "на земле, а не на небе", надеясь "дожигать" до этой фантастической картины (259). В

данной трактовке нельзя не усмотреть своеобразной мандельштамовской отповеди на дилемму, заданную сюжетом стихотворения *Земля и небо* Лермонтова.

Выход навстречу небу – "пожизненному дому" был для Мандельштама, конечно, надуманным. Но в тридцатые годы не менее отвлеченной представлялась его попытка, – обусловленная, видимо, его еврейским происхождением, – любой ценой утвердить личное право на жизнь со всеми вытекающими последствиями. В противовес лермонтовскому "Я б хотел забыться и заснуть" (342) его герой повторяет навязчивое, заклинательное "Я еще не хочу умирать" (в *Ленинграде* – 158)²⁶, "Я должен жить, хотя я дважды умер" (213), "Ты – горловой Урал, плечистое Поволжье / Иль этот ровный край – вот все мои права, – / И полной грудью их вдыхать еще я должен" (в *Разрывы круглых бухт и хрящ и синева* – 250–251)²⁷; крик этот столь насыщен горечью и отчаянием, что в нем оксюморонным образом уживаются понятия ж и з н и и с м е р т и ("Еще мы жизнью полны в высшей мере"; "Душно, и все-таки до смерти хочется жить" – 212, 163)²⁸. Порою Мандельштам, сознающий гибельность своего пути и судьбы, парафразирует лермонтовские слова, используя при этом даже его размер (см. строчку "Надо смерть предупредить, уснуть" в *Мастерица виноватых взоров* – 209), однако в других стихах он высказывает пожелание, чтобы и "сон", и "смерть" м и н о в а л и его, стремящегося "услышать ось земную" (в *Вооруженный зреньем узких ос* – 251), то есть обнаружить роль самого себя в миродвижении (ср. параграмматическую связь между "ось" и "осы" с одной, и его имени "Осип" с другой стороны). Если в самом начале тридцатых годов поэт еще мог утверждать, что он "говорит с эпохой" (*Полночь в Москве* – 184), что, во всяком случае, он хочет разговариваться, выговорить правду", собираясь "выйти" на свою дорогу (ср. также его строку "Холодным шагом выйдем на дорожку" в *Довольно кукситься, бумаги в стол засунем*, бесспорно снижающую ситуацию лермонтовского героя в *Выхожу один я на дорогу* – 175, 171), то к середине данного периода подобные стремления сменяли как правило безутешные строки вроде "Я в сердце века – путь неясен, а время отдалляет цель", ограничивающие возможности противостояния лермонтовскому замыслу "второй жизни".

Для оценки отношения позднего Мандельштама к послылкам позднего Лермонтова наиболее показательны *Стансы* и *Стихи о неизвестном солдате*. *Стансы* писались одновременно с мандельштамовским "завещанием"-стихотворением *Да, я лежу в земле, губами шевеля*, в котором утверждалась для русской поэзии новая мысль об извечной арбитражности поэтического "голоса из-под земли"; последнее стихотворение

Стансов по сути повторяло эту формулу, взаимосвязывая образ поэта-преемника *Слова о полку Игореве* с образом земли, звучащей "в голосе моем после удушья" (218). С другой стороны, упоминание об "удушьи" отсылает к мандельштамовской символике "дыханья" (в том числе "песни-дыханья") и, далее к Лермонтову и его концепции "второй жизни". В этом отношении *Стансы* не что иное, как верноподданническое на первый взгляд переложение мотивов и приемов *Выхожу один я на дорогу* с целью очередного оспаривания указанного замысла и его действительности в его, Мандельштама, судьбе. Так, в первой строфе лермонтовской форме "Я б хотел" ("Я б желал") противопоставляется категорический зачин цикла "Я не хочу", а сцена "уснувшей земли" и отсутствия контактов героя Лермонтова с ее обитателями замещается не менее отчетливым "Я в мир вхожу, и люди хороши". В третьем стихотворении Мандельштамом блестяще использованы и лермонтовские мысли, и его рифма ("Я должен жить, дыша и большевея, / И перед смертью хорошея")²⁹; первая строка из данного примера повторяется в начале седьмого стихотворения уже в блоковском контексте (мотив "я помню все", варьирующий соответствующие строчки *Скифов* и опирающийся на близкое Мандельштаму *Возмездие*), однако для того, чтобы лишний раз противостоять лермонтовскому (ср. оппозицию "память" – "забыть"). Наконец, строка "Моя страна со мною говорила" явно полемизирует с лермонтовским "И звезда с звездою говорит" (217–218; 342). Тем не менее, *Стансы* в целом производят впечатление к р и к а загубленного "веком" поэта, который достиг того, о чем лишь мечтали художники прошлого, соединив звуки "неба" и "земли" и поместив их в центр вселенной – грудь поэта.

В цикле *Стихи о неизвестном солдате*, – вернее в первом его стихотворении, сводятся воедино элементы диалога с Лермонтовым (от *Валерика* и до *Выхожу один я на дорогу* и *Пророка*), из которого выделяется итоговая, шестая строфа: "И за Лермонтова Михаила / Я отдам тебе строгий отчет, / Как сутулого учит могила / И воздушная яма влечет" (245). Стихи эти – поминальное слово об убитом Лермонтове – "Демоне"³⁰, произносимое не перед взором "изветливых звезд", а перед "ласточкой хилой" (244, 245) в ознаменование того, что в минуту ненадежную и непрочную нужно вспомнить о позабытом слове, то есть призвать в судьи и спасители Христа. По этой причине из цикла выкинута строчка "Это зренье пророка смертей"³¹, слишком прямо отсылающая к образу лермонтовского "пророка" и как бы опровергающая линию "Демона", однако функция этой строки в *Стихах о неизвестном солдате* сохраняется косвенно, ибо Мандельштаму необходимо и на этот раз (как уже было в пору *1 января 1924*) выстроить ряд поэтов – жертв

"века", возглавляемый Лермонтовым и имеющий продолжение в судьбе Гумилева (вспомним хотя бы его символику Слово – Христа в *Слове*) и его самого. Таким образом под знаком Лермонтова попутно заканчивался и мотив "кремнистого" – "крестного пути", причем в звуковую игру теперь входило не только слово "кремень", но и "Кремль"³², бесспорно намекающий на роковую роль "Вождя" в описанной выше истории. Как показывает творчество И. Бродского, Мандельштам – летописец кремнистого пути русских поэтов оказался прав во всех отношениях: *Стихи о зимней кампании 1980-го года*, продолжая эту историю, отправлялись от источников из Лермонтова и Мандельштама³³.

5.

Подводя итоги по теме восприятия Мандельштамом лермонтовского наследия, следует отметить немаловажную роль этого диалога для развития образа поэтического субъекта в русской поэзии. Лермонтов был первым поэтом, осознавшим историю лирического "я" как роковой путь к гибели; назвав в *Смерти поэта* Пушкина "невольником чести" (267), он безо всяких обиняков указал на своего предшественника в данном понимании судьбы художника. Впоследствии, однако, русские поэты надолго и прочно забыли о лермонтовской формуле. Даже Блок, построивший историю странствий своего лирического героя под знаком его неукоснительного движения к смерти – Голгофе и справедливо заслуживший замечание Белого относительно его "рукоположения Лермонтовым", не чувствовал в данной связи родственных отношений к Лермонтову; Блок по сути узаконивал иную традицию, идущую также от Пушкина, но касающуюся другой темы – назначения поэта в мире, живущем по законам "толпы". О Лермонтове вспомнил лишь только Мандельштам, который обнаружил разительное сходство в судьбах Гумилева и самого себя и вместе с тем не заметил этого сходства в историях противостояния "веку" таких его жертв, как Есенин и Маяковский; с другой стороны, Мандельштам не обошел вниманием и лермонтовское восприятие Пушкина как "невольника чести", о чем свидетельствовал образ "последнего невольника" в стихотворении *Да, я лежу в земле, губами шевеля* (214). Высказывания автора *1 января 1924* вроде тех, что его "беседа" с Гумилевым "никогда не прервется" и что он сам "к смерти готов", суть лучшее доказательство вполне осознанной причастности Мандельштама к этой традиции. Неоднократные заявления Бродского о том, что его главными учителями были Мандельштам и Цветаева тоже вписывались в обоснованную

Лермонтовым историю русского поэта и его лирического субъекта. То, что в случае Бродского ее действительность оказалась нарушенной, а сама традиция возможно оборванной относится к ряду непредсказуемых явлений, равнозначно соотнесенных как с историей жизни, так и с историей литературы³⁴.

Примечания

- 1 О. Мандельштам, *Собрание сочинений в трех томах*, т. 1, Вашингтон 1967, 182 (далее по этому изданию с указанием страницы в тексте).
- 2 О. Ронен, *An Approach to Mandel'stam*. Jerusalem 1983, 259.
- 3 М. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1, Москва 1969, 338 (далее по этому изданию).
- 4 О. Ронен, занимающийся исследованиями мандельштамовской полигенетической цитаты, блестящим образом разобрал взаимосвязанные источники у разных поэтов, а также проблему восприятия Мандельштамом того или иного источника через посредство текстов более современных авторов. Об обстоятельности его анализа нагляднее всего свидетельствует тот факт, что израильский исследователь обнаруживает лермонтовские параллели даже в мандельштамовских переводах из Огюста Барбье (О. Ронен, *Указ. соч.*, 221–222). Отметим, однако, что и у О. Ронен порою наблюдаются недостаточно точные выводы. Так, например, он утверждает, что взаимосвязанность двух подтекстов *Грифельной оды* (из державинской *Реки времен* и лермонтовского *Выхожу один я на дорогу*) указывает на новую проблему – использование Мандельштамом п о с л е д н и х по времени текстов русских поэтов в качестве подтекста (в частности, стихотворения Фета *Когда дыханье множит муки в Дайте Тютчеву стрекозу* – Там же, 61). Дело, по-нашему, в том, что Мандельштам использует не обязательно последние, но ключевые стихотворения своих предшественников, которые в основном принадлежат к их последнему творческому периоду.
- 5 Во втором из приведенных выше стихотворений существует лермонтовский сигнал – слово "лелеять", перенятое с инверсивной ролью по отношению к источнику (у Лермонтова оно соотнесено с эффектом, который "сладкий голос" производит на "слух" поэтического субъекта, у Мандельштама же слово это относится к сфере свойств самого поэтического субъекта) и объединенное с сигналом из лермонтовского текста *Дума* ("детские думы лелеять" – 3), разумеется, и в данном случае с полемической целью. Упомянутая инверсивная роль

- и полемическая ориентация по отношению к лермонтовскому мотиву сохранились и в других сходных примерах этого периода. См., например: "И, несозданный мир длея, / Я забыл ненужное 'я'" (*Отчего душа так певуча*); "И презрительный длею мир" (*Темных уз земного заточенья*); "Я только петь и умирать умею. [...] И черный хаос в черных снах длею" (*Качает ветер тоненькие прутья*, 15, 125, 366).
- 6 Обратим и здесь внимание на наличие удвоенного лермонтовского сигнала в последней строке ("Дум туманный перезвон..." – 13).
 - 7 Ср. и начальную строчку этого стихотворения, в которой контаминированы два упомянутых мандельштамовских мотива – отклика из Лермонтова: "Нельзя дышать, и твердь кишит червями" (95).
 - 8 Роль Лермонтова в развитии этого мотива выражается и в том, что уже в *Камне* Мандельштам от "акмеистского" гимна "камню" переходит к гимну "дереву" и, в особенности, "дубу" (см. соответствующие строки в *Notre Dame* и *Уничтожает пламень*, 24, 45).
 - 9 Роненовские анализы этих текстов, несколько отличающиеся от наших, см. в О. Ронен, *Указ. соч.*, 203, 150, 220. Особый интерес представляют его находки относительно связей стихотворения *Ты прошла сквозь облако тумана* с текстом *Грифельной оды* и поэзией Анненского.
 - 10 Отметим здесь еще одну иллюстрацию полемики с лермонтовской строкой "И звезда с звездой говорит" в указанном контексте, – "верещанью звезд" Мандельштам противопоставляет необязательное "говорение" поэтического субъекта ("Я хотел бы ни о чем / Еще раз поговорить" в *Я не знаю, с каких пор*, 99).
 - 11 Думается, что в данном случае О. Ронен допускает ошибку, утверждая, что в *Концерте на вокзале* Мандельштам отменяет лермонтовскую "гармонию звезд" за счет гоголевской "музыки", как "единственного подлинного источника единства в умирающем XIX веке", "лишенной звезд" (О. Ронен, *Указ. соч.*, 74). "Музыка над нами" тоже из Лермонтова, невзирая на то, что "пенье аонид" тяготеет к мотивам, отличающимся от лермонтовских.
 - 12 Более подробно об этом см. в комментариях к первому тому *вашиingtonского издания* Мандельштама (463).
 - 13 В данных комментариях образ ухода вагона в загробный мир рассматривается неверно, в контексте лишь тюгчевских реминисценций (Там же). На наш взгляд, гибель Гумилева была для Мандельштама достаточным поводом почтить его память и подобным образом.

- ¹⁴ Евангельская семантика "кремнистого пути" выявлена О. Роненом, исследовавшим ее по ходу разгадывания ряда темных мест *Грифельной оды* (см., в частности, его истолкование мотивов "предтечи" и "кремня" – О. Ронен, *Указ. соч.*, 219, 208–209). О. Ронен также указал на соизмеримость мандельштамовских "облаков" (в строке "На мягком сланце облаков" – 107) и лермонтовского "тумана", а также на отражение лермонтовской символики "дуба" (в образе "вечно зеленеющего дуба") в строке Мандельштама "Изнанка образов зеленых" (108) (Там же, 71, 162). К этому можно добавить, что строчка "Мы стоя спим в густой ночи" (107) построена при помощи контаминации и переосмысления лермонтовских образов из *Выхожу один я на дорогу*, откуда, по-видимому, взята и переиначена также символика "голоса" ("Мы только с голоса пойдем, / Что там царапалось, боролось, / И черствый грифель поведем / Туда, куда укажет голос" – 108).
- ¹⁵ О. Ронен, *Указ. соч.*, 103.
- ¹⁶ В данном контексте см. истолкование О. Роненом строчек рукописной версии *Грифельной оды*, "Записан сдвиг, записан страх, Читай: кремневых гор осечка", как намек на сцену гибели Лермонтова (Там же, 214). См. также евангельскую подоплеку выражения "вложить персты в язву", и бесспорную взаимосвязанность этого образа с хлебниковским тезисом о "целебной" роли стихов.
- ¹⁷ О. Ронен, *Указ. соч.*, XV.
- ¹⁸ Тема Мандельштам и Хлебников заслуживает всестороннего внимания, которое в критической литературе пока что отсутствует. Отметим здесь лишь то, что начало *Концерта на вокзале* ("Нельзя дышать, и твердь кишит червями" – 95) заключает в себе отчетливый хлебниковский образ ("Все ваше небо – яблоко гнилое, / Пора прийти и червякам!"; "Я ваше небо проточу / Суровой долей червяка" – *Собрание произведений Велимира Хлебникова*, том 3, Ленинград 1931, 209, 208). При этом, конечно, следует иметь в виду, что "ваше небо" Хлебникова разнится от мандельштамовского "неба".
- ¹⁹ См. также находку О. Ронена, касающуюся структурного сходства строк "И мачта гнется и скрипит" (254) и "Вся полость трется и звенит" (112) (О. Ронен, *Указ. соч.*, 280). Сходством этим определяется мандельштамовский прием: муки контакта с внешним миром отнесены к самому поэтическому субъекту (при сохранении метонимического выражения метафорическая вязь переходит из в н е ш н е г о в о в н у т р е н н е е).
- ²⁰ О. Ронен обходит вниманием данное развитие мотива, характерное для второго мандельштамовского периода в целом, причем отмеченная им параллель между строками "Каким железным, скобяным товаром" и "Ужели я предам позорному злословью" с одной, и лермон-

товским "И дерзко бросить им в глаза железный стих, / Облитый горечью и злостью" с другой стороны представляется весьма неубедительной (О. Ронеп, *Указ. соч.*, 233).

- ²¹ Ср. хотя бы начальную строчку стихотворения *В лицо морозу я гляжу один* и "И я один на всех путях" из *О, как мы любим лицемерить* (237, 177). Во втором из приведенных примеров обыгрывается знаменитое брюсовское "Мы на всех путях дойдем до чуда" из программного *Каждого мига*.
- ²² Ср. у Лермонтова: "сиянье голубом", "всю ночь" и "Про любовь мне сладкий голос пел" (342) и у Мандельштама: "Чтоб сияли всю ночь голубые песцы" и "Так вот бушлатник шершавую песню поет", особенно в контексте повествования о "ком-то чудном", торопившем "что-то [...] забыть" героя, которому "все-таки до смерти хочется жить" (162, 164, 163).
- ²³ Н. Мандельштам, *Книга третья*, Париж 1987, 253.
- ²⁴ Показательно, что пожелание это высказывается поэтом на фоне "потери дыхания" (см. строку "Мне с каждым днем дышать все тяжелее" – 190), когда приобретает статус источника пения (см. "Уже не я пою – поет мое дыхание" в *Пою, когда гортань сыра, душа суха* – 250). Подобного мотива у Лермонтова, разумеется, нет, однако во втором из указанных стихотворений Мандельштам обыгрывает ряд мотивов из *Выхожу один я на дорогу* ("грудь", "тиха", "дыханье", "слух"), причем упоминание о "песне бескорыстной" возможно отсылает также к последней реплике Писателя, умышленно уподобленного Лермонтовым "пророку" (ср. строку о "моей пророческой речи" – 310), в *Журналисте, читателе и писателе*, а образ "горных ножен" (250) косвенно ассоциируется как с локусом гибели Лермонтова, так и с символикой его поэтического "кинжала" из *Поэта*, в котором герой, кстати, тоже назван "осмеянным пророком" (284). См. также брюсовское обыгрывание мотива "ножен" в *Кинжале*, к которому предпослан эпиграф из названного лермонтовского стихотворения.
- ²⁵ В вашингтонском издании сочинений Мандельштама последние две строчки этого текста, озаглавленного *Тайная вечеря*, читаются неверно ("Той же вечера новые раны, / Неоконченной росписи мгла" – 257). Вместо приведенного следует читать "Той же росписи новые раны – / Неоконченной вечности мгла" (цит. по: *Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама*, Воронеж 1990, 177).
- ²⁶ Словосочетание "мертвецов голоса" из этого стихотворения отсылает как к ситуации героя лермонтовской *Любви мертвеца* (324–325), так и к общей судьбе Лермонтова и Гумилева. Ср. также обыгрывание лермонтовского "Чтоб всю ночь, [...] / Про любовь мне сладкий голос

пел" и последующего образа "шума" темного дуба в заканчивающем *Ленинград* двустишии: "И всю ночь напролет жду гостей дорогих, / Шевеля кандалами цепочек дверных" (159).

- 27 Использование Мандельштамом пушкинского (*Из Пиндемонга*) мотива "прав" поэта указывает на правомерность данного стремления, находящего опору в поэтической традиции.
- 28 См. также фразеологически сходную строку "Держу пари, что я еще не умер" в *Довольно кукситься, бумаги в стол засунем* (171).
- 29 Подобная аналогия с лермонтовской рифменной парой "лелея" – "зеленя" наблюдается также в стихотворении *Сосновой роицы закон* ("жаля" – "коричневая" – 230), причем само слово "жаля" представляется лермонтовским (см. "жалю ли о чем?", а также "И не жаль мне прошлого ничуть" – 342).
- 30 Предшествующие данной цитате строки "Как мне с этой воздушной могилкою / Без руля и крыла совладать?" (245) ассоциируются с образом из *Демона* ("На воздушном океане / Без руля и без ветрил").
- 31 Н. Мандельштам, *Указ. соч.*, 256.
- 32 Ср. ход ассоциаций Мандельштама в связи с возникновением стихов *Внутри горы бездействует кумир* (Там же, 223). Возможность считать горного кумира "уснувшим сказочным героем" свидетельствует о том, что Мандельштам так и не смог принять парадигматическую ситуацию "забывшегося" и "уснувшего" героя Лермонтова.
- 33 См. в: Зеев Бар-Селла, "Все цветы родства" Из книги *Иосиф Бродский. Опыт чтения*, 22, 37, 1984, 192–208.
- 34 Вопросы отношения Бродского к наследию Лермонтова заслуживают самого пристального внимания. Бродский чувствовал большую необходимость в "собеседовании" с Лермонтовым, особенно в новейший, итоговый период. В этой связи показательно, что он, в частности, разрабатывает отдельные мотивы лермонтовских стихотворений, заданные их названиями (например, стихотворения *Элегия* в одноименном тексте или стихов *Благодарности* и *Я входил вместо дикого зверя в клетку*). Для того, чтобы понять, как Бродский видоизменяет движение мысли Лермонтова достаточно сопоставить его строку "Век скоро кончится, но раньше кончусь я" (из *Fin de siècle*) с лермонтовским "Я раньше начал, кончу ране" (из стихотворения *Нет, я не Байрон, я другой*, 237).

Vladimir Tumanov

**V.M.GARSHIN:
A PIONEER OF DIRECT INTERIOR MONOLOGUE¹**

Vsevolod M. Garshin's story "Four Days" ("Четыре дня") made the author famous when it was published in 1877. Intended as a strong anti-war statement and based on a true incident during the Russo-Turkish war (1877–78), "Four Days" is the interior monologue of a wounded soldier left for dead on an empty battlefield. His last name, Ivanov, which is traditionally considered to be the most common one in Russia, may suggest the idea of "everyman" in order to generalize the protagonist's terrible experience on the battlefield into a broad anti-war message. The protagonist finds himself pinned down next to the body of a Turkish soldier whom he had killed just before being wounded. Forced to look at the corpse for a long time, Ivanov experiences terrible guilt, since he has never killed before. After four days of physical and mental agony, during which Ivanov reassesses his formerly idealistic attitude toward war and ends up condemning it as something far from glorious and noble, the protagonist is found by his regiment, and, unlike his real-life prototype, he survives (Henry, 47). Throughout the text we do not leave the confines of the protagonist's mind; as a result, the intense, relentless focus on his mental and physical anguish created by the interior monologue: immobilized by his wound, he becomes a prisoner of his own mind; as a result, the intense, relentless focus on his mental and physical anguish created by the interior monologue technique enhances the "horrors of war" effect intended by the author. At the same time the war-related situation and setting provide motivation for the wounded man's interior monologue: immobilized by his wound, he becomes a prisoner of his own mind and is therefore forced by circumstances to think through his entire predicament and its causes. P. Varnai sums up this type of form-content symbiosis in this and other Garshin's works:

The writings of Garshin are representative of the 1880s (a transitional period between the utilitarian practices of the sixties and early seventies on the one hand and the great aesthetic revival of the end of the century on the other) in that they combine tradition with experimentation. (61)

From the perspective of literary history the importance of Garshin's short story has to do not so much with its anti-war message as with the innovative nature of the technique used to convey that message. In "Four Days" Garshin was, to the best of my knowledge, the first to explore the potential of *direct interior monologue*: a genre, which seeks to create the artistic illusion that the reader is eavesdropping on a character's private communication process in the form of inner discourse *without any mediation on the part of a narrator*. The idea of creating the illusion of inner discourse without narratorial mediation had been raised by Dostoevsky in 1876 in a short story entitled "A Gentle Creature" ("Кроткая"). However, as D. Cohn argues, Dostoevsky's story, which is supposed to represent the stenographic record of thoughts going through the head of a man whose wife has just committed suicide, "still very largely conforms to the norms of traditional first-person narration" (1978, 180) and therefore does not constitute enough of a formal break with conventional narrative. In any case, regardless of what one thinks of "A Gentle Creature", Garshin was dealing with an unexplored genre, and to quote L. Stenborg: "diese Novelle ist als einer der ersten Versuche des sog. inneren Monologs betrachtet worden." (127). And it is because Garshin's text initiated many of the devices later used by such masters of the genre as J. Joyce and W. Faulkner, that the form of "Four Days" merits a close analysis.

At the same time, it must be stressed that since Garshin's story was such a pioneering work and in my opinion represents the *birth* of direct interior monologue as we know it today, it is by no means uniform in the way it seeks to represent an on-going thought process. Given the absence of a genre tradition in this area, it is quite understandable that Garshin's text seems to vacillate between a) a form required by the premise that we are eavesdropping on a private thought process and b) more traditional forms related to conventional first-person narrative. Therefore, my discussion will be an attempt to determine to what extent "Four Days" succeeds in creating the illusion of private communication.

I would like to begin my consideration of Garshin's text by isolating the literary genre in question: direct interior monologue (hereinafter termed *DIM*). DIM is best understood in relation to its counterpart: *indirect interior monologue*. Indirect interior monologue, as R. Humphrey points out, is the thought process of a literary character in the form of inner discourse, which is framed or presented by a narrator (24). The degree of narratorial mediation can vary. For example, the narrator's voice and spatiotemporal position may blend with those of a character, which results in *Free Indirect Discourse* or *Erliebte Rede*.² This technique, which F. Stänzel defines as "the combination of the speech, the perception or the thought of a fictional character with the voice of the narrator as teller ..." (219) was used by L. Tolstoy and G. Flaubert, and it has become a very widespread

form of modern narrative. W. Schmid views this type of mixed discourse as Textinterferenz, a term, which he uses to designate the blending of the *Personentext* (the position of a character *experiencing* the events) and the *Erzählertext* (the position of a narrator *recounting* the events): "Diese Vermischung der Merkmale für die beiden Texte nenne ich Interferenz von Erzählertext und Personentext oder – kürzer – Textinterferenz. Ihre bekanntesten Formen sind die indirekte Rede (nur der Teil, der die Rede der Person wiedergibt) und die sogenannte 'erlebte Rede.'" (45). The narrator can also be present only as a frame *around* segments of a character's inner discourse, thereby giving the reader some kind of orientation by providing an explanatory context for a thought process otherwise not intended for an external addressee. A famous example of this form of indirect interior monologue can be found in J. Joyce's *Ulysses* where Bloom's and Stephen's respective inner discourse is periodically interrupted by a narrator who relates what these characters are doing at the moment.

In contrast to these approaches, DIM, such as Garshin's "Four Days," strives to exclude narratorial presence or mediation altogether: there is no narrative voice *presenting* the thoughts of a character, no organizing force filtering the inner discourse of a protagonist and no teller or guide putting the interior monologue of a "thinker" into some kind of explanatory context. Placing this type of discourse into the category of pure *Personentext*, W. Schmid argues that "der innere Monolog als solcher keineswegs mit der erlebten Rede oder anderen Interferenzphänomenen identisch ist [...] ist ein sprachlich mehr oder weniger ausgeformter Bewußtseinsvorgang in der Ich-Form gehalten und sind alle Merkmale dieser ausgedehnten inneren Rede auf die Bedeutungsposition und die raum-zeitliche Origo dieses Ich bezogen [...] können wir nach Analogie zur direkten Rede von einem direkten inneren Monolog sprechen." (58–9) And it is this direct, unmediated and monophonic nature of DIM that makes possible the creation of the most vivid illusion of eavesdropping on a *private* thought process.³

The key concept here is the illusion of *private*, as opposed to *public*, communication. Private communication, i.e., non-written inner discourse aimed onto one but the self, can be suggested by a literary text only *in contrast* to such common forms of public communication as conventional first-person narration, i.e. usually written discourse intended for a reader. Therefore, if the latter tends to be explicit and is characterized by completeness and coherence, the illusion of self-communication can be achieved when explicitness, coherence and completeness are avoided as much as possible. In other words, unless otherwise motivated, the less a DIM sounds like conventional narrative, the more "realistic" it appears. This is borne out by the evolution of the genre: Molly Bloom's interior monologue at the end of Joyce's *Ulysses*, considered by many to be the finest example of DIM, appears to be intended for no one but the thinker precisely because it sounds nothing like narration or any other kind of public discourse. The same

can said about the first two parts of W. Faulkner's *The Sound and Fury*. This is why D. Cohn contends that DIM is "Paradoxically, a non-narrative form of fiction" and goes on to explain that

the most majority of first-person novels ... present themselves as written memoirs (like *David Copperfield* or *Felix Krull*), or as spoken discourse subsequently recorded by a listener (i.e., framed, like Joseph Conrad's novels, or *The Immoralist*). In autonomous monologue [DIM – V.T.] this realistic motivation of the text's origin is canceled out by the very nature of the genre: it can create the illusion that it renders the unrolling of thought *only if it effaces the illusion of a causal link between this language and written text.* (1978, 174–75, underlined by me – V.T.)⁴

Thus, we have two different communicative premises in DIM and in narration respectively: the former implies that the addresser and addressee are the same person, while the latter does the opposite. And it is in the way that it deals with this question that Garshin's text often appears ambiguous: at times lapsing into a narratorial style, "Four Days" often appears to rest on the private and public communication premises simultaneously. This creates communicative ambiguity, which is indicative of the difficulties often associated with exploring a new literary genre.

In spite of the text's numerous narratorial features, which will be addressed below, Garshin introduced at least one major innovative device in "Four Days", which sets this story apart from conventional narration: the use of the punctual present in the main story-line. According to D. Cohn, this form of the present tense "synchronizes verbalization with action or experience" (1978, 191), and even though the illusion of absolute synchronization is not always achieved in Garshin's story, we have a clear sense that an attempt is being made to do so. Thus, in a number of instances Ivanov's verbalization and experience are close enough to create the sense that the action in "Four Days" is "here and now", which comes into sharp contrast with the inevitably retrospective stance of the *conventional* narrator. For example, in the following passage we have the distinct impression that the narrator's inner discourse renders his perceptual process as it occurs, i.e., *in actu*:

Я проснулся. Почему я вижу звезды, которые так ярко светятся на черно-синем болгарском небе? Разве я не в палатке? [...] Надо мною – клочок черно-синего неба, на котором горит большая звезда и несколько маленьких, вокруг что-то темное и высокое. Это кусты. Я в кустах: меня не нашли.⁵

In order to assess the significance of Garshin's attempt to use the punctual present tense in his DIM, let us return to the above-mentioned assumption made by Cohn that the discourse of a conventional first-person narrator is modelled on various forms of *non-fictional* writing or speech, i.e., a communication situation where the addresser and the addressee are *different* individuals. This premise implies that narration, which is normally defined as discourse relating two or more sequentially-arranged events (Rimmon-Kenan, 2cf), has to be retro-spectively oriented: its logical tense must be the *past* or sometimes the *evocative present*, which, unlike the *punctual present*, is a retrospectively-oriented tense used in order to give more vividness to events (Cohn, 1978, 190–203). It would be illogical for a writing narrator to use the punctual present, which "synchronizes verbalization with action or experience" (cf. Cohn above), since he can write down his account of events only *after* they happen. And it would make even less sense for a speaking narrator to use the punctual present, since it would imply that he is relating events taking place right before his listener's eyes, which unless the listener is blind, is a waste of effort. It is only when the addresser and the addressee are the same person, as is the case in DIM, that the punctual present becomes logically acceptable: the thinker is not *narrating* but *registering* his experience in the form of inner discourse or verbalization.⁶ In this respect Cohn writes: "This employment of the present tense pinpoints the simultaneity of language and happening that distinguishes the new form [DIM–V.T.] from 'the previous form of narrative' in the first person, where language always follows happening." (1978, 173). This is why Garshin's "Four Days" is so innovative: even though the thinker's style is narratorial in many ways, it represents an attempt at a fundamental break with *narrative as a communicative situation* because the author clearly seeks to eliminate retrospection from the main story-line by closing the temporal gap between *histoire* and *discours* (to use E. Benveniste's terminology), i.e. between the protagonist's experience and its verbalization (Cohn, 1978, 188–90).

In addition to placing Garshin's text within the realm of DIM and distancing it from conventional first-person narrative, the use of the present tense and the related absence of general retrospection play another important role in "Four Days." In a story where the protagonist's life is in grave danger – Ivanov is wounded and immobilized under the hot sun in the middle of nowhere – present-tense DIM creates the kind of suspense that is virtually impossible to achieve in traditional first-person (retrospective) narrative. In the latter the very fact of narration normally indicates that the hero has *survived* to tell the tale, and no matter how much internal focalization is used – for example, often suspense is heightened when the perspective of the experiencing self is adopted at the expense of the "what-next" knowledge of the narrating self – the reader still knows that "I was about to die" usually implies "but I didn't."⁷ Present-tense DIM inevitably excludes such a

comforting guarantee. In Garshin's text we are given only the "here and how" perspective of the experiencing self because *there is no narrating self* to begin with and therefore no solace of a retrospective point of view. When Garshin's protagonist thinks: "Да, я ранен в бою. Опасно или нет?" (28), we know that these wounds could be fatal – in most conventional first-person narratives they cannot – and therefore we are keenly aware that this character may "just die on us."⁸ This results in greater suspense and a keener sense of empathy; we can identify more easily with someone who does not know his future because we do not know ours. Perhaps this feature has the potential of making a story with an adventure communicated in present-tense DIM more "adventurous" than the same story presented in the conventional retrospective narrative mode.

Given all that, I must once again stress the pioneering nature of Garshin's DIM and the associated difficulty of working with a new fictional premise, since the punctual present is not used consistently throughout the thinker's verbalization of on-going experience. At times Ivanov lapses into a retrospective style by using what amounts to the evocative present and even the purely narratorial past. For example, here is the protagonist's first record of his initial physical sensations after regaining consciousness on the empty battlefield.

Я никогда не находился в таком странном положении. Я лежу, кажется, на животе и вижу перед собою только маленький кусочек земли. Несколько травинок, муравей, ползущий с одной из них вниз головою, какие-то кусочки сора от прошлогодней травы – вот весь мой мир. И вижу я его только одним глазом, потому что другой зажат чем-то твердым, должно быть веткою, на которую опирается моя голова. Мне ужасно неловко, и я хочу, но решительно не понимаю, почему не могу, шевельнуться. Так проходит время. Я слышу треск кузнечиков, жужжание пчелы. Больше нет ничего. Наконец я делаю усилие, освобождаю правую руку из-под себя и, упираясь обеими руками о землю, хочу встать на колени. (27–8)

Until "так проходит время" we have the impression that Ivanov's mental discourse and his physical experience are *intended* by the author to appear simultaneous, which means that this is the punctual present, and we are outside the realm of retrospective discourse: the thinker is not narrating but merely registering the external world. However, the moment "так проходит время" appears, a *summary* effect is introduced, i.e., the present tense is now *evocative*, since such a statement implies that the thinker is looking back on events and summing up or taking stock of the situation. The end of the above-cited passage is even more narratorial, since the adverb "наконец я делаю усилие" implies that the thinker sees this particular action as the end of a series, and it is only in

retrospect, i.e., in narrative, that one can classify anything into sets and determine what element is the last.⁹

In some places Ivanov's discourse is even more ambiguous as to the thinker's temporal position with respect to the events in the main story-line. In the following passage the thinker goes from the illusion of "the simultaneity of language and happening" to narrative in the past tense and back again:

Солнце взошло. Его огромный диск, весь пересеченный и разделенный черными ветвями кустов, красен, как кровь. Сегодня будет, кажется, жарко. Мой сосед (reference to the nearby dead Turk killed by Ivanov) – что станется с тобой? Ты и теперь ужасен.

Да, он был ужасен. Его волосы начали выпадать. Его кожа, черная от природы, побледнела и пожелтела; раздутое лицо натянуло ее до того, что она лопнула за ухом. Там копошились черви. Ноги, затянутые в штiblеты, раздулись, и между крючками штiblет выплезли огромные пузыри. И весь он раздулся горюю. Что делает с ним солнце сегодня? Лежать так близко к нему невыносимо.

Я должен отползти во что бы то ни стало. Но смогу ли я?
(34f)

The use of the future sense in "сегодня будет, кажется, жарко" and in "что делает с ним солнце сегодня?" clearly indicates that the narrator cannot be looking back on this scene. And this illusion of simultaneous discourse and experience is even more evident from the punctual present tense in the reference to the sun: "Его огромный диск [...] красен как кровь" and the mental address to the dead Turk: "Ты и теперь ужасен." However, the sudden shift into the narratorial past indicates that the author is still groping for the right technique in this unexplored genre, unsure of the means necessary to maintain the communicative illusion of DIM.

As the text progresses, this vacillation between the retrospective and the non-retrospective position of Ivanov's discourse becomes more frequent and noticeable. Whereas initially the DIM lapses from the punctual present mainly into the evocative present with only occasional slips into the past tense: "Я приподнимаюсь и сажусь. Это делается трудно, когда обе ноги перебиты. Несколько раз приходится отчаиваться «-[summary effect – V.T.]» (28), toward the end Ivanov sounds more and more like a narrator. For example, here is how we learn about the appearance of some soldiers near the spot where the thinker is lying on the fourth day of his ordeal:

Совсем разбитый, одурманенный, я лежал почти в беспмятстве. Вдруг... Не обман ли это расстроенного воображения? Мне кажется, что нет. Да, это – говор. Конский топот,

людовой говор. Я едва не закричал, но удержался. А что, если это Турки? [...] А если это – наши? О проклятые кусты! Зачем вы обросли вокруг меня таким густым забором? [...] О проклятие! Я в изнеможении падаю лицом к земле и начинаю рыдать. [...] Могу ли я припомнить то оцепенение, которое овладело мною после этого ужасного случая? (35f)

After this last statement we seem to have definitely entered the realm of narrative, i.e., now Ivanov is looking back and reporting events after the fact. However, a few lines later, as the thinker looks at the decomposing Turk, we suddenly reenter the communicative situation of simultaneous discourse and experience: "Лица у него уже не было, Оно сползло с костей [...] «Это война, – подумал я, – вот ее изображение.» А солнце жжет и печет по-прежнему [...] Мириады червей падают из него. Как они копошатся!" (37)

The greatest amount of communicative ambiguity is created by the last sentence of the story. When Ivanov is rescued and loses a leg in the hospital, he says something that turns his whole DIM on its head and contradicts the entire preceding present-tense account: "Я могу говорить и рассказываю им все, что здесь написано." (38) At this point "Four Days" becomes a *paradoxical* form of discourse, since initially it clearly strives to synchronize discourse and experience but ends up cancelling out the DIM premise with the conventional retrospective position of a narrator. The fact that Ivanov's last statement is itself in the present tense underscores its contradictory implications. D. Cohn points out that "if we view the story in retrospect from this conclusion, it we view the story in retrospect from this conclusion, it now no longer appears as an autonomous monologue, but as a retrospective narrative cast entirely in an evocative present tense. In sum: a make-believe interior monologue, which gives away its sleight of hand only when its last sentence closes a sentence-thin frame of retrospection – *which was never opened.*" (1978, 204, italics are mine –V.T.). However, this complete and overt "narratorialization" of the text place only at the last moment. Until that point the reader is under the impression that this story is an attempt at creating a present-tense DIM. And as a result, two texts are created: the text initially read by the reader and then a second *post-lecturam* text, which is reassessed after the reading process is over. If a reader who has not yet finished "Four Days" is asked what genre this is, he is likely to answer: an early example of present-tense DIM. And this would be quite understandable, given passages like this one: "Голова кружится; мое путешествие к соседу [crawling over to the body of the Turk to get the dead man's water flask] меня совершенно измучило. А тут еще этот ужасный запах. Как он почернел ..." (32) That same reader will give a different reply after reading the last sentence of Garshin's story. This more than anything illustrates the communicative ambiguity of Garshin's text and the difficulty of "inventing" a genre. If we consider texts written later on, as the

DIM genre matured, e.g., E. Dujardin's *Les Lauriers sont coupés*, or A. Schnitzler's "Leutenant Gustl," there is no longer any hint of communicative ambiguity stemming from inconsistency in the thinker's temporal position with respect to the events in the main story-line.

The "struggle" between the punctual present tense and its retrospectively-oriented counterparts – the evocative present and the past tense – is part of a larger theoretical problem inherent in the DIM genre: scene versus summary. Norman Friedman was one of the first to raise the question of summary and scene, using these terms as antipodes: "Summary narrative is a generalized account or report of a series of events covering some extended period and a variety of locales [...] [while] scene emerges as soon as the specific, continuous, and successive details of time, place, action, character, and dialogue begin to appear." (1169).¹⁰ The key concepts here are "specific" and "continuous" because only a narrator looking back on events is in a position to avoid continuity and specificity by summarizing, i.e., by accelerating or condensing experience and giving only a partial account. Because a DIM thinker is merely registering his present experience, his verbalization of the "here and now" must be pure *scene*, since any hint of *summary* will destroy the illusion of simultaneous discourse and experience.

In Garshin's story there is a number of *scenes* related to one of the most immediate elements of the "here and now": the process of sensory perception. These sensory perception *scenes* are quite impressive attempts to create the illusion that the thinker is seeing or hearing something *in actu* and not in retrospect. For example, when Ivanov regains consciousness for the first time and thinks "Я лежу, кажется, на животе и вижу перед собой только маленький кусочек земли [...] [мой глаз] зажат чем-то твердым, должно быть веткою [...]" (27), we have the impression that we are looking at unprocessed or "raw" sensory data, i.e., Ivanov, not looking back on this event, has not had time to process his perception and to interpret it. The thinker's uncertainty as to what his position in space is ("кажется") and what is keeping one of his eyes shut ("чем-то") means that his discourse and experience are indeed intended to sound simultaneous. If Ivanov were at this point acting like a conventional narrator who sees this and other parts of the story in retrospect, he would know exactly what happened to him, since a few lines later we learn that he manages to turn his head, determine his bearings and sit up. Thus, a narratorial version of "я лежу, кажется, на животе" could be something like "я лежал на животе."¹¹

The illusion that we are witnessing perception *in actu* is especially striking when Ivanov first verbalizes the perception of an unprocessed sensory stimulus from the external world and only subsequently identifies it right in front of our

eyes. For example, here is a *scene* reflecting Ivanov's realization of why he has not been found by his regiment: "Надо мною – клочок черно-синего неба, на котором горит большая звезда и несколько маленьких, вокруг что-то темное и высокое. Это кусты. Я в кустах: меня не нашли!" (28) The elimination of retrospection is achieved here by breaking down the visual process into two stages: a) first Ivanov perceives "что-то темное и высокое," which is motivated by the fact that he is wounded and therefore disoriented, b) then is blurry vision comes into focus and he can identify the indistinct stimulus as "кусты." This "dissection" of sensory experience is precisely the "specific, continuous, and successive details" that constitute Friedman's idea of *scene* (cf. above). If Ivanov were looking back on this event, he would be more likely to say something like "надо мною были кусты." Thus, the use of the punctual present tense, coupled with this "imitation" of a thinker's perceptual process, creates a much more *scene* – like effect than anything possible even in figural narrative.

The protagonist's terrible physical condition and the resulting disorientation are used to motivate an even more elaborate *scene* where the perceptual process is broken down into three stages. Not only do we witness how the thinker registers a stimulus and then identifies it *in actu* as in the last example, but we are also privy to the process of mental reasoning, which takes place in between and leads to this identification. In the following example, this type of *extended scene* is used to create suspense and stress Ivanov's delirium and suffering: "Какие-то странные звуки доходят до меня ... Как будто бы кто-то стонет. Да, это – стон. Лежит ли около меня какой-нибудь такой же забытый, с перебитыми ногами или с пулей в животе? Нет, стоны так близко, а около меня, кажется никого нет ... Боже мой, да ведь это – я сам!" (29) Because the protagonist is not looking back on this event, we share that much more in his false hope of finding a fellow-sufferer, and we are that much more shocked by his realization that he himself is the source of these "стоны." Such a dramatic effect would be diminished by the retrospective position of a narrator who, now safe and sound, is merely *recalling* a terrible incident.

Discussing the use of Ivanov's wound as motivation for breaking down his perceptual process into separate stages for the purpose of a *scene* effect, P. Henry points out that "this 'impressionistic' device [...] demonstrates the senselessness of war and portrays a bizarre and unreal world [...]" (44) In other words, the ultimate result of such sensory perception scenes in "Four Days" is defamiliarization (остранение),¹² since the thinker's sensory experience suddenly becomes something very *strange*, and the world appears unfamiliar and frightening. Consequently, war is no longer a cliché of glorious, clean and most of all clear action; instead it is strange and unintelligible experience, into which the reader is introduced *in actu* and from the worst possible position: that of a wounded soldier agonizing alone under the scorching sun.

Even though Garshin use more than once the above-mentioned sensory perception *scene* device, his avoidance of narratorial *summary* and retrospection is not consistent. For example, when the thinker notices the Turk's body for the first time, the illusion of sensory perception *in actu* is partially compromised by the narratorial "я вижу" and "видны": "[...] я вижу что-то темное и большое, лежащее шагах в пяти от меня. Кое-где на нем видны блики от лунного света. Это – пуговицы или амуниция. Это – труп или раненый." (29) Any sensation – be it visual, olfactory, auditory and especially the feeling of pain – is rendered less immediate, less dramatic and therefore less *scene* – like, if it is introduced by "I see," "I smell," "I hear" or "I feel." Such an introductory statement is from the realm of a conventional narrator who is not verbally registering his perception as it occurs, but talking about it after the fact. Consequently, the framing phrase "Я чувствую" in "Я чувствую, как шевелятся корни волос на моей голове" (28) takes something away from the immediacy of perception and reduces its *scene* – like quality. We have the impression that if Ivanov has time to *introduce* the verbalization of this horrible feeling with "я чувствую", his hair is no longer "moving" at the moment of discourse.

In order to illustrate how much the *scene* effect suffers from such "framed" verbalization of perception, I would like to take advantage of Garshin's inconsistencies and quote a passage where framed and unframed perception alternate: "Однако становится жарко. Солнце жжет. Я открываю глаза, вижу те же кусты, то же небо, только при дневном освещении. А вот и мой сосед. Да, это – турок, труп. Какой огромный! Я узнаю его, это тот самый." (30) The first two sentences appear as immediate sensory perception registered by Ivanov's inner discourse *in actu* because they are unframed. His perception of the bushes, however, is more narratorial because of "вижу", especially when compared to the unframed and more *scene* – like "а вот и мой сосед." The latter, in its turn, is much more spontaneous than the last sentence, which once again returns Ivanov's discourse into a more retrospective position because of "я узнаю его." Such framed "узнавание" on the one hand takes something away from the illusion that his discourse and experience are simultaneous, and on the other "я узнаю его" appears redundant, since the recognition is dramatized by "это тот самый."

As with other devices, this type vacillation between the narratorial and the non-narratorial, the immediate and the retrospective, can be observed in quite a number of instances. For example, the discovery by Ivanov that the dead Turk has a water flask is very spontaneous and indirect: "Боже мой! Да у него в этой огромной фляге, наверно, есть вода!" (31) We appear to see the Turk's flask at the same moment as Ivanov does, and the exclamation "Боже мой!" stresses the fact that this is taking place *in actu*, thereby helping us share in the immediacy of Ivanov's discovery. Just as immediate is the verbalization of

Ivanov's sensations as he finally reaches the Turk and grabs the flask: "Наконец вот и он. Вот фляга ... в ней есть вода – и как много! Кажется больше полфляги" (31) However, when Ivanov feels terrible pain in his broken legs, a much more narratorial mode of discourse is used: "Я делаю движение и ощущаю мучительную боль в ногах." (28) Because the thinker's sensation of pain is framed by the narratorial "ощущаю," the intensity and immediacy of his anguish are diminished and "narratorialized."

It is especially when it comes to the verbalization of anguish and physical pain, that anything suggestive of a *summary*, such as the narratorial framing of sensations, is particularly detrimental to the illusion of simultaneity of discourse and experience. Because pain is such an overwhelming sensation, especially in the case of a seriously wounded person, as is Ivanov, anything suggesting *detachment* places the person who is supposed to feel pain in a retrospective position. When Ivanov is crawling toward the flask on the Turk's body, every moment causes him unbearable anguish: "И я ползу. Ноги цепляются за землю, и каждое движение вызывает нестерпимую боль. Я кричу, кричу с воплями, а все-таки ползу." (31) The fact that he can come up with an adjective to *describe* his pain means that at the moment of discourse the pain is unlikely to be that intolerable and appears to be recalled rather than experienced. Such detachment is suggestive of a retrospective position and therefore a *summary*, as opposed to a *scene*. As L. Stenborg puts it, "Man wird sich sagen müssen, daß es keine *naturgetreue* Wiedergabe ist, wenn ein Verwundeter, von seinen Schmerzen gelähmt, seinen Gedanken literarisch künstlerische Form geben kann, wie es hier geschieht." (128) But especially summary-like in this passage is the fact that Ivanov's screams are *reported* and not *dramatized*: instead of actually screaming something as spontaneous and immediate as "A!" or "Oj," Ivanov merely *tells* us that he is screaming, which only a retrospective narrator can do. After all, logically, it is only *after* the scream itself that one can say "кричу с воплями." The same can be said of "я прихожу в отчаяние и плачу" (35) or "я в изнеможении падаю лицом к земле и начинаю рыдать" (36) where: firstly, Ivanov's despair and exhaustion are made less vivid and intense by the fact that they are simply *referred* to and not dramatized and secondly, his crying is summarized, i.e., described, as in the case of the above-mentioned "кричу с воплями," instead of actually taking place before our eyes.

Narratorial framing is also present in those parts of Ivanov's DIM when he is not directly involved in sensory perception, i.e., when he remembers something or is engaged in a reasoning process. Shortly after regaining consciousness, Ivanov attempts to understand what has happened to him: "В ушах звон. Голова отяжелела. Смутно понимаю я, что ранен в обе ноги. Что ж это такое? Отчего меня не подняли? Неужели турки разбили нас? Я начи-

наю припоминать бывшее со мной, сначала смутно, потом яснее, и прихожу к заключению, что мы вовсе не разбиты." (28) The illusion of non-retrospection, resulting from spontaneity of sensation suggested by the unframed verbalization of the thinker's sensations in the first two sentences, is greatly compromised by the very narratorial "смутно понимаю я, что ранен." His discourse appears detached from the instant of "понимание" and this narratorial effect is compounded by the adverb "смутно," since this uncertainty is not reflected by the very clear formulation of this state. Instead of being dramatized as a *scene*, Ivanov's uncertainty about his physical condition is reported in the form of a *summary*, which can happen only in retrospect. However, the next three questions restore the illusion of simultaneous discourse and experience: we clearly have the impression that they race through the thinker's head *in actu*. But then his discourse is once more narratorialized by another framed realization: "прихожу к заключению, что мы вовсе не разбиты" (italics mine – V.T.).

The same inconsistency can be observed in Ivanov's verbalization of memories, which is sometimes framed and sometimes seems to be very immediate. For example, when the thinker recalls a particularly gruesome incident from his past, namely, the death of a small dog, his recollection is so framed that he appears to be telling a story as if there were an external addressee listening to him:

[...] скоро конец. Только в газетах останется несколько строк, что, мол, потери наши незначительны: ранено столько-то [...] убит один. Один рядовой, как та одна собачонка ... Целая картина ярко вспыхивает в моем воображении. Это было давно [...] Это была маленькая хорошенькая собачка; вагон конножелезной дороги переехал ее. Она умирала, вот как теперь я. Какой-то дворник растолкал толпу, взял собачку за шиворот и унес. (30)

The purely associative transition from Ivanov's thoughts of a possible newspaper account of his death, as well as the future tense used to verbalize this hypothetical article ("останется"), clearly indicate an attempt to place the thinker's discourse and experience into the same temporal plane. However, the framing phrase "целая картина ярко вспыхивает в моем воображении" actually ends up being the adverb "ярко": this vividness appears reported and not experienced. The narratorial detachment inherent in such framing is especially evident if we compare the last passage with another one where Ivanov returns to the incident with the dog after saying a mental farewell to his family: "Прощай, мать, прощай, моя невеста, моя любовь! Ах, как тяжело, горько! Под сердце подходит что-то ... Опять эта беленькая собачка!" (37) The suddenness of this unframed recollection, and especially the fact that it is in the form of an exclamation, do in fact create the impression that the image of the little dog *flashes* through the thinker's mind simultaneously with his inner discourse, i.e. *in actu*.

This is much more vivid ("ярко") and *scene* - like than the narratorial use of the actual adverb "ярко" in the above-mentioned "целая картина ярко вспыхивает в моем воображении."

The non-reportorial and therefore non-narrative effect produced by the exclamation "Опять эта беленькая собочка!" in Ivanov's above-mentioned second recollection of the incident with the crushed dog is part of a larger communicative phenomenon. Of the four basic sentence types—declarative/reportorial, interrogative, imperative and exclamatory (Shaw, 33–4) – the most common in conventional retrospective narration is the declarative/reportorial. V. Artyomov, for example, views the term "narrative" and "declarative/reportorial" as virtual synonyms: "почти бескрайнее разнообразие речевых поступков делится на четыре основных класса, так называемые коммуникационные типы: повествование, вопрос, побуждение, восклицание [...]" (58) And it is because of the firm association between the conventional narrative and the declarative/reportorial mode that the illusion of private communication, i.e., a non-narratorial communicative situation, is reinforced if declarative/reportorial utterances are *avoided* as much as possible. D. Cohn, in her discussion of Molly Bloom's DIM from J. Joyce's *Ulysses*, points out that:

[...] exclamation and interrogation [...] orient [Molly's discourse] away from a neutral report of the present moment, and away from the narration of past events. Since language-for-onself is by definition the form of language in which speaker and listener coincide, the technique that imitates it in fiction can remain convincing only if it excludes all factual statements, all explicit report on present and past happenings (1978, 222).

In much of Garshin's text this "neutral report of the present moment" appears to be the dominant form of the thinker's discourse. "Бледные розоватые пятна заходили вокруг меня. Большая звезда побледнела, несколько маленьких исчезли. Это восходит луна." (29) or "Солнце взошло. Его огромный диск, весь пересеченный и разделенный черными ветвями кустов, красен, как кровь. Сегодня будет, кажется, жарко." (34) Even though the punctual present tense is here clearly aimed at the synchronization of discourse and experience, and even though the use of the future in "сегодня будет, кажется, жарко" obviously excludes the possibility that the thinker is looking back on this experience, there is a sense that these sentences are not altogether private because they are declarative/reportorial. As a result, communicative ambiguity is created: on the one hand, as pointed out above, the simultaneity of discourse and experience excludes the presence of an external addressee and therefore implies self-communication, i.e., experience is not reported but merely

verbally registered by the thinker; on the other hand, because the declarative/reportorial mode is normally associated with conventional narrative; i.e., a public form of communication, the presence of an external addressee is suggested.

However, in a number of instances Ivanov's discourse is "denarratorialized" by the use of the exclamations and questions. The extent to which this enhances the illusion of self-communication can be illustrated by the following example: "Я проснулся. Почему я вижу звезды, которые так ярко светятся на черносинем болгарском небе? Разве я не в палатке?" (28) Here we no longer feel that he is reporting anything; instead, such spontaneous utterances sound like *reactions* to immediate experience. Consequently, the mere presence of the stars appears to be taken for granted, as it presumably should be in self-communication where the addresser and the addressee are the same person (in narration they are not, and the narrator's job is to tell his addressee "what happened" and "what was there"). Instead, the focus of attention shifts to the *significance* of seeing stars in the thinker's mind: he did not expect to see them after regaining consciousness and clearly does not know where he is. Thus, we appear to learn only indirectly that Ivanov sees stars: this detail "leaks out" as secondary information, since the thinker is concentrating on its meaning. The fact that the thinker is in Bulgaria, is disclosed in the same indirect, non-reportorial fashion because it does not appear to be central in Ivanov's utterance. Similarly, later on Ivanov's terrible thirst is revealed in the form of a question followed by an exclamation: "За что меня мучает жажда? Жажда!" (31) As in the previous example, the reader seems to overhear that the thinker is thirsty, since, instead of *telling* about this thirst, Ivanov appears only to verbalize a spontaneous emotional *reaction* to this terrible sensation.

Because of their spontaneity, exclamations are an especially effective tool for disclosing information and yet avoiding the declarative/reportorial mode suggestive of conventional narrative. For example, upon seeing the Turk's body for the second time, Ivanov's discourse discloses the dead man's size indirectly: "А вот и мой сосед. Да, – это турок, труп. Какой огромный!" (30) The amount of water in the Turk's flask is also "picked up" by the reader as information not intended for anyone but the thinker: "Вот фляга ... в ней есть вода – и как много!" (31).¹³ Similarly, the Turk's decomposition, i.e., the smell and color of his corpse, is rendered not as a report, but as the thinker's emotional reaction to this horrible sight: "Голова кружится; мое путешествие к соседу меня совершенно измучило. А тут еще этот ужасный запах. Как он почернел ..." (32) Finally, the horror of sharing Ivanov's experience of watching a dead man decompose *in actu* is enhanced, as we learn indirectly that the worms in the Turk's body are swarming: "Он совсем расплылся. Мириады червей падают из него. Как они копошатся!" (37)

This fact that all the above-cited examples of indirect information disclosure include declarative/reportorial and exclamatory utterances side by side once again illustrates how much Garshin's text fluctuates between two mutually exclusive communicative premises; private and public communication or non-retrospective and retrospective discourse. Sometimes information is disclosed indirectly, and then, as if the author wanted to make sure that we understand what is going on, the thinker repeats the same thing in a reportorial fashion, i.e., relying on the declarative mode. For example, when Ivanov hears the sounds of a cavalry unit nearby, his inability to see the soldiers and to be seen by them because of the thick bushes all around is revealed at first in a way that excludes any type of report: "А что если это турки? [...] Сдерут кожу, поджарят раненные ноги ... [...] А если это наши? О проклятые кусты! Зачем вы обросли вокруг меня таким густым забором?" This, however, is immediately followed by essentially the same information, only in a more narratorial form: "Ничего я не вижу сквозь них [...]" (35 – italics a. m. – V.T.). The result is that we are first given Ivanov's frustration at the fact that he is hidden by bushes as a *scene*, i.e., it is dramatized, and then as a *summary*, i.e., it is reported. A few lines below, where Ivanov verbalizes his impatience at the fact that the soldiers are slow to come into his view, the same phenomenon can be observed: "Что ж они так долго не едут? Нетерпение томит меня" (35). Because Ivanov's discourse is still in the present tense, the effect of such a redundant summary/report is all the more paradoxical in relation to the protagonist's communicative position. And even though "нетерпение томит меня" sounds more like the evocative than the punctual present, "что ж они так долго не едут?" clearly places Ivanov in a non-retrospective position with respect to the events. Thus, DIM and narrative appear to cancel each other out or deny each other's existence.

There are actually two reasons for which the above-cited exclamation "О проклятые кусты! Зачем вы обросли вокруг меня таким густым забором?" creates the impression that instead of being *told* about the bushes around the thinker, we learn this fact by *overhearing* his *in actu* frustration at being blocked by these bushes from his potential saviors. In addition to the fact that the declarative/reportorial mode is replaced here by the exclamatory and the interrogative, this utterance is dialogic. Any form of dialogue – it does not really matter here whether a reply is given or even can be given, since we are still dealing with clearly direct address – by definition constitutes pure scene, and given the use of the punctual present tense, this scene is being verbalized *in actu*. As S. Rimmon-Kenan puts it, "a quotation of a monologue or a dialogue [...] creates the illusion of *pure mimesis* [scene – V.T.], (110) which means that summary (diegesis) is excluded by the mere presence of direct "conversational" form. Therefore, dialo-

gic discourse in DIM reinforces the illusion of non-retrospection, i.e., of simultaneous verbalization and experience.

Furthermore, interior dialogue in DIM has another advantage. As I have pointed above, because conventional narrative, which is modelled on various forms of public communication, tends to be explicit, coherent and complete, DIM, which implies the absence of public communication, sounds more "realistic" if explicitness, coherence and completeness are avoided as much as possible. Any indication that the thinker's discourse is taking into account an uninitiated addressee (the reader) risks compromising the illusion of self-communication. However, when *interior monologue* is replaced by *interior dialogue*, the need for "difficult" discourse is greatly diminished because dialogue by its nature implies differentiation between an addresser and an addressee. In DIM interior dialogue suggests a temporary split in the thinker's mind, where discourse is no longer genuinely private, since something like a conversation is now taking place between *two* internal interlocutors. As J. Hawthorn points out,

[...] interior dialogue is much more formal than is interior monologue – otherwise the *characterization* of different *speakers* would not be possible. We find in it none of the characteristic deletions and abridgements of interior monologue; the *utterance* of interior dialogue could, generally, be transplanted into scenes of actual dialogue with little or no linguistic adaption (87).

In "Four Days" interior dialogue is used quite extensively, providing motivation for much of Ivanov's coherent, complete and explicit discourse and, at the same time, creating the *scene* effect aimed at synchronizing verbalization and experience. This dialogue takes a number of forms, which do not always imply an explicit internal interlocutor, but the lack of a clear "you" does not necessarily compromise the dialogic nature of the thinker's thought process. As J. Faryno points out, the "interlocutors" in dialogue can be any set of antipodal positions:

[...] наиболее распространенное представление о диалоге как о непосредственном обмене мнениями или информацией – это лишь одна из возможных форм диалога, она отнюдь не единственная. Эта форма диалога наблюдается лишь в некоторых специальных условиях. В таких, когда непосредственно сталкиваются друг с другом два или больше собеседника [...] [Однако], оппонентом не обязательно должен быть другой человек – им может быть просто иная система ценностей, иное языковое поведение, иная концепция, иное сознание (288).

The point here is that as long as we have the impression that the thinker's thought, instead of developing smoothly, progresses in the form of propositions

and *reactions* to these propositions, an interior dialogue is taking place. For example, as Ivanov tries to identify the Turk's body, both monologue and dialogue are present in his internal discourse. "Если бы он был раненый, он очнулся бы от такого крика. Это труп. Наш ли турок? Ах боже мой! Будто не все равно." (29) In the first two sentences his thought progresses in monologic form, i.e., one thought smoothly leads to another. However, the ending of his passage is in the form of a question and a hostile reaction to that question, i.e., it looks like an argument. Even though no clear "I" and "you" are given, the dialogic nature of this exchange reflects Faryno's idea that dialogue can be suggested by the presence of something like "иная система ценностей, иное языковое поведение, иная концепция, иное сознание" (cf. above).

The two *opposing positions*, as if belonging to two separate consciousness, implied by the above-cited brief internal exchange in Ivanov's DIM, are especially clear from the thinker's thoughts on the possibility of committing suicide in order to avoid further suffering. In the following passage we have the impression that two different individuals, who can be called the *optimist* and the *pessimist*, are arguing and "bouncing" ideas off each other in order to arrive at a plan of action:

Помнится, в «Физиологии обыденной жизни» [...] рассказана история самоубийцы, уморившего себя голодом. Он жил очень долго, потому что пил. Ну и что же? Если я и проживу еще дней пять-шесть, что будет из этого? [...] Все равно – умирать. [...] Не лучше ли кончить? [...] Так кончать или ждать? Чего? Избавления? Смерти? Ждать, пока придут турки и начнут сдирать кожу с моих раненых ног? Лучше уж самому... Нет, не нужно падать духом; буду бороться до конца, до последних сил. Ведь если меня найдут, я спасен. (32)

The presence of "ведь," a rhetorical conjunction normally aimed at persuading an interlocutor, in "ведь если меня найдут, я спасен" stresses the dialogic nature of this passage where the optimist and the pessimist disagree with each other, refute each other's arguments and even mock each other's respective positions. Such "socratization" of the thinker's thought process makes it possible to avoid the straight-forward narratorial *exposition* of ideas and suggest self-communication. Thus, interior dialogue not only helps to motivate coherent discourse in DIM, but also, as in the case of the above-mentioned reliance on the exclamatory and interrogative modes of discourse at the expense of the declarative/reportorial, reinforces the illusion of private communication by eliminating any possibility that the thinker is addressing a reader or any other public addressee, since he is clearly addressing himself in the form of "the other".

The presence of two opposing positions in Ivanov's DIM is motivated by the fact that the protagonist is suffering from a terrible sense of guilt at having just killed a human being: the Turk who is rotting a few feet away from him. His reassessment of such concepts as the enemy, military glory, patriotism, the legitimacy of war-time murder and war in general, at times takes the form of an internal polemic where a new ideological position appears to come into conflict with Ivanov's previously held idealistic notions. In the following passage one "interlocutor" appears to *condemn* the other:

Передо мною лежит убитый мною человек. За что я его убил? [...] Я не хотел этого. Я не хотел зла никому, когда шел драться. Мысль о том, что и мне придется убивать людей, как-то уходила от меня. Я представлял себе только, как я буду подставлять *свою* грудь под пули! И я пошел и подставил. Ну и что же? Глупец, глупец! а этот несчастный феллах [...] Чем же он виноват? И чем виноват я, хотя я и убил его? Чем я виноват? (30-1)

The form of this internal dialogic struggle taking place within the mind of a man who is trying to come to grips with a terrible realization corresponds to the third category in V. Rinberg's classification of interior dialogue types: "1) dialogue with an imaginary interlocutor, 2) dialogue with a present interlocutor, 3) polemic, i.e., «argument with oneself», 4) dialogue with the participation of voices from the past and 5) parallel dialogue ... [my translation – V.T.]" (34). The first, second and fourth categories are also present in Ivanov's DIM, and, as all instances of interior dialogue in "Four Days," they are used as devices aimed at dramatizing the thinker's *suffering*, i.e., creating the illusion that his anguish is experienced *in actu* instead of being recalled retrospectively.

A mix of "dialogue with an imaginary interlocutor" and "dialogue with a present interlocutor" is used in some instances where Ivanov mentally addresses either inanimate objects, his own feelings or the dead Turk. For example, instead of simply directly *reporting* that he is being tortured by memories of his past happiness, the anguish of reliving these recollections in the horrible context of the present is presented as a *scene* in dialogic form: "Вы, воспоминания, не мучьте меня, оставьте меня! [...] Ах тоска, тоска! Ты хуже ран." (30) As in the case of the above-cited "О проклятые кусты! Зачем вы обросли вокруг меня таким густым забором?" (35), the private communication effect is especially convincing because the interior dialogue form is coupled with the use of exclamations and interrogatives instead of declarative/reportorial language. And a similar denarratorialization of the thinker's discourse is achieved, when, instead of making statements about the dead Turk, Ivanov actually addresses him. "Ты спасаешь меня, моя жертва!" (31) is his thought when the protagonist suddenly discovers a flask full of water on the Turk's body, and the same dialogic form is

used to convey Ivanov's horror at the sight of the Turk's decomposing body: "Мой сосед – что станется с тобой? Ты и теперь ужасен." (34)

Because the above-cited examples of interior dialogue (illustrative of Rinberg's first and second categories) involve a form of direct address, i.e., a marked interlocutor, they are more dialogically explicit than the previously mentioned internal polemic (corresponding to Rinberg's third category). The presence of such a marked addressee further enhances all the above-mentioned effects created by interior dialogue in DIM. Even more dialogically explicit is a passage where Ivanov mentally addresses his mother and sister: "Мать моя, дорогая моя! Вырвешь ты свои седые косы, ударишься головою об стену, проклянешь тот день, когда родила меня, весь мир проклянешь, что выдумал на страдание людям войну! Но вы с Машей, должно быть, и не услышите о моих муках. Прощай, мать, прощай, моя невеста, моя любовь!" (37) This dialogic segment, which roughly corresponds to Rinberg's fourth category "dialogue with the participation of voices from the past" (cf. above), serves not only to dramatize the thinker's attempt to imagine what his mother will do when she learns of his death or to denarratorialize his final farewell to his loved ones. Its dramatic and spontaneous quality also enhances what is, after all, the prime purpose of Garshin's text: the anti-war message. This is clearly a thinly veiled anti-war outburst on the part of the author. However, the use of interior dialogue form, i.e., the illusion of self-communication, introduces the semblance of a *spontaneous* emotional outcry, thereby somewhat reducing the "preaching" effect created by these philosophical comments about war and making them more palatable to the reader.

We have pointed out that interior dialogue in "Four Days" motivates coherent, complete and explicit discourse in a genre where such linguistic clarity would otherwise compromise the illusion of *in actu* self-communication. And indeed, because Ivanov's DIM is by no means entirely dialogic in form and yet appears coherent, complete and explicit virtually everywhere, the self-communication premise is somewhat undermined at times. In accordance with the main premise of present-tense DIM, the inner verbalization of on-going experience must eliminate any suggestion of a retrospective stance by eliminating all hints of *discourse planning*. If we consider communication in general, the amount of discourse planning is normally a positive function of the time span separating the discourse and its referent. The assumption here is that the more time a speaker has to consider the referent, assess its significance and establish links between its constituent parts, the more coherent, sophisticated, complex and polished will be resulting verbalization. This is in fact confirmed by empirical studies of real-life communication. A number of researchers, such as E. Ochs and B. Kroll, have studied the differences between planned and relatively unplanned discourse by comparing

written discourse on the one hand and spontaneous oral discourse on the other. They have found that planned messages, which normally correspond to written discourse, are more complex, explicit and syntactically complete than relatively unplanned messages, which are usually found in spontaneous oral discourse. This difference is intuitively known to virtually all readers just from everyday experience. Therefore, given that a DIM thinker is supposed to be verbalizing *in actu* – and therefore, unlike a conventional narrator, cannot reconsider his discourse in retrospect – any sign of typical planned (and therefore written) discourse is bound to stand out as a violation of the DIM illusion. In other words, the more unpolished and fragmented is the inner discourse of a thinker in DIM, the greater the illusion of unplanned verbalization. As a result, passages, such as the following example from "Four Days" where the thinker finds himself in an army hospital after being found, look suspiciously too well-constructed and complex for non-retrospective and unprocessed discourse: "Надо мною стоят доктора, сестры милосердия, и, кроме них, я вижу еще знакомое лицо знаменитого петербургского профессора, наклонившегося над моими ногами." (38) It is especially the use of the participles "наклонившегося" that makes this passage look planned, since in Russian participles are much more typical of written texts rather than spontaneous oral discourse.

As this example illustrates, discourse planning or its absence are evident first of all from *sentence structure*. B. Kroll's observations indicate that

subordination in sentence structure is a 'planned' activity not occurring in speech or presumably *in interior monologue* [...] [and] we would expect that communication which is planned and allows time for encoding information in more "difficult" structures will exhibit a greater degree of combined ideas than communication which is spontaneous and encoded under pressure of time, which does not allow the communicator to use those combining strategies which require major manipulations of word order and sentence structure. (Quoted by R. Clines, 32, italics a. m. – V.T.)

If we juxtapose this assumption with certain instances of DIM in "Four Days," we discover a number of utterances, which imply a somewhat ambiguous communicative situation, since they are clearly in the punctual present tense, and yet their complexity betrays a certain amount of discourse planning, which suggests a retrospective position. For example, the following passage clearly features the "more difficult structures [that] exhibit a greater degree of combined ideas than communication which is spontaneous and encoded under pressure of Time" (cf. Kroll above): "Нужно повернуть голову и посмотреть. Теперь это сделать удобнее, потому что еще тогда, когда я, очнувшись, видел травку у муравья, ползущего вниз головою, я, пытаюсь подняться, упал не в прежнее положение, а повернулся на спину. Оттого-то мне и видны эти

звезды." (28) Even though the future-oriented first sentence and the present-oriented last sentence seem to indicate that experience and its verbalization are simultaneous, this effect is undermined by the second sentence, which is a very sophisticated compound-complex construction with such an intricate set of interdependent clauses that the suggestion of spontaneity is seriously in question. The planned nature of the second sentence is indicated not only by clause subordination but also by suspended syntax where constructions are temporarily interrupted by the insertion of phrases and even clauses. To a large degree this phenomenon corresponds to what R. Clines calls a periodic sentences:

[...] a periodic sentence is any sentence in which the completion of main clause subject and verb is postponed. Previous studies indicate that such a syntactic structure involves a greater level of *planned* activity and is a more complex syntactic unit than its counterpart – a *loose* sentence structure, where cumulative modifiers are added to the main clause after completion of the subject and verb (37).

Such planned utterances create an especially ambiguous communicative situation when there is an attempt to clarify the relationship between the various segments of the thinker's discourse. In particular, it is the illusion of private communication that suffers when Ivanov wakes up and thinks: "Я лежу с закрытыми глазами, хотя уже давно проснулся. Мне не хочется открыть глаза, потому что я чувствую сквозь закрытые веки солнечный свет: если я открою глаза, то он будет резать их." (29, italics a. m. – V.T.) The use of all these subordinate conjunctions allows for the possibility that Ivanov's discourse is intended not just for himself but also for *an external, uninitiated addressee* who might have difficulty establishing the relationship between "я открою глаза" and "он [солнечный свет] будет резать их" without "если" and "то."¹⁴ And although in a few instances Ivanov's DIM is made to sound more private by the use of short and unconnected phrases, e.g., "Я лежу в совершенном изнеможении. Солнце жжет мне лицо и руки. Накрыться нечем. Хоть бы ночь поскорее" (32), this "telegraphic" style is not prevalent enough to erase the discourse planning effect in most of the text.¹⁵

The needs of a contextually uninitiated external addressee are acknowledged in an even more obvious way when Ivanov inserts explanatory parenthetical comments designed to clarify a potentially ambiguous element. For example, when the thinker considers his guilt in the carnage of war and specifically in the murder of the Turkish soldier, a parenthetical explanatory comment is introduced to account – as if to someone else – for the protagonist's knowledge that the dead man is not an ethnic Turk but an Arab peasant (fellah) drafted into the Turkish army: "А этот несчастный феллах (на нем египетский мундир) – он вино-

ват еще меньше." (31) Similarly, when Ivanov comes back to the incident with the crushed dog after a short digression, he appears to be making sure that the reader does not get lost: "Унесет ли меня кто-нибудь? Нет, лежи и умирай. А как хороша жизнь!... В тот день (когда случилось несчастье с собачкой) я был счастлив." (30) The use of parentheses here results not only in a discourse planning effect because of clause subordination, but also indicates an attempt to explain the deictic phrase "в тот день." Deixes or indexicals – pronouns or adverbs of time and place – are signs, which require contextual knowledge on the part of the addressee to be deciphered. Because the addressee of DIM is also the addresser, "their" knowledge of context is always equal. Therefore, one would not expect the referents of deictics to be explained, especially in such an overt way, in private communication. As soon as we encounter such an explanation, we have the impression that the addresser is now taking into account the needs of an external addressee who may not know the context and therefore the referent of a particular indexical sign.

Equally explicative is the use of *verba dicendi* in the verbalization of external dialogue: he said, I said. Only a narrator, who is reporting a conversation in retrospect, must identify the interlocutors to his addressee (a reader), since the latter was not there and can therefore not be expected to know who said what. A DIM thinker verbalizing dialogue *in actu*, on the other hand, is his own addressee and consequently sees each interlocutor "right now." Thus, the use of *verba dicendi* becomes redundant in DIM and introduces an element of externally-oriented communication, i.e., narrative, into the illusion of internal communication. In "Four Days" there is very little external dialogue, since Ivanov is alone most of the time. However, toward the end he is found by his regiment, and his verbalization of external speech clearly narratorializes the situation and undermines the use of the punctual present tense: "Я вздрагиваю и разом прихожу в себя. Из кустов глядят на меня добрые голубые глаза Яковлева, нашего ефрейтора. «Лопаты!» кричит он." (37) The same effect is produced by exchanges between the protagonist and a doctor: "«Петр Иванович!» шепчу я. «Что, голубчик?»" (38). These, and other narratorial elements began to disappear from DIM as the genre developed after "Four Days." In E. Dujardin's *Les Lauriers sont coupés* there are already many instances of external dialogue with no *verba dicendi*, and in A. Schnitzler's "Leutnant Gustl" *verba dicendi* are absent altogether, resulting in exchanges such as the one taking place between the protagonist and a waiter in a café: "«Habe die Ehre, Herr Leutnant!» «Guten Morgen.» «So früh heute, Herr Leutnant?» «Ah, Jassen S'nur – ich hab' nicht viel Zeit, ich kann mit'm Mantel dasitzen.» «Was befehlen Herr Leutnant?» [...]" (174)¹⁶

As I have pointed out, apart from a few instances of external dialogue, Ivanov is alone for most of the story. His isolation is not only a way of motivating his interior monologue, but also gives the thinker a chance to *rethink* the morality of war, which, after all, is the main point of "Four Days." In this respect, the story's form acts as a pretext for the presentation of Garshin's favorite anti-militaristic theme: "[...] the [typical] Garshinian hero ... is forced to be introspective, because he is usually faced with a moral dilemma [...]" In *Four Days*, for example, the events leading up to the murder [of the Turk] and the murder itself are dispensed with in one page. The story's significance lies in Ivanov's reaction to the murder, in his ponderings on war and death [...]" (Yarwood, 1981, 87). The fact that Ivanov is not only alone but also *immobilized* by his injury and therefore forced by circumstances to spend four horrifying days right next to the decomposing corpse of someone whom he has killed is undoubtedly an effective means of forcing the protagonist to come to terms with his guilt.¹⁷ Constantly reminded by the body next to him that he is a murderer, and unceasingly tortured by his physical anguish, Garshin's protagonist seems unable to think of anything but his current situation and its antecedents. However, this relentless focus on the present moment creates a problem: time span. When it comes to the disclosure of *in actu* experience, according to the DIM "eavesdropping" premise, events cannot be skipped or summarized since gaps and event summary are the prerogative of a narrator who, from his *retrospective* position, can manipulate information and condense it. A thinker can only verbally register all current experience, which is why the action in the main story-line of Dujardin's *Les Lauriers sont coupés* and Schnitzler's "Leutnant Gustl" spans only a certain number of hours. If an author intends to write a short text and yet wants the events of the story to cover more time than the period actually registered by the mind of his protagonist, he must resort to devices that would motivate such expansion.

In *Four Days* this problem is solved by having an injured thinker who keeps falling in and out of consciousness. This allows the author to skip long periods of time, which are indicated in the text by blank spaces and by the thinker's verbalization of his black-outs and reawakenings: "Опять мрак, опять ничего нет. [blank] Я проснулся." (28) or "Мысли путаются, и я забываюсь. [blank] Я спал долго [...]" (32) Consequently, even though the actual text of the story is quite short, Ivanov's anguish is prolonged and intensified, since he ends up spending four horrible days near death. This, in turn, increases suspense by augmenting our fear for the thinker's life: the *longer* he lies there untreated in the boiling sun, the greater is the likelihood of his eventual death. Furthermore, because Ivanov is lying next to the corpse of a man killed in war, the anti-war message of the story is enhanced by the above mentioned prolongation device, since the four days in the sun cause the Turk's body to decompose gradually

before the horrified protagonist's eyes. The graphic description of the description of the decomposition process, along with all the associated guilt and fear in Ivanov's mind, show the horror of war in its full "glory": "Он совсем расплылся. Мириады червей падают из него. Как они копошатся! Когда он будет съеден и от него останутся одни кости и мундир, тогда – моя очередь. И я буду таким же." Ivanov's extended anguish, the reader's uneasy suspense – made all the more vivid by the "here and now" premise of the text – and the maximized shock effect generated by the intermittent graphic descriptions of the decomposing Turk made war appear so unpleasant to Garshin's contemporaries and demystified its "glorious" reputation so much that "Four Days" was withdrawn by the Ministry of Public Education from schools and public libraries for being antipatriotic (Henry, 52).

However, just as with other DIM devices, time prolongation is used inconsistently in this story. There is no attempt to dramatize the actual black-out and awakening *process*, since "Мысли путаются, и я забываюсь. [blank] Я спал долго [...]" (32) fails to convey the loss of consciousness and its recovery as a *scene*: the thinker sounds too composed and alert, i.e., too much like a narrator looking back on the experience. In order to see how the DIM genre developed after Garshin in this respect, let us compare this to the dramatization of awakening in *Les Lauriers sont coupés* and in "Leutnant Gustl" respectively. Here is how Dujardin's thinker wakes up after a brief dream and realizes that he is still in the company of his friend Léa: "Ah!!! mille épouvantements!!! quoi? ... on me pousse, on m'arrache, on me tue ... Rien ... un rien ... la chambre ... Léa ... Sapristi ... m'étais-je endormi? ..." (94). Schnitzler's protagonist, who has fallen asleep on a park bench, awakens even more dramatically: "Was ist denn? – He, Johann, bringen S'mir ein Glas frisches Wasser ... Was ist? ... Wo ... Ja, träume ich denn? ... Mein Schädel ... o, Donnerwetter ... Fischamend ... Ich bring' die Augen nicht auf!– Ich bin ja angezogen! – Wo sitz' ich denn? – Heiliger Himmel, eingeschlafen bin ich!" (166). It is this dramatized confusion of semiconscious states that is missing in "Four Days." As a final note, it ought to be mentioned that, just as in Garshin's story, in "Leutnant Gustl" the thinker's sleep is used to extend the time period covered by the story: the protagonist's "nap," which moves the story a few hours ahead in order to make the development of events more believable, is motivated by the fact that Gustl ends up on a park bench in the middle of the night, feels understandably tired and therefore dozes off.

My analysis of illusion-making devices in Garshin's "Four Days" has yielded a picture of communicative ambiguity. In some instances the text clearly seeks to create the impression that *histoire* and *discourse*. However, Garshin did not yet appear to be comfortable with the new form, which caused his thinker's DIM to

slip into retrospectively-oriented discourse, i.e., narrative and therefore *summary*. And yet, this should be no means diminish the author's accomplishment, for he seems to have made a genuine attempt to make us *share* the experience of a dying soldier instead of just reading about it. By seeking to synchronize discourse with experience in "Four Days" the author essentially tries to move the reader as far away as possible from the artificiality of reading and as close as possible to the genuineness of living. In this connection, it is noteworthy to cite R. Pascal's comment regarding

Satre's critique of the traditional form of the novel, the chief falsity of which lies in the narrator (personal or impersonal), who writes from the standpoint of the outcome of the events related, and who thereby profoundly distorts the nature of real experience. The whole pattern of a story, the coherence of its events, is built on this false premise of retrospection, for it is only in retrospect that we can recognize events to be significant or irrelevant and contingent. The nature of living, which Satre powerfully illustrates from the experience of participating in the Resistance during the war, is quite opposite to that of fiction, since when acting we never know the outcome, we are unsure of effects, and we ignore what is happening elsewhere [...] (40)

"Four Days" is really the first attempt to recreate the "nature of living" as opposed to "that of fiction." By striving to avoid "this false premise of retrospection" and to create the illusion that Ivanov is "acting" and not narrating, the author appears to be trying to make us feel – however inconsistently – that, just like the terrified protagonist, we too do not "know the outcome, we are unsure of effects, and we ignore what is happening elsewhere" (cf. Pascal above). *Ecce bellum*, i.e., war not as it is *described* but as it is *lived*, and it is not about glory and motherland, but about bodies rotting and being eaten by worms – right now, and not back then. Given the public reaction at the time of this story's publication (cf. above), Garshin's innovative technique must have achieved its purpose. And whatever we may feel today about the shock value of "Four Days", at the very least we can recognize the potential of present-tense DIM to make discourse come to life.

Notes

- 1 I would like to thank Larissa Tumanov and Aage Hansen-Löve for their helpful suggestion in the preparation of this essay.
- 2 D. Bickerton argues that "indirect interior monologue is inner speech rendered in free indirect speech" (238). For a discussion of free indirect discourse/speech cf. D. Cohn, 1969 and A. Staube.

- 3 Other notable examples of this genre are E. Dujardin's *Les Lauriers sont coupés*, V. Larbaud's "Amants, heureux amants" and *Mon plus secret conseil* and A. Schnitzler's "Leutnant Gustl" and "Fräulein Else".
- 4 The idea that narrative, especially first-person or personal narrative, borrows its communicative form from non-fictional communicative situations, such as the memoirs, historiography etc., is raised by a number of critics. Cf. M. Glowinski, M.L. Pratt, R. Ohmann.
- 5 P. 28. All subsequent page references to this edition will appear in parentheses after quotations.
- 6 This implies that present-tense DIM lacks the starting point of all first-person narrative: the epic situation, a term used by B. Romberg to designate the particulars of the narrative act itself and its motivation. *Epopoia*, the Greek origin of the term "epic," means "telling" or "narrating" in verse, and present-tense DIM excludes *epopoia* - along with the epic situation - by excluding the public communication protomodel so fundamental for *epopoia* in particula and all narrative in general.
- 7 The exception is a fictional narrative in the form of a diary found by someone else after its author's death. The person who finds such a diary becomes a framing narrator who *presents* the second-order text. This is precisely the case in Garshin's other anti-war story, "The Coward," ("Trus") written two years after "Four Days" (in 1879). Most of the text consists of a diary kept by the protagonist who is about to be drafted. When he leaves for the Russo-Turkish War, the diary ends, and the story is finished by an impersonal narrator who first refers to the above-mentioned diary and then tells about its author's death in battle.
- 8 An example of DIM thinker dying and thereby ending the DIM is found in A. Schnitzler's "Fräulein Else" where the heroine is contemplating suicide. These are the delirious protagonist's last words. As she dies after having poisoned herself with an overdose of Veronal: "Ich fliege...ich träume...ich schliefe... ich träu...träu-ich flie..." (526).
- 9 As A. Danto points out, "any narrative is a structure imposed on events, grouping some of them together with others, and ruling some out as lacking relevance [...]" (132)
- 10 Clearly in DIM these terms are related to Friedman's dialogue category, since this genre consists of nothing but (inner) discourse.
- 11 Any similar restriction of a conventional narrator's field of knowledge and retrospective distance would bring us into the realm of figural narrative - perception filtered through the mind of the experiencing self - which represents a step toward the communicative position of a DIM thinker.

- ¹² This, according to V. Shklovsky's famous article, is a device used in literature to de-automatize our perception of very familiar and therefore often overlooked phenomena in order to make us notice them or see them from a different perspective.
- ¹³ The use of ellipses here may be a way of implying the passage of time that it takes Ivanov to open the flask and determine how much water is inside, i.e., this is a scene-creating device, which suggests that we are observing real time, as opposed to the condensed time of narratorial summary.
- ¹⁴ In this respect the following comments by E. Ochs regarding planned and unplanned discourse in real-life communication are especially illuminating: "In using context, the communicator does not make the semantic relation between the propositions explicit. For example, if the communicator produces the sequence I don't like that house. It looks strange, he does not specify the links between these assessments ... Our observations of discourse indicate that context is an alternative to syntax and that planned and unplanned discourse differ in their utilization of the two alternatives. Syntax makes the semantic link explicit, for example, *I don't like that house, b e c a u s e i t l o o k s s t r a n g e*. It is relied upon more heavily in planned versus relatively unplanned discourse" (66).
- ¹⁵ The complexity and length of sentences in Dujardin's *Les Lauriers sont coupés*, a DIM written ten years after "Four Days," is already considerably reduced, resulting in much more "believable" syntax. The following fragmented verbalization of Dujardin's thinker dressing is indicative of the development of the genre. "Une chemise blanche; hâtons-nous; les boutons des manches, du col; ah! le linge frais; que je suis bête! dépêchons-nous; dans ma chambre; ma cravate; mes bretelles sont laides, je les ai affreusement choisies; mon gilet; dans la poche, ma montre, ma jaquette ..." (65)
- ¹⁶ The indirect indication of action – the waiter's attempt to take the protagonist's coat – is another sign of how the DIM genre developed after Garshin.
- ¹⁷ As D. Cohn points out, the restriction of a monologist in a small physical space is a very convenient device because "the perfect adherence to unity of place ... creates the condition for a monologue in which the mind is its own place: self-centered and therefore self-generative to a degree which can hardly be surpassed." (1978, 222.) Also cf. E. Yarwood, 1981, 88.

B i b l i o g r a p h y

- Artemov, V. 1969. *Психология обучения иностранным языкам*, Moscow.
- Bickerton, D. 1967. "Modes of Interior Monologue: A Formal Definition." *MLQ*, 28, 229–239.

- Clines, R. 1988. *A Descriptive Analysis of Dialogue and Inner Speech in Selected Works of Fiction*, Unpublished PhD Thesis. U. of Rhode Island.
- Cohn, D. 1969. "Erlebte Rede im Ich-Roman." *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. NS 19.
1978. *Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Danto, A. 1965. *Analytic Philosophy of History*. New York, N.Y.: Cambridge University Press.
- Dujardin, E. 1968. *Les Lauriers sont coupés*. Paris: Bibliothèque 10/18.
- Edel, L. 1964. *The Modern Psychological Novel*. New York.
- Faryno, J. 1978. *Введение в литературоведение: часть 1*. Katowice.
- Friedman, N. Dec. 1955. "Point of View in Fiction." *PMLA*, 1160–1184.
- Garshin, V.M. 1975. *Рассказы*, Moscow.
- Glowinski, M. 1977. "On the First-Person Novel." *New Literary History*, 9, 103–114.
- Hawthorn, J. 1985. "Formal and Social Issues in the Study of Interior Dialogue: the Case of Jane Eyre." In J. Hawthorn Ed. *Narrative: From Malory to Motion Pictures*, London, 87–100.
- Henry, P. 1983. *A Hamlet of his Time: Vsevolod Garshin, the Man, his Works, and his Milieu*. Oxford: Willem A. Meeuws.
- Humphrey, R. 1968. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: University of California Press.
- Kostrshchitsa, V. 1966. "Действительность, отраженная в исповеди", *Вопросы литературы*, 135–144.
- Kramer, K.D. 1973. "Impressionist Tendencies in the Work of Vsevolod Garshin." In V. Terras Ed. *American Contributions to the 7th International Congress of Slavists*. The Hague: Mouton.
- Kroll, B. 1977. "Ways communicators encode propositions in spoken and written English: A look at subordination and coordination." In E. Keenan and T. Bennett Eds. *Discourse Across Space and Time, SCOPIL*. Los Angeles: University of Southern California.
- Ochs, E. 1979. "Planned and Unplanned Discourse." *Syntacs and Semantics, vol. 12: Discourse and Syntax*: New York, 51–80.

- Ohmann, R. 1971. "Speech Acts and the Definition of Literature", *Philosophy and Rhetoric* 1, 12-24.
- Pascal, R. 1977. "Narrative Fictions and Reality: A Comment on Frank Kermode's *The Sense of an Ending*." *Novel*, 11, 40-50.
- Pratt, M.L. 1977. *Toward a Speech-Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rimmon-Kenan, S. 1983. *Narrative Fiction*. London: Methuen.
- Rinberg, V. 1984. "Про композицію внутрішнього діалогу у новелах Василя Стефаника." *Мовознавство*, 18,4 (106), 33-37.
- Romberg, B. 1962. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockholm Almqvist & Wiksell.
- Schmid, W. 1973. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskijs*. München: W. Fink Verlag.
- Schnitzler, A. 1950. *Meistererzählungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Shaw, H. 1979. *McGraw-Hill Handbook of English*. Toronto: McGraw-Hill Ryerson.
- Shklovsky, V. 1971. "Искусство как прием." In *Readings in Russian Poetics. Michigan Slavic Materials*. L. Matejka Comp. Ann Arbor: Dept. of Slavic Languages and Literatures, 1-17.
- Stanzel, F.K. 1984. *A Theory of Narrative*. Charlotte Goedsche. Trans. Cambridge: Cambridge University Press.
- Staube, A. 1985. "Erlebte Rede aus linguistischer Sicht." *Zeitschrift für Germanistik*. 4, 389-407.
- Stenborg, L. 1972. *Studien zur Erzähltechnik in den Novellen V.M. Garshins, Studia Slavica Upsaliensia*, 11, Uppsala: University of Uppsala.
- Surowska, B. 1982. "Schnitzlers innerer Monolog im Verhältnis zu Dujardin und Dostojewski." In Richard Brinkmann Ed. *Theatrum Europaeum*. München: Fink-Verlag, 549-558.
- Tarasov, E. Ed. 1985. *Исследование речевого мышления в психолингвистике*. Moscow.
- Varnai, P. 1972. "Structural and Syntactic Devices in Garshin's Stories." *Russian Language Journal*. 94/95, 61-71.

Yarwood, E. 1982. *Vsevolod Garshin*. Boston: Twayne Publishers, 1981.
"A Bibliography of Works by and about Vsevolod M. Garshin (1855–1888)." *Russian Literary Triquarterly*, 17, 227–241.

Zelm, E. 1935. *Studien über Vsevolod Garshin*. Leipzig.

Кристина Галоци-Комяги

АПЕЛЛЕСОВА ЧЕРТА ПАСТЕРНАКА В СВЕТЕ ДИЛЕММЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИЛИ ЭТИЧЕСКОГО ЧЕЛОВЕКА

Написанный в 1915 году и опубликованный в 1918 году во временнике "Знамя труда" рассказ *Апеллесова черта* (Пастернак, 1983, 19-39)¹ примечателен во многих отношениях, но в первую очередь привлекает внимание образ театра, лежащий в основе произведения, имеющий статус лейтмотива во всем творчестве Бориса Пастернака.

Цель нашей работы - двоякая. С одной стороны, выяснение места, значения образа театра в системе философии творчества, построенной в рассказе, анализ того, какими своими свойствами он участвует в воплощении писательской мысли, какие аспекты этой мысли отводят театру основное место в комплексе других образов и в каком отношении к этим образам находится мотив театра. С другой стороны, нам хотелось бы доказать, что *Апеллесова черта* является диалогическим произведением, содержащим в себе элементы полемики с Н.Н. Евреиновым. Этот диалог дает нам возможность раскрыть позицию Пастернака относительно пространственной на рубеже веков концепции эстетизации бытия, иными словами, раскрыть его положение о примате эстетики или этики.

Архитектоника *Апеллесовой черты* строится на двух фундаментальных образах: на комплексе мотивов перерождения и на образе театра, развертывающем и объясняющем это перерождение.

Тема перерождения вводится в сюжет *Апеллесовой черты* на уровне категории времени. История происходит в конце августа (20), в начале сентября (19), как эксплицитно отмечается, и, таким образом, перед нами переход от весенне-летнего к осенне-зимнему полуциклу. В рассказе преобладают сумерки, вечер, ночь, и в пастернаковской системе это время формации нового качества. Так, в первой главе 6 раз повторяется, что история начинается вечером, когда "день оборвался" (20), "за несколько мгновений до полного захода солнца" (20), где выражение "заход солнца" явно ассоциирует временную смерть, за которой следует воскресение. Таким образом, неслучайно, что упоминание созвездия Кассиопеи, напоминая о мифе о Кассиопее, превращенной из человека в созвездие,

активизирует переход в иной онтологический статус (Мифы, 1980, т. I.: 626).

На уровне категории пространства рамка "Апеллесовой черты", навеянной путешествием в Италию - итальянский пейзаж, итальянские города. Изображение итальянского пейзажа, кроме незабываемых впечатлений от путешествия, объясняется еще тем, о чем свидетельствует *Охранная грамота*, а именно: что эта специальная рамка имеет философский смысл для Пастернака, что рассказ трактует вопросы философии культуры, философии творчества.²

Исходным пунктом построения пространственной системы в рассказе является Пиза, столица Тосканы, находящаяся на берегах реки Арно. Слово "Арно" оказывается древним индоевропейским названием реки, которое произведено от индоевропейского корня *-or/*er, имеющего значение 'сдвигаться, отправляться'.

Кроме этого, река как очень важный мифологический символ, элемент сакральной топографии, особенно как мифологема переправы явно намекает на обретение нового онтологического статуса, новой жизни (Мифы, 1980, т. 2.: 376). В рамках первой главы упоминаются два важных локуса: гостиница, занимающая центральное место в творчестве Пастернака, которая соотносена "с перестройкой духовного начала" (Фарино, 1987: 241), и мост. Как и во многих произведениях, в "Апеллесовой черте" мост является синонимом перехода, переходного состояния:

... в жизни сильнее всего освещаются опасные места: мосты и переходы (29).

В этой же части сообщается о поездке Гейне с десятичасовым поездом в Феррару. Можно допустить, что вместе с мотивом вокзала мотив поезда ведет нас к архимотиву путешествия, идея которого вызвана этимологическим значением слова 'Пиза'; симптоматично, что в первой главке в качестве синонима имени Генриха Гейне стоит "путешествующий поэт" (20).

Вовсе не случайно, что Гейне переезжает из Пизы в Феррару десятичасовым поездом, так как в этом случае основная идея поезда еще усилена символикой числа '10', выражающего начало нового периода в пастернаковской системе (Фарино, 1987: 268).

Персональный уровень: в процессе перерождения Камилла Арденце играет роль душеводителя, психопомпа, о ней говорится "волшебница" (29), об этом свидетельствует и символика ее имени. Во-первых, камилла как растение символизирует душевную целительность (Keresztény, 1986: 162), во-вторых, камиллом называли Меркурия, отождествлявшегося с

Гермесом, становившегося, таким образом, проводником душ. Арденце - от латинского слова "ardens" = 'пылающий, пламенный' - активизирует мотив огня, сгорания, играющий основную роль во второй главке. На уровне языковой оформленности регулярное употребление этого мотива выражает 'кипение, биение' данного состояния бытия, что ставит акцент на интенсивный, весьма напряженный, доведенный до своего предела характер бытия, на формации нового качества; кроме этого, под влиянием структурных аналогий с архаическими моделями мифопоэтического мышления нам хочется напомнить о неразрывной связи мифологема 'огня' с рождением нового.³ Фигура Джулио представляет собой мифологему ребенка, связь которого с мотивами начала и обновления общеизвестна. Эта идея подчеркнута еще упоминанием цветов, принесенных мальчиком Камилле и Гейне. Переключка мифологема ребенка благодаря, с одной стороны, мотиву сиротства ("У Джулио нет другого платья, ни папы, ни мамы нет у Джулио", 32) и, с другой стороны, мотиву, косвенным образом, отсылающему к воде ("Кто сшил тебе эти брючки из рыбацкой сети ...", 31), тоже указывает на миссию, приписываемую Джулио: способствовать и приветствовать новое рождение (Кегэуи, 1984: 370-400). Закономерно, - по логике правил пастернаковского мышления - что десятилетний Джулио спрашивает десять лир за свои брючки. Снова выдвигается на первый план символика числа '10', заключающего в себе значение 'начала нового цикла'.

Генрих Гейне - на основе совпадения имен - не может быть отождествлен с выдающимся поэтом немецкого романтизма. Главный герой "Апеллесовой черты" не конкретная личность Генриха Гейне, жившего в XIX веке, а поэт как таковой, архипоэт. Разные звучания одного и того же имени - итальянское Энрико и немецкое Генрих - как часто употребляемый прием Пастернака⁴ - тоже направляет внимание на некое изменение, на некий переход, происходящий в сфере человеческого индивидуума. В первой части третьей главы Гейне приобретает второе имя - "лицо, занимающее № 8" (24), повторяющееся еще в форме "человек из номера восьмого" (26), которое, если мы принимаем во внимание символику чисел, представляет собой идею обновления, начала нового цикла и идею вечности, и, следовательно, относится к богатому составу мотивов перерождения. Логическим образом возникает вопрос: почему именно Генрих Гейне выступает в качестве архипоэта? Ответ на этот вопрос лишь отчасти мотивирован огромным влиянием, культом самого немецкого романтизма в эту эпоху. Но нельзя оставить без внимания и другие факторы. Во-первых, еврейское происхождение поэта играет здесь основополагающую роль, с одной стороны,

из-за идеи, суть которой сформулирована Бердяевым следующим образом:

По поляризованности и противоречивости русский народ можно сравнить лишь с народом еврейским (Бердяев, 1946: 6).

С другой же стороны, немаловажен фактор, о котором в 1915 году Вяч. Иванов пишет:

Одною из коварнейших и вреднейших доктрин нашего времени представляется мне модная идеология духовного антисемитизма (Иванов, 1979, Т. 3: 308).

Во-вторых, представление о личности и о творчестве Генриха Гейне как Артиста с большой буквы, как Артиста в ницшеанском смысле, явно отсылает нас к дискуссии о немецком поэте, начатой в 1914 году книгой Жирмунского "Немецкий романтизм и современная мистика" и его статьей "Гейне и романтизм". Эскизное, несколько огрубленное изложение этой полемики важно нам для того, чтобы ответить на исходный вопрос. Суть дискуссии вырисовывается в статьях Блока. Уже ранние статьи и записи в дневниках свидетельствуют о том, что важные дилеммы, волнующие Блока, кристаллизуются вокруг личности и творчества немецкого поэта. По сути блоковской концепции:

Гейне же в основе своей и есть *антигуманист* (подчеркнуто Блоком - К.Г.), чего никогда еще, кажется, не произносили, вернее, не произносили так, как я сейчас хочу произнести: с утверждением, с приставкой *да; да, антигуманист ...* (Блок, 1960-62, т. 5: 125).

Следующий вопрос звучит так: что подразумевается под понятием антигуманиста? Ответ Блока:

... формируется новый человек; гуманное животное [...] перестраивается в артиста ... (подчеркнуто Блоком - К.Г.). Говоря только грубыми, первоначальными словами, я различаю крушение гуманизма, различаю виновников этого крушения - Гейне, Ибсена, Стриндберга [...] Различаю, наконец, что *общая их цель - не этический человек, не политический, не гуманный, а - человек Артист.* (Блок, 1960-62, т. 5: 126) [выделено мною - К.Г.]

Так перед нами возникает проблема взаимоотношения этического и эстетического человека, примата эстетики или этики. Беглый взгляд на

замечание Блока о причине непонимания Зелинским характера Гейне лишний раз доказывает наличие этой проблематики:

Философская концепция сводится к тому, что Зелинский подчиняет этике эстетику и политику. Я не чувствую себя вправе входить в философскую критику этого положения, могу сказать только одно, что Ф.Ф. следует здесь вековой гуманистической традиции ... (Блок, 1960-62, т. 6: 464) [выделено мною - К.Г.]

Исследуя исходный вопрос, нам придется осветить третью, на наш взгляд, причину выбора Пастернаком Гейне в качестве главного героя и тем самым архипоэта. Противопоставление концепций о примате эстетики или, наоборот, примате этики, которое на рубеже веков во-площается и в оппозиции 'Афины - Иерусалим', находит свой генетический корень в статьях Гейне о противопоставлении эллинско-языческого и еврейско-христианского жизнепонимания, как оппозиции культурности и церковности, как перевеса эстетики или этики. Только что выдвинутая оппозиция получает свое изложение в статье "Ludwig Böme".⁵

Мысль Гейне об этих двух образах мышления, об этих двух типах психического склада, не содержащая оценочности, а просто констатирующая факт, возобновляется и активизируется в разных писаниях Ницше, творческий ум которого бьется - вследствие эмансипации от христианства - над решением одной очень важной и личной, и философской проблемы, проблемы морали. При этом он весьма часто обращается к Гейне.

Оставаясь в пределах нашей задачи, вернемся теперь к анализу содержания персонального плана. В первом предложении второй части второй главки ("Место у самого окна", 22) раскрывается мотив сидения в поезде и тем самым образом, путем активизации первой пары мифологемы 'сидеться/вставать' как 'умирать/воскресать' (Фрейденберг, 1978: 139-140), подчеркивается смысл символической гибели предыдущего качества, усиленный мотивом 'сна', начатым в этой же части:

Гейне пыгается вздремнуть. Он закрывает глаза (23).

В третьей главке Гейне встречается с Камиллой в гостинице, о значении и функции которой мы уже упоминали (она имеет статус локуса перерождения). Перед встречей с Камиллой Гейне спит: "мертвым, свинцовым сном" (24). Мотив 'сна' здесь прямо ассоциируется со смертью, с ней же соотнесена 'солома'. "Соломинки сплываются" (24), "Соломинки уже плотно прилегают друг к другу ..." (25), которая в русских народных традициях символизирует смерть.⁶

После того как мы выделили важнейшие компоненты комплекса перерождения, обратимся теперь к развертыванию значения, содержания этого перерождения. Мотив театра вводится в сюжет рассказа в самом начале эпиграфом, рассказывающим о соперничестве Апеллеса и Зевксиса. В античной литературе, например, в огромной работе Плиния Старшего, в "Естественной истории", в которой говорится о художниках и живописи, нет сведений о возможной встрече и соперничестве Зевксиса и Апеллеса (Пастернак, 1985. т. 2: 482).

Если это так, то мы не можем считать случайным явлением тот факт, что имя Апеллеса и Зевксиса сочетается в одной из глав "Театра как такового" Н. Евреинова, где греческие художники выступают в роли истинных представителей инстинкта театральности. Введение мотива театра нашло место и в реминисценции, взятой из "Каменного гостя" Пушкина, включающей в себя и дон-жуанскую тему (Людвиген, 1984: 73).

В "Апеллесовой черте" соревнование Эмилио Релинквимини и Генриха Гейне, на первый взгляд, основывается на любовном соперничестве, но в системе поэтической мысли любовь отождествляется с творческим актом, о совпадении этих понятий на основе того, что оба они являются космической стихией, пишет сам Пастернак.⁷

Вызывая Гейне на поэтическое соревнование, Релинквимини в своем письме любозлывает "о принадлежности" соперника "к аристократии крови и духа" (21). Выражение представляет собой, на наш взгляд, скрытый намек на одну из программных статей Н. Евреинова, составляющую третью главу большой работы "Театр для себя".

Третья глава, занимающая центральное место и являющаяся самой длинной и значительной, целиком построена драматически. Она - словно сцена-диалог из театральной пьесы.

В ходе событий Генрих Гейне отождествляется с актером:

вы очень странный человек (27);
 вы ведь странствующий комедиант (28);
 вы необыкновенный какой-то ребенок (28);
 они тебя исковеркали, милая, эти артисты (34);
 актер изолавшийся (35).

Ощущение фальши пронизывает всю сцену в силу разных реакций Камиллы на актерствование, на игру Гейне. Сразу в начале находим:

Оставьте, мы не на подмостках ... (26), -

И ответ Гейне:

Вы ошибаетесь, синьора, мы - всю жизнь на подмостках... (26).

Это эмблематически сжатое выражение театрально-философской концепции Евреинова. Ср. продолжение начатой цитаты:

... и далеко не всякому по силе та естественность которая как роль навязана каждому от самого рождения (26).⁸

Идея, что даже естественность считается одной из ролей вечно играющего человека, отвечает смыслу тезисов Евреинова. Необходимо обратить внимание на тот факт, что Гейне отождествляется с актером через стадию ребенка, поскольку в разных работах Евреинова ведущее место занимает аналогия между ребенком и актером.⁹

Но цитируемый текст инкорпорируется в произведение в отрицательном смысле из-за момента фальши, выраженной эксплицитно в реакциях Камиллы:

Правда, все это вам к лицу. Даже эти банальности. Именно эти банальности! (28)

Вся эта сцена, как японский цветок, моментально распускающийся в воде. Ни больше, ни меньше! Но ведь, цветы-то эти бумажные, и дешевые цветы. (28)

Не гнушаетесь банальностями (28) -

и имплицитно в манере игры Гейне, которая может быть охарактеризована как крайне романтическая, доведенная почти до пародии:

Синьора-театрально восклицает Гейне у ног Камиллы, - синьора, - глухо восклицает он, спрятав лицо в ладони, - провели ли вы уже ту черту?: ... Что за мука - полупешотом вздыхает он, отрывает руки от внезапно побледневшего лица ... (30) [выделено мною - К.Г.]

Таким образом, значителен тот факт, что сцена эта происходит в салоне, который позже, в четвертой главке, оценивается следующим образом:

Выйдемте на улицу, не возвращаться же нам, право, в этот глупый салон. (33) [выделено мною - К.Г.], -

в салоне, в помещении, предназначенном для множества людей, как будто Гейне-актер нуждается в зрителях, в отличие от одинокой комнаты, номера, как стихогенного локуса поэта в пастернаковской системе.

Типографическое разделение третьей и четвертой глав в пределах одного и того же предложения акцентирует очень важный смысловой

разрыв. На этом пункте совершается переход из одного качества в другое, совершается перерождение, выход в жизнь. Роль как фикция превращается в жизненную драму:

...взглянув в глаза все более и более теряющейся госпожи Арденце, к несказанному изумлению своему замечает, что ...

IV

...что женщина эта действительно прекрасна ... (30) [выделено мною - К.Г.]

Превращение в жизненную драму роли, начинающей претендовать на роль жизни, действительности, диктующей уже свои законы всей окружающей реальности, подчеркнуто Пастернаком. В первую очередь он остраненно использовал в самом начале новой главки слово 'действительно', получившее, таким образом, акцентированное содержание, поскольку границы текста, как известно, несут повышенную семантическую нагрузку. Кроме этого, опять выдвигается на первый план мотив 'сна' в качестве символической гибели, но в этот раз в противоположном значении: 'пробуждение - символическое воскресение':

Ах, да, - словно только сейчас *проснувшись*, восклицает Гейне ... (31) [подчеркнуто мною - К.Г.]

При помощи Камиллы-душепроводителя невозможно играть фальшивую, романтическую роль до конца, мы видим гибель актера, рождение поэта. В третьей главке Гейне-актер играет романтическую роль Дон Жуана, употребляя целый арсенал романтических приемов, выражений, поэ, жестов.

Но необходимо выяснить, что скрывается в пастернаковской системе под понятием романтики. Антиномия 'романтический - реалистический' проводится через всю эстетическую концепцию Пастернака. В чем состоит суть этой противоположности? Отдавая себе отчет в том, что эта пастернаковская оппозиция уже многократно интерпретировалась в исследовательской литературе, мы все же хотим к ней вернуться с точки зрения выдвинутого в этой работе круга проблем. Категории "романтизм - реализм" у Пастернака приобретают своеобразное, специфическое значение. Под романтизмом и реализмом Пастернак подразумевает не конкретное течение в истории литературы, но конкретную школу в литературе, не стилистический прием. Их употребление и значение коренным образом отличаются от традиционного понимания. Они содержат громадный, обобщенный смысловой пласт. Пастернак пони-

мает эти термины как мировосприятие, как "ответ художника на действительность":

Но под романтической манерой, которую я отныне возбрал себе, крылось целое мировосприятие. Это было понимание жизни, как жизни поэта. Оно перешло к нам от символистов, символистами же было усвоено от романтиков, главным образом немецких ... Усилили его Маяковский и Есенин. (Пастернак, 1985, т. 2: 212) [выделено мною - К.Г.]

Критику романтизма Пастернак дает на основе критики внешней, ложной, фальшивой театральности:

Но вне легенды романтический этот план фальшив. Поэт положенный в его основание, немислим без непоэтов, которые бы его оттеняли, потому, что поэт этот не живое, поглащенное нравственным познанием лицо, а зрительно-биографическая эмблема [...] Эта драма нуждается во эле посредственности, чтобы быть увиденной, как всегда нуждается в филистерстве романтизм ... (Пастернак, 1985, т. 2: 212) (выделено мною - К.Г.)

Следующая цитата проливает свет на подчеркивание Пастернаком того аспекта романтического мировосприятия, который отсылает нас к слиянию границ между эстетическим и внеэстетическим (этическим) пространствами, к проникновению законов театральной сферы в пространство жизни как родовой категории.

Я не отрываясь наблюдал Маяковского. Кажется, так близко я тогда его видел впервые. Его "э" оборотное вместо "а", куском листового железа кольхавшее его дикцию, было чертой актерской. [...] В отличие от игры в отдельное он разом играл во все, в противность разыгрыванью ролей, - играл жизнью. (Пастернак, 1985, т. 2: 201) [выделено мною - К.Г.]

Оставаясь в пределах исследования оппозиции 'романтизм-реализм', вернемся к цитате о фальшивости романтического плана. Эти строки представляют собой акцентировку нравственного элемента, лежащего в основе пастернаковской философии творчества. Основную роль этого элемента доказывает тот факт, что он прямо или косвенно затрагивается в таких теоретических и программных статьях поэта, как "Вассерманова реакция" (1914), "Черный бокал" (1916), "Несколько положений" (1919), "Охранная грамота" (1930), "Шопен" (1945) и "Замечания к переводам из Шекспира" (1956). Кроме названных теоретических и программных статей сюда относятся еще такой опыт изложения Пастернаком своей

платформы, как письмо к А.Л. Штиху от 19.VII.1912. Раннее письмо к Штиху может быть оценено как первый шаг, открывающий путь для более подробного развертывания этого базового принципа пастернаковской концепции. В этом письме идея о нравственном назначении творчества находит отражение в освещении природы творческой деятельности, стоящей в тесной связи со страданием:

Я видел этих женатых ученых; они не только женаты, *они наслаждаются театром и сочностью лугов*; я думаю, драматизм грозы также привлекателен им. [...] Ах, они не существуют, *они не спрягаются в страдательном*. Они не падают в творчестве. Это скоты интеллектуализма. (Пастернак, 1972: 142) [выделено мною - К.Г.]

Укажем и на размышление Анны Лjungдгрен в работе, посвященной анализу ранних прозаических опытов Пастернака, в которой исследовательница приходит к выводу, что поэт делает семантически значимым имя Релинквимини как ложно-итальянское имя, одновременно напоминающее форму латинского страдательного залога. Автор книги расшифровывает этот факт как "способность страдательного сопереживания", оцениваемую в качестве необходимого условия и предпосылки творческого процесса. Любопытно, что уже в этом раннем письме этот ход мысли сочетается с категорией театра в оценочном отношении. Следующим документом, высветляющим глубинную связь между творчеством и этикой, является "Вассерманова реакция", связанная с футуристическим периодом поэта. Эта статья имела остро полемический характер, направленный против сотрудников "Первого Журнала Русских Футуристов" и отражала позицию членов группы "Центрифуга".¹⁰ Продолжая размышление о природе творчества при помощи категории "страдания":

Те сомнения в личном избранничестве, которые доселе скрашивали ореолом *мученичества* любую историю дарования, были отброшены. (Пастернак, 1914: 33) [выделено мною - К.Г.]

Пастернак подчеркивает, что, говоря словами Анны Хан, истинное искусство рождается из закона внутренней потребности и опирается на нравственную категорию, на категорию совести (Хан, 1988: 92).

В статье "Несколько положений" ставится акцент на ту же самую категорию:

Книга есть кубический кусок горячей, дымящейся *совести* - и больше ничего. (Пастернак, 1983: 110) [выделено мною - К.Г.]

Не трудно предвидеть, что, в "Черном бокале" эта проблема тоже встанет в центр внимания автора:

Поспешность эта не что иное, как *спешность назначения; искусство* на каждом шагу, ежедневно, ежечасно *получает от века неизменное, лестное, ответственное, чрезвычайно важное и спешное назначение.* (Пастернак, 1916: 41) [выделено мною - К.Г.]

Цитата из "Охранной грамоты" тоже может служить доказательством того, что в эстетической концепции Пастернака творчество, искусство должны включать в себя моральное содержание.

Но я был молод и не знал, что это не охватывает судьбы гения и его природы. Я не знал что его существо покоится в опыте реальной биографии, и не в символикe, образной преломленной. Я не знал, что, в отличие от примитивов, его корни лежат в грубой непосредственности *нравственного чутья.* (Пастернак, 1985, т. 2: 194) (подчеркнуто мною, К.Г.)

Поздние писания, как "Шопен" и "Замечания к переводам из Шекспира", свидетельствуют о прямой взаимосвязи идеи о моральной мотивированности творческого акта и термина 'реализм':

Совсем в ином положении художник - реалист. Его *деятельность - крест* и предопределение. (Пастернак, 1983: 385) [выделено мною - К.Г.]

Пастернак рассматривает драмы Шекспира, как глубоко реалистичные и в свете этого убеждения излагает свое мнение о Гамлете:

С момента появления призрака Гамлет отказывается от себя, чтобы "творить волю пославшего его". "Гамлет" не драма бесхарактерности, но *драма долга* и самоотречения. (Пастернак, 1983: 397) (подчеркнуто мною - К.Г.)

Осуждая романтическое мировосприятие, Пастернак, в свою очередь, отказывается от примата эстетики и подтверждает моральное назначение, этическое содержание искусства. На наш взгляд, за романтическим планом скрывается концепция расширяющегося во все другие сферы бытия, всекомпетентного эстетического пространства. С другой стороны, термин 'реализм' представляет собой такую модель мироздания, в кото-

рый за Этикой признается статус априорности и абсолютности, а за Эстетикой не признается компетенция проникать в сферу Этики.

После того как мы перечислили особенно существенные черты пастернаковской платформы в связи с антиномией 'романтизм - реализм', вернемся к анализу мотива театра в "Апеллесовой черте". Когда Пастернак из смысловой бисемии слова 'актер' выдвигает на первый план момент лицедейства¹¹, когда он обращает наше внимание на превращение роли, как фикции, в жизненную драму, то он вступает в явную полемику с концепцией театрализации бытия.

Представление, согласно которому понятие театра приобретает новые значения, обогащает, расширяет и углубляет свое поле значения, находит свои корни в философской концепции Ф. Ницше. Критика Николая Федорова в адрес Ницше выводит на поверхность то, в какой огромной мере коренится принцип театрализации жизни в учении автора *Заратустры*:

... ибо он [Ницше] хотя и говорит, будто не ищет счастья, а ищет дела, заблуждается на свой счет, и на самом деле ищет именно только счастья, которое он полагает в зрелищах, представлениях, играх, и поэтому весь мир превратил в своей душе в представления ... В этой неутолимой жажде театральных игр, представлений, мы имеем ключ и к жизни, и к учению Ницше. (Федоров, 1906: 432-433) [выделено мною - К. Г.]

Когда Ницше строил свою систему, перед мысленным его взором витал образ Шопенгауэра: тем самым теория имеет философской основой метафизический пессимизм, по которому действительность - пошлая, серая, скучная. Внутренняя логика этого факта ведет к тому, что в мышлении Ницше жизнь оправдывается как эстетическое явление, творчество приобретает статус утешителя, спасителя, без помощи которого жизнь невыносима, как неоднократно акцентируется в "Рождении трагедии". Этот тезис, в свою очередь, открыл широкое поле возможностей в переосмыслении, в переоценке взаимоотношений эстетики и этики на рубеже веков. Ницше - пророк, проповедующий идею человека - артиста, подчеркивающий вместо морального призвания, творческое призвание человека.¹² Эта мысль, как общеизвестно, нашла отклик на рубеже веков в русском культурном сознании: художественные поиски в ту пору в значительной мере были направлены на обнаружение путей, методов, способов активизации скрывающейся во всех людях творческой потенции, на открытие таких художественных структур, с помощью которых можно было бы ощутимо передать этот характер творчества. Автор "Рождения трагедии" рассматривает проблему артиста в зеркале

проблематики актера, и при помощи этого "кода" старается расшифровать постоянно волнующую его тайну артиста (Ницше, 1908: 311-312).

Уже цитированное выше мнение Федорова об учении и личности Ницше проливает свет на тот аспект мировидения немецкого философа, по которому бытие - всего лишь театральное представление. Таким образом, логичным является следующий шаг на этом пути соответственно которому Ницше пишет об актерстве людей (Ницше, 1908: 317). Автор "Заратустры" строит свою смысловую цепь следующим образом: человек - артист, артист - актер, следовательно, человек - актер. Значит, в учении немецкого философа усиливается нарушение границ между сценой и жизнью, между эстетическим и вне-эстетическим пространствами, слияние искусства, творчества и жизни. Именно на этой основе строится одна из самых интересных, самобытных театральных - можно даже допустить, театрально-философских - концепций: теория Николая Евреинова. Его система взглядов является инкарнацией выше перечисленных ницшеанских тезисов, она была "практикой", точнее, "попыткой практики", ницшеанской теории, как таковая она играла решающую катализаторскую роль в мощном оживлении идеи театрализации бытия. Сопоставление явлений, событий, законов жизни, человеческого бытия с театром, с балаганом, с буффонадой, с маскарадом, с водевилем, с трагедией, с комедией пронизывает повседневный быт - отсюда то стремление, эмблематически сжатую формулу которого дает Ф. Степун: "публично жить на авансцене своей личности" (Степун, 1912: 86). Но во многих случаях этот тезис сказывается в рамках художественного произведения, на самых разных его уровнях.¹³

Если в этот период с одной стороны сильно активизируется идея театрализации жизни, то, с другой, - разгорается и полемика с этим тезисом, в которую включились, в первую очередь, религиозные философы-мыслители эпохи. Эти философы осуждают мир сцены, театра и мир, превратившийся в театральные подмостки, как мир антихриста. Основу подобного подхода дает христианское предание о том, что антихрист, фальшивый двойник Христа, его обезьяна, носящий его маску, характеризуется лицедейством, самозванством и провокацией (Мифы, 1980, т. I: 85-86). Другой элемент подобной опоры заключается в отношении православия, православной ментальности к театральности. Как с большой убедительностью доказывают Б.А. Успенский и Ю.М. Лотман в работах "Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен" и "Отзвуки концепции "Москва-третий Рим в идеологии Петра Первого", театр воспринимается Русью как антипод церкви, как нечистое место. Б. Успенский отмечает в статье "Царь и самозванец ...", что "всякого рода маскарад непосредственно соотносится в Древней Руси

с антиповедением... предполагалось - как окружающими так и участниками маскарада, - что они изображают бесов или нечистую силу..." (стр. 213), что маска была оценена как "атрибут вывороченного, колдовского мира" (стр. 216), как "маска черта" (стр. 226).

Интересным оказывается противопоставление места и оценки Петра Первого в двух картинах мира. Евреинов видит в Петре "гениального режиссера жизни" и добавляет: "... задача великой театрализации жизни была решена Петром" (Евреинов, 1922: 32). С другой стороны, Б. Успенский в своей работе пишет, что "... обзав людей носить 'немецкую', то есть европейскую одежду, Петр [...] превратил окружение в ряженных"; "европейское платье воспринималось в допетровское время как маскарадное, и бесы на иконах могли изображаться в немецкой или польской одежде" (стр. 213). А другая статья - "Отзвуки концепции..." - констатирует:

Претензия Петербурга на святость находит выражение, наконец, и в тенденции к унижению московских святынь. Можно было бы в этой связи указать на настойчивое и демонстративное требование Петра строить в Москве театр именно на Красной площади, воспринимавшееся современниками как *надругательство над святостью места; театр - "антицерковь, пространство бесовское"* (стр. 240) [выделено мною - К.Г.].¹⁴

Уже в критике Николая Федорова, направленный против Ницше, ощущается ясное осуждение театральности:

Он, как ребенок, и, конечно, очень испорченный, знает только игру, и ничего выше игры себе и представить не может [...] Если смотреть на жизнь, как на игру, и на мир, как на театральное зрелище, можно понять и эту нелепейшую нелепость, понять желание, чтобы все повторялось именно в том виде, в каком оно есть, века вечные [...] Бог здесь (то есть слепая стихийная сила) - автор и режиссер миллионы раз повторяемой драмы, люди же - ее марионетки! (Федоров, 1906: 432-433).

Павел Флоренский приходит к выводу, что "...можно вообще говорить о грехе как [...] о маске, о видимости реальности, лишенной ее силы и существа" (Флоренский, 1985: 213).

В "Обратной перспективе" он прямо касается вопроса "обманчивого расширения пространства театральной сцены" и характеризует театральность как "...нетрудовое, лишенное чувства реальности и сознания ответственности, мирочувствие". (Флоренский, 1985: 129-130). С. Булгаков эксплицировал все это в размышлении о природе актера:

Ведь и актер есть тоже медиум и тоже провокатор, - его как живого лица, нет в его роли, он отдает себя, свой психический механизм, как средство, как материал, для медиумического воспроизведения чужого содержания... Такова природа актера и в этом *граница сцены*: последняя предполагает, так сказать, законный, признанный медиумизм, иллюзионизм, зеркальность... Медиумичность, провокация, зеркальность является самой основой сценического искусства, в том его сила, ... но в этом и его *ограниченность*. Соответственно своей природе, актер может быть медиумом одинаково и добра и зла ... Напротив, актерство, перенесенное в жизнь, неизбежно становится провокацией." (Булгаков, 1976: 15-16) [выделено мною - К.Г.]

Эти цитаты свидетельствуют о том, что оба философа акцентируют ограниченность сценического пространства, четко различают пространство сцены и жизни, то есть пространство эстетическое и этическое. В их ходе мысли театр - мир антихриста, актерствование - беснование, превращение жизни в театр предполагает коллективное актерство, то есть тотальное беснование, и отсюда - театрализация жизни оценивается как апокалиптическое явление, которому противопоставлена реальность литургии.

Таким образом, понятие театра - вовсе не обозначение одного из видов искусства, сферы драматургии, суммы писательского, режиссерского и актерского творчества; получая этико-теоретическое и религиозно-философское обоснование, оно понимается как эстетический и этический принцип и становится одной из основных категорий русской культуры первых десятилетий XX века.

Пастернак, разделяя в Гейне контрастные разновидности поэта и актера¹⁵, в категорию которого он включает понятие артиста, вполне переключается с философами-современниками, ставившими акцент на ограниченности сценического пространства, и тоже разграничивает эти две сферы. Именно на этом пункте трактовка темы перерождения в смысле отказа от романтической манеры, подтверждающей примат эстетики, всекомпетентность категории эстетики и эстетического человека, соприкасается с отграничением от театрално-философской теории Николая Евреинова как от образцового, блестящего примера такой манеры.¹⁶ В обеих системах, и в пастернаковской и в евреиновской, исходным пунктом является предчувствие, вполне отвечающее апокалиптическому духу эпохи, согласно которому мир, распавшийся на элементы, вырвавшийся из системы контактов, - это хаос. Но для Евреинова решение состоит в том, чтобы укрыться в анги-мире театра, где система контактов, связей совершенно иная. Творчество - это не вторичная моделирующая

система, а игра, и цель выхождения творящего субъекта за свои пределы - самому стать произведением искусства. Творческий акт отождествляется с жизнетворчеством, жизнестроением.

А у Пастернака проблема решается иным способом. В шестой главке, пространственной рамкой которой оказывается "крошечный номер" (35), и окружающая действительность и Гейне приобретают физическое состояние тишины, молчания. Погиб актер, родился поэт. И как определяется поэзия?

— Я думала, что человек стоит, лампа на окне, а он крошечные листья в окошко швыряет на улицу; хотела лицо подставить, поймать на щеку. Ну и нет никого.

— Да это поэзия сама, Камилла! (36)

Данная дефиниция в ранней, эскизной форме указывает на одну очень важную характерную черту пастернаковской системы. Поэт имеет тесные контакты с внешним миром: мотив окна выражает единство внешнего и внутреннего мира, между ними нет жесткой границы, взаимная проницаемость характеризует их. Личность поэта исчезает ("ну и нет никого"), и субъектом художественного произведения становится действительность.

Осуждая романтическое мировосприятие, Пастернак, в свою очередь, отказывается от примата эстетики, и подтверждает моральное содержание искусства. Перенесение акцента с эстетики на этику Пастернаком является откликом на философскую систему Киркегора, различающую три сферы человеческого бытия: эстетическую, этическую и религиозную. Мотивные совпадения усиливают этот отклик, поскольку Киркегор видит сущность эстетической сферы в элементе искушения и символической фигурой считает Дон Жуана. Если мы рассмотрим с этой точки зрения Апеллесову черту, то мы можем констатировать, что ее тема - это искушение, а Гейне играет роль Дон Жуана, что подчеркнуто реминисценцией из *Каменного гостя* Пушкина, как отметила Анна Лjunggren.

Мотивы и образы *Апеллесовой черты* отсылают нас от ранней прозы к позднему творчеству Пастернака, от *Апеллесовой черты* к *Гамлету в Докторе Живаго*. В стихотворении *Гамлет* полюса актера и поэта обогащаются третьим элементом - мотивом Христа. В пастернаковском мышлении категория актера, представляющая собой понятие ницшеанского артиста, символизирует эстетический уровень, фигура Гамлета включает в себя идею "долга и самоотречения" и составляет уровень, а в *Докторе Живаго* мы видим проникновение третьего уровня киркегоровского учения, религиозного, символизируемого образом Христа.¹⁷

Л и т е р а т у р а

- Aucouturier, M. 1968. *Il tratto di Apelle: Manifeste littéraire du modernisme russe*. - "Revue des études slaves", XLVII, Paris.
Pasternak/Modern Judgements, London, 1969.
- Бердяев, Н. 1946. *Русская идея*, Париж.
Смысл творчества, Париж, 1985.
- Блок, А. 1960-62. *Собрание сочинений в 8-и томах*, Москва-Ленинград.
- Булгаков, С. 1976. *Тихие думы*, Париж.
- Галоци-Комяти, К., (в печати) *Рыцарь театральности. Влияние Ницше на эстетическое кредо Н. Евреинова*. - *Studia Slavica*, Budapest.
- Гейне, Г. 1958. *Собрание сочинение в 10-и томах*, Ленинград.
- Евреинов, Н. 1915. *Театр для себя*, Петроград.
Театральные новации, Петроград, 1922.
Театркактактовой², Берлин, 1923.
- Иванов, Вяч. 1979. *Собрание сочинений в 3-х томах*, Брюссель.
- Kerényi, K., *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, Budapest.
- Keresztény, A. 1986. *Művészet lexikona*, Budapest.
- Лотман, Ю. 1982. *Художественный язык средневековья*, Москва.
- Людвиген, А. 1984. *6 фрагментов о Релинквиинии*, Acta Universitatis Stockholmiensis.
- МИФЫ народов мира, т. 1-2, Москва, 1980.
- Nietzsche, F. 1908. *Die fröhliche Wissenschaft*, Leipzig.
- Пастернак, Б. 1914. *Вассерманова реакция*. - *Руконог*. "Сборник стихов и критики". Книгоизд. Центрифуга, Москва.
Черный бокал - Второй сборник Центрифуги, Москва, 1916.
Вопросы литературы, 9., 1972.
Воздушные пути, Москва, 1983.
Избранное в 2-х томах, Москва, 1985.
- Силард, Л., *Своеобразие мотивной структуры Бесов*. - *Dostoevski Studies*, N. 4.
Вклад символизма в развитие русского романа. - *Studia Slavica*, to-mus 30., Budapest, 1984.

- Степун, Ф. 1912. *Открытое письмо А. Белому по поводу статьи "Круговое движение"*. - Труды и дни, № 4-5.
- Успенский, Б. 1982. in: *Художественный язык средневековья*, Москва.
- Фарино, Е. 1987. *Архепозитика "Писем из Тулы" Пастернака*, - Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20, 1987.
- Федоров, Н. 1906. *Философия общего дела*, Верный, Типография Семиреческого Областного Правления.
- Флейшман, Л. 1975. *К характеристике раннего Пастернака*. - Russian Literature, N. 12., Amsterdam
- Флоренский, П. 1985. *У водоразделов мысли*, Париж.
- Фрейденберг, О. 1978. *Миф и литература древности*, Москва.
- Хан, А. 1988. *Основные предпосылки философии творчества Б. Пастернака в свете его раннего эстетического самоопределения*, Dissertationes Slavicae, XIX, Szeged.

Примечания

- 1 Дальнейшие ссылки на рассказ даются по этому изданию в скобках, с указанием номера страницы в основном тексте статьи.
- 2 "Главное, что выносит всякий от встречи с итальянским искусством, - это ощущение осязательного единства нашей культуры" (Пастернак, 1985, т. 2, 193).
- 3 В одном абзаце (стр. 22) мотив 'горения' повторяется 14 раз: "горели" - 9 раз, "обуглившиеся вагоны", "меченные сажой", "перегороженные горячею коричневой фанерой", "коробилась от жару", "тяжкое дыхание растворенной топки".
- 4 О подобном приеме говорил Е. Фарино в связи с "Охранной грамотой" на лекциях в Будапештском университете в ноябре 1986 года.
- 5 "Я говорю 'назарейская', чтобы не пользоваться выражением 'иудейская' или 'христианская' хотя оба эти выражения для меня синонимы и я пользуюсь ими, чтобы обозначать не вероисповедание, но природное свойство. 'Иудеи' и 'христиане' для меня это слова, совершенно близкие по смыслу, в противоположность слову 'эллины' - именем этим я называю тоже не отдельный народ, но столько же

врожденное, сколько и приобретенное развитием направление ума и взгляд на мир. В этом смысле можно было бы сказать: все люди - или иудеи, или эллины ... Шекспир в одно и то же время иудей и грек, или, вернее, в нем примиряюще слились оба элемента, искусство и спиритуализм, и развились в высшее единство." (Гейне, 1958, т. 7: 15,42).

- 6 Ср. стихотворение О. Мандельштама "На розвальнях уложенных соломой".
- 7 "Любовь так же проста и безусловна, как сознание и смерть, азот и уран. Это не состояние души, а первооснова мира. Поэтому, как нечто красугольное и первичное, любовь равнозначительна творчеству". (Пастернак, 1983: 398).
- 8 Л. Флейшман тоже считает, что к Евреинову походят эти выражения Гейне (Флейшман, 1975: 92).
- 9 "Ребенок непрестанно актерствует..." (Евреинов, 1923: 32); "Когда же я произношу слово 'театр', мне прежде всего представляются ребенок, дикарь..." (Евреинов, 1915: микрофильм).
- 10 История "Центрифуги" и полемическая сторона статьи "Вассерманова реакция" были прослежены в следующих работах Л. Флейшмана: История Центрифуги. - Colloque de Cerisy-la-Salle. Boris Pasternak. Institut d'études slaves, Paris, 1979; Фрагменты футуристической биографии Пастернака. - Slavica Hierosolymitana, IV., 1979.
- 11 Ср. слова О. Фрейденберг о мифологическом содержании мотивов "актер" и "маска" как изображающих покойника (Фрейденберг, 1978: 41, 64).
- 12 "Нищепочуял, как никто еще (и никогда на протяжении всей истории) творческое призвание человека ..." (Бердяев, 1985: 121).
- 13 Ряд примеров мог бы быть длинным, поэтому мы должны ограничиться произвольно взятыми образцами. Получает свою формулировку эта идея и в мире Андрея Белого, в многослойном романе "Петербург", в котором универсальным законом становится явление, согласно которому бытие со всеми его "вечными вопросами" превращается в балаган. Высказывает свою позицию по этому поводу и Ф. Сологуб в "Мелком бесе", видя в истории маскарад (Силард, 1984: 185-207). Прочитируем еще Гумилева из стихотворения "Театр": "Все мы - смешные актеры/ В театре Господа Бога".

- 14 На этот факт и на некоторые элементы, связанные с ним, обратила внимание - хотя и в другом контексте - Л. Силард (Силард, 1983: 139-164).
- 15 По-другому интерпретируются эти разновидности в работе Л. Флейшмана (1975: 79-113) и М. Окутьюрье (1968: 157-161; 1969: 220-230).
- 16 Об этом подробнее: К. Галоци-Комяти (в печати).
- 17 Об этом подробнее: К. Галоци-Комяти: От Апеллесовой черты к Гамлету (Об одном лейтмотиве в творчестве Пастернака) [рукопись].

Erika Greber

**MYTHOS – NAME – PRONOMEN.
DER LITERARISCHE WERKTITEL ALS METATEXTUELLER
INDIKATOR**

1. Zur Thesenbildung
2. Kultursemiotische Konzepte zu Mythos-Name-Pronomen
3. System der Pronomina
4. Pronomen/Name als Werktitel: gattungskomplementäre Distribution
5. Analyse der Titel nach Distributionsmatrix
6. 'Autonymische' Titel
7. Zu pronominalen Erzählformen
8. Mythenferne / Mythenaffinität
9. Zusammenfassung

1.

Studien, die dem Problem des Werktitels gewidmet sind, nehmen – ungeachtet gewisser Unterschiede zwischen wissenschaftlicher und belletristischer Titelei – mit ihrem eigenen Titel zu ihrem Forschungsobjekt in einer besonderen Weise Stellung; ihr Titel referiert auf ihr Thema und ist deswegen implizit immer auch autoreferenziell. Mit dieser Sachlage kann man unterschiedlich reflektiert umgehen, wie die Titelwahl zeitgenössischer Titelforscher zeigt. In den 70er Jahren, als der Titel zum eigenwertigen Forschungsobjekt erst noch erhoben und als ein solches legitimiert werden mußte, stellte H. Levin (1977) sein Plädoyer für eine Titelforschung unter die programmatische Überschrift *The Title as a Literary Genre*, nicht ohne mit dieser Titelwahl zu kokettieren: "at this stage, I must confess, that my title for this paper has somewhat stretched the point it has been trying to suggest" (xxxv). Die wichtigste neuere Arbeit zum Werktitel von A. Rothe (1986), wo die metakommunikative Funktion des Titels als eine unter mehreren beschriebenen Funktionen rangiert, hat einen schlicht deskriptiven Titel: *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte*. Hingegen scheint die kryptische Überschrift *Titre (à préciser) – Titel (noch zu bestimmen)* von J. Derridas Beitrag (1980) eine referenzielle Beschreibungsleistung auf den ersten Blick zu verweigern und überhaupt ein mit dem Publikum kokettierender Falschtitel zu sein ("Faux-titre", 19, 37); auf den zweiten Blick, nach erfolgter Lektüre,

erkennt man in diesem zunächst ganz pragmatisch als vorläufige Konferenzmeldung zustande gekommenen Titel die implizite autoreferenzielle Qualität. In seinem Vortrag hat Derrida eine Struktur vorgestellt, um die es neben anderem auch hier gehen soll: der Text und Metatext zugleich darstellende Text, der Titelname als metareflexiver und auf sich selbst verweisender Signifikant.

Mit den genannten neueren Arbeiten sind zwei einander diametral entgegengesetzte Diskurse der Titelforschung eingeführt – Rothe mit seinem ernsthaften taxonomischen Ansatz, Derrida mit seinem spekulativ-spielerischen Gestus. Wie mit dem relativ expliziten und gleichzeitig doch unbestimmten Titel angedeutet, situiert sich mein eigener, Linguistik und Poetik vermittelnder Diskurs irgendwo in der Mitte, er ist sozusagen in einem taxonomischen Rahmen spekulativ. Diesem Text ohne *Faux-titre* und ohne *Fauxpas* seinen "wahren, authentischen und entsprechenden Titel" (Derrida, 19) zu bestimmen, ist nicht ganz einfach, weil die Untersuchung eine ganze Reihe von Aspekten in spezifischer Interdependenz betrifft, die erst Schritt für Schritt herausgearbeitet werden kann. Es geht nachfolgend anhand des literarischen Werktitels um die Mythenaffinität lyrischer und narrativer Texte in der Alternative von Name und Pronomen.

Der Werktitel, jener exklusive Teil des literarischen Opus, nimmt eo ipso, durch seine Exklusion aus dem Textkörper, einen Metastatus ein. Innerhalb aller den Text umrahmenden Zeichen, innerhalb des ihn umgebenden materiellen und semiotischen Raums – ob man diesen nun mit Compagnon (1979) "Périgraphie" oder mit Genette (1987/1989) "Paratext" nennt – hat der Titel den exponiertesten Stand, begründet durch seine spezifischen Funktionen in der Kommunikationssituation. Der Werktitel, der "Name" des Texts (Derrida 1980:18, Rothe 1986: 13f), ist dem Werk metasprachlich übergeordnet. Im Anschluß an französische Forschungsbeiträge¹ bestimmt Rothe auf der Basis des Modells von sechs kommunikativen Sprachfunktionen den Titel als metalinguistisches bzw. metasprachliches Zeichen (1986: v, 15).

Der Titel ist ein Zeichen, das zweifellos am unmittelbarsten die Sinnposition des Werksubjekts – des 'implied author' – repräsentiert. Und in gewisser Weise re-präsentiert der Werktitel das Werk, selbst wenn er nicht repräsentativ dafür sein sollte (da der Titel zwar "als Nenner oder Schlüssel, aber auch als Falle oder Siegel fungieren" kann, Enzensberger 1966:78).

Eine der wichtigsten Funktionen des Titels ist seine Referenzfunktion auf den Text: der Titel gibt die konziseste Information über den Text, eine in wenige Lexeme gefaßte Vororientierung (meist thematischer Art); auch deshalb kann er für das Werk stehen. Er wird auch als "kultureller Aktualisator des Textes" beschrieben (Makarov 1989 für das Oeuvre von A. Blok). Im übrigen mutmaßt Wulff in einem weiteren allgemeinen Beitrag zur Titelproblematik (1985:165) daß

Namen in (Buch)Titeln "ähnliche Funktion haben wie in literarischen Texten überhaupt".

Jedoch interessiert das Verhältnis von Titel zu Text nachfolgend weniger als vielmehr gerade die (relative) Autonomie und Kontextfreiheit des Titels. Insofern bleibt auch der Unterschied zwischen Titeln selbständig und unselbständig veröffentlichter Texte (konkret etwa der zwischen Buch-Titel und Titel eines einzelnen Gedichts), der auf jeden Fall pragmatisch relevant ist (Werbefunktion, vgl. Scheuermann 1982:8f), dahingestellt.

Auch wird es nicht um eine grundsätzliche Poetologie des Titels gehen – diese ist anhand von umfangreichem Material in neueren Untersuchungen (Hoek 1981, Wulff 1985, Rothe 1986) systematisch erarbeitet worden –, noch soll der Titel als eigenes Genre propagiert werden, sondern es geht gattungsbezogen um die Meta-Qualitäten des Titels.

Das Titel-Material wird in erster Linie der russischen Literatur entnommen, für Gegenbeispiele und besonders interessante Fälle aus der Weltliteratur ergänzt (ohne – den niemals einzulösenden – Anspruch auf Vollständigkeit und ohne angemessene Berücksichtigung textologischer Beteiligungsproblematik).

Die Untersuchung der metatextuellen Implikationen von Titeln fokussiert ein ausgefallenes und literaturgeschichtlich spätes Phänomen: mit Personalpronomen betitelte Werke. Dies führt selbstverständlich weiter zum Zusammenhang von "Poesie und Grammatik" – nicht so sehr bezüglich der Rolle des Pronomens innerhalb des literarischen Werks (wie in Jakobsons epochaler Studie von 1961), als vielmehr bezüglich seiner Titelrolle. In der Titelforschung sind Pronominaltitel so gut wie nicht berücksichtigt worden,² und auch deswegen lohnt sich eine Betrachtung derselben. In der vorliegenden Arbeit soll die eher linguistisch orientierte Pronomenforschung mit literaturwissenschaftlich-kultursemiotischen Ansätzen vermittelt werden (Pronomensystem als 'Weltmodell' u.ä.).

Das Pronomen ist vom Bezug zur Klasse Nomen nicht zu lösen; als Pronomen vertritt es alle in die Klasse Nomen gehörigen Kategorien. Da unter diesen aber das *nomen proprium*, der Eigenname, die bezüglich des Personenaspekts wesentlichste ist, und da in literarischen Texten Anthroponyme eine wichtige Rolle spielen, ist gerade das literarische Personalpronomen vom Bezug zu seiner spezifischen Gegenkategorie Namen nicht zu lösen. So ergibt sich die grundlegende Alternative Name–Pronomen. Und diese läßt sich von der sprach-, literatur- und kulturwissenschaftlich bekannteren³ Seite des Namens her perspektivieren.

Für die Thesenbildung der Untersuchung waren Forschungen zum Wechselverhältnis von Mythos und Name produktiv; u.a. haben besonders Positionen des Strukturalismus und der sowjetischen Semiotik zu Weiterführung bzw. Gegenargumentation herausgefordert. Ju. Lotmans und B. Uspenskijs Untersuchung über den Nominationscharakter der mythischen Welt und ihre These von

der Namensorientierung mythisch orientierter Kulturen (Lotman/Uspenskij 1973; 1986, bes. 885,893) steht in Widerspruch zu Lotmans andernorts geäußelter Auffassung, daß lyrische Poesie näher am Mythos sei als der Roman, denn als deren Charakteristikum gelte das "System der Pronomina" (Lotman 1975:152). Die zugrundeliegenden Konzepte müssen daher diskutiert und die Thesen modifiziert werden.

Titel literarischer Werke erweisen sich als besonders aufschlußreich für die gattungsbezogene Opposition Name/Pronomen. Isoliert genommen, ohne die Information des Werks, lassen Titel die 'Bedeutung'⁴ und die gattungsmäßige Reichweite des Namens/Pronomens am deutlichsten erweisen. Das ist einerseits günstig für die Überschaubarkeit des (trotzdem noch sehr umfangreichen) Materials, andererseits kann man natürlich nicht mit den Texttiteln allein arbeiten, insbesondere nicht beim Pronomen. Nicht nur insofern jeder Titel einen Text präsupponiert, sind auch textinterne Befunde miteinzubeziehen, sondern – nun ganz spezifisch für das Pronomen, das textlinguistisch als anaphorischer Ausdruck zu bestimmen ist, formuliert – insofern das Pronomen als Titel sich kataphorisch auf den nachfolgenden Text⁵ bezieht, kann die Untersuchung nicht auf den reinen Titel beschränkt bleiben, sondern nur darauf fokussiert werden.

2.

2.1. Zunächst soll der Stellenwert des Namens im mythischen Diskurs knapp umrissen werden.

Das mythische Denken basiert auf einer spezifischen Vorstellung vom Verhältnis zwischen Wort und Ding, auf einem spezifischen Typ von Semiosis: es geht aus von der unauflösbaren, magischen Einheit von Benennung und Ding. Jedes Ding hat seinen Namen, alle Zeichen im mythischen Diskurs sind Eigennamen, es gibt noch keine Wörter. Ju. Lotman und B. Uspenskij (1973 bzw. 1986:884f)⁶ sprechen vom "Nominationscharakter der mythischen Welt" und fassen damit das wesentliche Moment: Nennung, Benennung. Das geflügelte Wort "Die Dinge nennen heißt die Dinge kennen" ist der sogenannten kratyleischen Namenstheorie zuzuordnen, die in Platons Dialog *Kratylos oder über die Richtigkeit der Namen* von Hermogenes und Kratylos mit Sokrates diskutiert⁷ wird.

Im Rückgriff auf Cassirer faßt Schmid (1987:373) das "Gesetz des magischen Sprechens im Mythos" zusammen:⁸ "Dort tritt zwischen Namen und Ding keinerlei vermittelnde Konvention, im Grunde nicht einmal ein Verweisungs- oder Repräsentationsverhältnis. Der Name ist das Ding. Die 'Trennung des Ideellen vom Reellen', die 'Scheidung zwischen einer Welt des unmittelbaren Seins und einer Welt der mittelbaren Bedeutung', der 'Gegensatz von 'Bild' und 'Sache' ist dem mythischen Denken – wie Ernst Cassirer ausführt – zutiefst

fremd: 'Wo wir ein Verhältnis der bloßen 'Repräsentation' sehen, da besteht für den Mythos [...] vielmehr ein Verhältnis realer *Identität*.'"

Diese mythische Identifizierung von Benennung und Sache, von Signifikant und Signifikat beruht auf der "Vorstellung von dem nicht-konventionellen Charakter der Eigennamen, von ihrem ontologischen Wesen" (Lotman/Uspenskij 1986:885). Es gibt so etwas wie den 'richtigen', den 'wahren' Namen, und Namensänderungen sind durch Wesens- oder Zustandsänderungen motiviert.

Platons Text stellt bereits das nachmythische Stadium eines Zeichenbinarismus (des Auseinandertretens von Wort und Ding, *res* und *verba*) vor, in welchem es denn auch verschiedene Zeichenarten gibt: einerseits das ikonische Zeichen (wie es Kratylus' Konzeption vorsieht: eine "richtige, aus der Natur der Dinge selbst hervorgegangene Bezeichnung") und andererseits das arbiträre Zeichen (Hermogenes' Konzeption der "auf Übereinkunft beruhenden Bezeichnungen"), wobei natürlich beide Zeichenarten konventionell sind. Zweifellos stehen die *ikonischen* Zeichen den mythischen Texten näher als die *arbiträren* (vgl. Lotman/Uspenskij 1986:891).

Die in der natürlichen Sprache auch im nachmythischen Zeitalter vorhandenen Eigennamen stellen eine "natürliche Grundlage zur Entwicklung einerseits mythogener und andererseits metasprachlicher Modelle" dar (Lotman/Uspenskij 1986:897). Auch die Namen unterliegen ja der nachmythischen Trennung, sie sind vom Einbruch der Arbitrarität des Zeichens im postmythischen Diskurs am deutlichsten betroffen: neben ikonisch verwendeten sogenannten *sprechenden* (redenden, charakterisierenden) Namen (*nomen est omen*) gibt es nun auch arbiträre, die keine innere Verbindung zwischen Person und Benennung, keine semantische Motivation mehr erkennen lassen. Wenn Ju. Tynjanov feststellt "Alle Namen sprechen" ("Vse imena govorjat.", 1924:428), so kann das nur bedeuten, daß jeder Name eine gewisse semantisch-thematische oder semio-narrative Funktion hat, nicht aber, daß diese in jedem Fall auf mythischer Signifizierung beruht. Nur die 'charakterisierenden' Namen sind Namen in mythischer Verwendung (so auch Lamping 1983:106), sind 'sprechende' Namen im engeren Sinne, nur in ihnen ist echtes mythisches Denken anzutreffen, in ihrem ontologischen Wesen liegt jene mythische Identifizierung.

Der – potentiell mythisch-magisch verwendbare – Name erscheint also als Residuum des Mythischen, als mythische Schicht im postmythischen Diskurs.

Der Name kann in literarischen Werken ein spezifisch semantisierter Bereich sein (oder auch nicht), kann – punktuell oder systematisch – für poetische Verfahren genutzt werden (oder auch nicht).⁹ Zur Typologie poetischer Namensgebung wurden verschiedene Entwürfe vorgelegt (Thies 1978, Birus 1978, Lamping 1983).¹⁰ Nicht unberücksichtigt bleiben sollte die rhetorische Tradition der Beschäftigung mit der Semantik des Namens in der Topik, ausgehend von dem klassischen Topos ἀπὸ τοῦ ὀνόματος (Einer der interessanteren Beiträge

aus der Barockzeit ist der rhetorische Traktat von B. Gracià "Agudeza y arte de ingenio" mit dem Kapitel "agudeza nominal", wo der Name als Element des acumen aufgeführt wird, eines in der Barock-Poetik und -Rhetorik besonders profilierten Bereichs. Im Concettismus geht es bezeichnenderweise gerade um die Frage der Beziehung res-verba.)

2.2. Dichtung, Wortkunst ist laut Lotman/Uspenskij infolge der Synonymiebildung, die für sie konstitutiv ist, ein Denken, das Benennungen austauschbar und damit die mythische Einheit von Wort und Sache auflösbar macht. Einerseits kann es also im Stadium der Mythologie Dichtung nicht geben (Lotman/Uspenskij 1986: 896f).

Andererseits läßt sich Literatur jedoch als ein mythogenes Modell ganz prinzipiell verstehen. Insofern als in der Wortkunst das Bezeichnete überhaupt nur per Zeichen in die Existenz gerufen wird, das Wort die Sache erschafft, manifestiert sich hier nämlich das mythische Prinzip der Ineinsetzung von Signifikant und Signifikat. Allerdings hatten die mythischen Objekte für den Menschen des mythischen Bewußtseins materiell-sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeitswert, während die Dichtung einen eigenen Wirklichkeitsraum konstituiert, und dies mit fragwürdiger Verbindlichkeit. Der objektive Verbindlichkeitsanspruch des Mythos steht im Gegensatz zu der Subjektivität der dichterischen Aussage. Von daher ist also einzuschränken: Dichtung kann allenfalls als "mythisches Analogon" (mit einem Ausdruck von Cl. Lugowski, 1976:13) aufgefaßt werden.¹¹

D. Lamping (1983:106) spricht vom "mythischen Implikat" des Namens in der Erzählung. "Die quasi-mythische Einheit von Name und Figur ist ein notwendiges Merkmal literarischer, allein auf sprachliche Symbolik angewiesener Menschendarstellung".

2.3. Die Vorstellung von Literatur als mythogenem Modell liegt einer anderen Äußerung Lotmans zugrunde, die im literarischen Text seine Leistung der Weltmodellierung¹² starkmacht; diese Feststellung ist hinsichtlich Prosa und Poesie differenziert, und damit nähern wir uns dem Gattungsaspekt.

Poetische Sujets zeichnen sich durch eine beträchtlich höhere Stufe an Allgemeinheit aus als die Sujets der Prosa. Das poetische Sujet prä-tendiert darauf, nicht ein Erzählen von irgendeinem Ereignis zu sein, das eins unter vielen anderen bildet, sondern die Erzählung von dem Ereignis, dem hauptsächlichsten und einzigen, vom Wesen der lyrischen Welt. In diesem Sinne steht die Poesie dem Mythos näher als dem Roman. (Lotman 1975:152)

– und, so kann man fortsetzen, in diesem Sinne steht der Roman dem Mythos nicht so nah wie die Poesie. Gemeint ist die lyrische Poesie, Lyrik, in die nach Lotman noch keine "typisch skizzenhaften, romanesken oder novellistischen Sujets" eingedrungen sind (ebd.).

Lotman betont gleichzeitig, daß das Spezifikum der Lyrik das "System der Pronomina" (1975:122) ist.

Je klarer ein Text darauf ausgerichtet ist, nicht eine Episode aus dem Leben, sondern das Wesen des Lebens abzubilden, je klarer er darauf ausgerichtet ist, nicht die Rede der Wirklichkeit, sondern ihre Sprache abzubilden, eine desto größere Rolle werden in ihr die Pronomina spielen. (ebd.).

Für die Beurteilung der "Nähe zum Mythos" (ebd.) – Nähe in typologischer, nicht chronologischer Hinsicht – der Mythenaffinität also, wird hier das Kriterium des Namens, der *N o m i n a t i o n*, und nicht das der *W e l t m o d e l l i e r u n g* herangezogen, und beide Kriterien scheinen einander diametral zu widersprechen. Denn wie könnte ein Texttyp wie die Lyrik, der anstelle von Eigennamen Pronomina verwendet, näher am Mythos – dessen Charakteristikum doch der Name ist – sein als ein Texttyp wie der Roman, für den Namen konstitutiv sind? Inbezug auf ein weiteres, ebenfalls von Lotman genanntes Differenzkriterium, *E r e i g n i s h a f t i g k e i t*, *N a r r a t i v i t ä t*, ergibt sich derselbe Widerspruch. Die Konzepte *mythos* und *fabula* gehören zusammen, "Jeder Mythos erzählt eine Geschichte", sagt der Mythenforscher Lévi-Strauss (1968:40) – wie aber könnte der Roman als ein Inbegriff erzählender Literatur dem Mythos ferner stehen als die nichtnarrative Lyrik?

Diese Widersprüche resultieren aus der Unterschiedlichkeit der Kriterien, die zur Beurteilung von Mythenaffinität dienen. Sie ergeben sich, weil die Merkmalsoppositionen nicht kompatibel sind und jeweils ein anderes Kriterium dominant gesetzt wird: *N o m i n a t i o n*, *W e l t m o d e l l i e r u n g*, *A l l g e m e i n h e i t - U n i v e r s a l i t ä t - V e r b i n d l i c h k e i t* oder *E r e i g n i s h a f t i g k e i t - N a r r a t i v i t ä t*. Man muß also in Betracht ziehen, daß der Name nur *e i n* – allerdings wesentliches – Merkmal des Mythischen ist (und 'das Mythische' wiederum ist noch einmal zu unterscheiden nach Bewußtseins/Denk-Phänomen und Textkategorie).¹³

2.4. Infolge des Auseinandertretens von Wort und Ding im postmythischen Diskurs und der Heterogenität der Signifizierung, der ja auch die Namen unterliegen, kommt es in der Literatur stark auf den jeweiligen *G e b r a u c h* von Namen an. Dies kann man weiter zuspitzen: Insofern es erstmals arbiträre Namen gibt, wird gerade am Namen das nachmythische Auseinandertreten von Signifikat und Signifikant am augenfälligsten. So lassen sich die folgenden – nur scheinbar paradoxen – Thesen formulieren.

1) Gerade das Auftreten von Eigennamen im erzählenden Text ist es, das ihn gegenüber dem lyrischen Text weiter vom Mythos entfernt. Denn so wird ja die *Diversifizierung* von nicht-mythischem und mythischem Gebrauch von Namen (immer auf dem Hintergrund des Quasi-Mythischen der Literatur) erst möglich, und diese Doppelung – die alternative Gleichzeitigkeit von arbiträrem und ikonischem Zeichen – ist es, die die Entfernung vom Mythos markiert und als Differenz immer wahrnehmbar macht.¹⁴

2) Ein Genre, das umgekehrt dieses Differenzmerkmal ausspart, kann somit in diesem Punkt nicht gleich als nichtmythisch 'entlarvt' werden und wird einen anderen Grad von Mythennähe repräsentieren als ein Genre, das Namen enthält.

Im erzählenden Text kommt also direkt die *Heterogenität* des nachmythischen Bewußtseins zum Ausdruck, die "eine Spannung zwischen den Polen der mythischen und nicht-mythischen Wahrnehmung schafft." (Lotman/Uspenskij 1986:889).

Umgekehrt wäre für den lyrischen Text zu sagen, daß er ein *homogenes* Bewußtsein repräsentiert – und zwar im nachmythischen Stadium überhaupt nur unter Aussparung des mythenspezifischen (und zugleich postmythisch verwendbaren) Namens repräsentieren kann. Mit dem Aspekt 'Homogenität des Bewußtseins' wäre das Mythenähnliche der Lyrik als Homologie beider Denkstrukturen gefaßt.

Auch ist die Idee des *Isomorphismus*, die Lotman/Uspenskij (1986: 898) als eine Abstraktionsfähigkeit des mythischen Denkens herausstellen (welche der Metasprachlichkeit des nicht-mythischen Denkens entspricht), von allen Gattungen in der Lyrik am ausgeprägtesten zu finden (vgl. die Erkenntnisse der strukturalen Verstheorie). Die Mythenaffinität der Lyrik muß also auf verschiedene andere Kriterien gestützt werden: neben der mythenhomologen Homogenität und dem Isomorphismusdenken wird der Universalitätscharakter und die Geschlossenheit des Systems zu nennen sein (vgl. 3.2.).

3) Aus ihren Darlegungen über den Nominationscharakter der mythischen Welt ziehen Lotman/Uspenskij den Schluß, daß das Verhältnis von Kulturen zum Mythos an ihrer Orientierung auf Eigennamen erkennbar sei (1986:884f). Indessen mag der Aspekt der bloßen *Namensorientierung*, ob positiv oder negativ markiert, etwas über die Mythenorientierung einer *Kultur* aussagen – für *Texte* ist er jedoch nicht aussagekräftig. Erst der *Namensgebrauch* kann Aufschluß darüber geben.¹⁵ Speziell die These 2) läßt weiter folgern, daß die Feststellung Lotmans/ Uspenskij's, am mythischen Denken orientierte *Kulturen* seien definierbar als an den Eigennamen orientierte, für literarische *Texte* umzukehren wäre: am mythischen Denken orientierte Texte müßten den Eigennamen ausschließen und an Pronomen orientiert sein.

2.6. Die (bei Lotman ganz global aufgefaßte) Opposition *Poesie* vs. *Prosa* muß bezüglich der Namensproblematik differenziert werden. Ohne sich auf das Unterfangen, den Begriffe Lyrik/Poesie definieren zu wollen, einzulassen, kann man sagen, daß lyrische Poesie nicht Versdichtung überhaupt meint, sondern nach zwei Kriterien abzugrenzen ist:

a) Person – ein Kriterium, das mit dem Stichwort "lyrisches Ich" auf die "einfache grammatische Formel" Jakobsons 1935 gebracht ist (allerdings auf eine allzu einfache, wie Untersuchungen über die kommunikative Struktur der Lyrik belegen, s. Levin 1973, Spinner 1975; vgl. auch Seemann 1984)

b) *bessjužetnost'*, Fabellosigkeit.¹⁶ Mit diesem wesentlichen zweiten Kriterium scheiden von vornherein die sujethaften und narrativen Formen von Versdichtung aus, die ja obligatorisch Namen aufweisen – Epos, Verserzählung, Poem, Ballade, historisches Gedicht. (Als Grenzfall des lyrischen Gedichts könnten Gedichte mit mythologischem Sujet erscheinen; das Mythische ist hier aber Thema, nicht Struktur.)

Die Opposition wird also modifiziert zu *Lyrik* vs. *Erzähltext* und *Drama* – und bleibt damit noch immer global genug, verschiebt aber die klassische Gattungstrinität etwas (ohne jedoch mit der neuerdings entwickelten Dyade von Wortkunst und Erzählkunst zusammenzufallen).¹⁷ Die Differenz Lyrik/Narration ist sozusagen auf einem zweiten Niveau angesiedelt; und die Opposition Pronomen vs. Namen macht diese Differenz nicht aus, indiziert sie aber.

Diese Parallele zwischen narrativen und dramatischen Texten, die sich vor allem auf die Ereignishaftigkeit stützt, ist allerdings etwas vordergründig. Gerade in der Verwendung von Namen unterscheidet sich nämlich das Drama stark vom Erzählwerk. Die Zuschauer brauchen im Gegensatz zum Leser/Hörer den Namen nicht notwendig zur Identifizierung und Konstellierung der Personen, da sie sie ja vor sich sehen. Die dramatischen Personen sind präsent, quasi 'real' existent; für das Drama mit seiner Wirklichkeitsillusion gilt das "mythische Analogon" so nicht. Daher sind die Namen entbehrlicher und durch Pronomen ersetzbar. Nach Jakobson (1961:132, auf dem Hintergrund der Peirceschen Zeichentriade von Icon, Symbol, Index¹⁸) sind Pronomina indexikalische Symbole, "shifter", und haben als solche in der Tat die entsprechende indexikalische Funktion, die auf eine existenzielle Relation verweist. Die Namen der im Drama auftretenden Personen gehen u. U. nur aus der Aufstellung *dramatis personae* hervor, werden für Regieanweisungen und Rollenverteilung gebraucht, im Stück aber nicht unbedingt ausgesprochen, außer wenn es sich um sprechende Namen handelt.¹⁹ Kurzgefaßt würde die Differenz im Drama lauten: der Name erinnert an die Person in Abwesenheit, aber wo die Person anwesend ist, herrscht das Pronomen vor.

2.7. Diese unter der Perspektive der Mythos/Name/Pronomen-Problematik erstellte Gattungsordnung liegt demnach quer zu der "totgesagten Trinität", der geläufigen Zuordnung *Lyrik/1. Person – Drama/2. Person – Erzählung/3. Person*.

Die Vorgaben grenzen außerdem den Bereich der ereignishaften Gattungen auf rein literarische Gattungen ein; neben Drama und Erzähltext könnten sonst noch Oper oder Film (narratives Kino) berücksichtigt werden, deren Titel nicht weniger interessant wären (vgl. Vigner 1980 zu Titeln in anderen Medien).

Eine terminologische Schwierigkeit, mit der Opposition Lyrik vs. Erzähltext/Drama umzugehen, liegt darin, Ereignishaftigkeit und Narrativität begrifflich auf einen Punkt zu bringen. Für die nachfolgende Untersuchung werden vereinfachend die beiden deutschen Bezeichnungen wie Synonyma eingesetzt.

3.

3.1. Die grammatische Opposition *Name/Pronomen* ist text- und kultursemiotisch insofern interessant, als sie eine *semantische* modelliert: die Opposition *Person/Beziehung*.²⁰ (Mit dieser konzeptuellen Dichotomie wird nachfolgend heuristisch gearbeitet, ohne daß auf die allzu vielschichtige Problematik der Konzeptionen selbst in philosophischer, anthropologischer, psychologischer und soziologischer Hinsicht eingegangen würde.²¹)

Der Eigenname symbolisiert Personalität, Individualität; auch wenn er im Prinzip mehrfach vergebbar und auch vererbbar ist, ist er 'eigener' Name und kann für sich stehen.

Das Pronomen dagegen symbolisiert Austauschbarkeit und Wechsel der Person. Pronomina bezeichnen die wechselnden Rollenträger der sprachlichen Mitteilung. "Man muß beachten, daß die gewöhnliche Definition der Personalpronomen [...] den Begriff der 'Person' gerade beseitigt.", schreibt Benveniste über "Die Natur der Pronomen" (1972:280). Pronomen stehen immer nur für bestimmte Kommunikationsrollen wechselnder Beteiligter (vgl. etwa Weinrich 1976:46f, mit Bezug auf Benveniste). Jakobson hat sie als "shifter" bestimmt (1961: 132). Jedes einzelne Pronomen hat die Assoziation mit dem *S y s t e m* der Pronomina gespeichert: das *Du* etwa existiert nur in Beziehung auf ein *Ich*; die dritte Person ist eine solche nur von der Warte einer ersten und ggf. zweiten Person aus; Plural-Pronomina bezeichnen Gruppenidentitäten (z.B. grenzt sich mit dem Gegensatz von *wir* und *sie* die in-group von der out-group ab) etc. Pronomina repräsentieren also per se Positionen in einem interaktionellen Gefüge, einer *K o n f i g u r a t i o n*, präsupponieren ein Beziehungssystem. Das Konfigurationelle des Pronomensystems, der Beziehungscharakter der Pronomina verweist auf einen grundlegenden Aspekt menschlicher Beziehungen.

3.2. Deshalb kann ein pronominaler Texttyp doch mythennah sein. Die Allgemeinheit der Lyrik, die Lotman zu der These ihrer Mythos-Affinität führt, basiert offenbar gerade auf dem System der Pronomina.

Zum einen ist es die konstitutive Übertragbarkeit der Pronomina auf verschiedene Rollenträger, die den Universalitätscharakter der Lyrik begründet. Dieser wiederum kann einen Verbindlichkeitsanspruch, der dem des Mythos gleichkommt, erheben.

Zum andern aber ist es zweifellos der Systemcharakter der Pronomina, der letztlich die mythische Qualität der pronominalen Lyrik ausmacht: die Anordnung in einem überschaubaren Geflecht von Konfigurationen, in einem integralen, geschlossenen Modell mit immergleichem Inventar und fester Ordnung. Demgegenüber bilden die – nachmythischen – Eigennamen kein System, sondern eine offene, relativ ungeordnete Gruppierung von Variablen. Der Raum der Pronomen ist daher wie der mythische (Lotman/Uspenskij 1986:887) klein und abgeschlossen, der Raum der – nachmythischen – Eigennamen hingegen nicht. (Da im archaischen Mythos der Raum der Namen, außer denen es nichts gibt – vgl. dazu auch Lévi-Strauss–, der einzige ist, erfüllt er dort natürlich das Kriterium der Geschlossenheit des mythischen Raums.)

3.3. Nun gibt es ja nicht *das* System der Pronomina, es ist weder sprachlich noch kulturhistorisch universell. Ingram (1978:25) weist anhand von 71 natürlichen Sprachen die Existenz von Systemen von 4 bis zu 15 Personen nach.

Das Deutsche und Russische etwa kennen den Gegensatz von *Du* und *Sie* (*Ty* und *Vy*) im Gegensatz zum Neu-Englischen (das deshalb manchmal als 'demokratischer' oder egalitärer eingeschätzt wird); in einer historisch älteren Stufe des Englischen wurde aber sehr wohl zwischen *thou* und *you* differenziert. Das Pronomensystem des Japanischen bietet sechs (ursprünglich sogar dreißig) verschiedene, sprecher-/hörer-/situationsbezogen nach Geschlecht, Verwandtschaftsverhältnis, sozialem Rang und Höflichkeitsintention zu unterscheidende Ausdrücke allein für *Ich* und modelliert durch seine Ausdifferenziertheit die Komplexität der gesellschaftlichen Umgangsformen der jeweiligen Kulturetappe, wobei deutlich wird, daß die Kategorie 1.–2.–3. Person von den Kategorien eigen/fremd bzw. gleich/anders dominiert wird.

Die einzelsprachlich verschiedenen Pronomensysteme stellen bereits eine semiotische Weltmodellierung aus der Perspektive der jeweiligen Kultur dar. Übersetzungen von Pronomina in Sprachen mit anderem Pronomensystem sind deshalb problematisch. Folgerichtig ist mit Lotman (1975:122) anzumerken, daß bei der Übersetzung von Pronomina in literarischen Texten "im Grunde eine Transformation des Sujettexes vorliegt".

Als eklatantes Beispiel mag die Modellierung der anthropologisch basalen - *gender*-Kategorie dienen. Im Pronomensystem des Türkischen gibt es in der 3.

Person keine Differenzierung; die in den meisten anderen Sprachen geläufige Geschlechtsmarkierung *er/sie* verschwindet bei der Transposition ins Türkische. Ein Text wie Čechovs Kurzgeschichte *On i ona/Er und sie* (1882), in der die Figuren ganz ohne Namen bleiben,²² ist in diese Sprache rein linguistisch nicht analog übersetzbar, obschon selbstverständlich die (im russischen Text durch *sie* und *er* repräsentierte) Geschlechterdifferenz ein wesentlicher Aspekt auch der türkischen Kultur ist.

3.4. Insofern in Čechovs Geschichte *sie* und *er* repräsentativ für die Geschlechter stehen, haben diese Pronomina eigentlich appellativischen Gebrauchswert. Damit stößt man auf den komplizierenden Sachverhalt, daß in den Pronomina der 3. Person fixe *Seme* (maskulin, feminin, neutrum bzw. weder-noch) enthalten sind und sujethaft aktiviert werden können. Das semische Material ermöglicht eine Art Prädikatstruktur und kann das Pronomen zum Substantiv umfunktionieren (vgl. auch Barthes 1987:190 u.a.).

Diese gewissen Promomina inhärierende semantische Konnotativität bildet natürlich eine Grundlage für die weltmodellierende Funktion der Pronomina im Pronomensystem.

3.5. Verschiedene Konzepte zur Interpretation des Pronomensystems als einer Art 'Weltmodell' sollen nachfolgend zusammengeführt werden; obwohl sie terminologisch und konzeptuell sehr verschieden angelegt sind, erscheinen sie für den gegebenen Zusammenhang grundsätzlich vermittelbar.

Der erste Ansatz einer solchen Betrachtungsweise ist bei C.S. Peirce zu finden. Er hat vorgeschlagen, ganze Zeitalter nach dem allgemeinen Pronomengebrauch einzuschätzen – d.h. nach den kulturellen Normen, die den Gebrauch der Pronomen steuern und nach den ideologischen Bedeutungen, die durch ihn symbolisiert werden – und hat "egotistical"/"tuistical"/"idistical ages" definiert (vgl. Singer 1989:239ff); das Zeitalter des wissenschaftlichen materiellen Fortschritts etwa bestimmte er als "idistical age". (Die von Peirce für das Oxford Century Dictionary 1891 formulierte Definition von *tuism*: "The doctrine that all thought is adressed to a second person, or to one's own future self as to a second person" antizipiert in gewisser Weise einen Grundaspekt der modernen Philosophie des Dialogs und des Bachtinschen Dialogizitätskonzepts.²³)

Peirce identifizierte das triadische System *Ich-Es-Du (I-it-thou)* als Kernstruktur im Kommunikationsakt, "unified structure of communication" (wobei die drei Kategorien potentiell verschieden interpretierbar sind – linguistisch, ökonomisch, psychologisch²⁴, soziologisch usw.²⁵). "Auf der lauterer philosophischen Suche nach Allgemeingültigkeit und tieferem Verständnis der Welt bereits weit in die Ordnung der Dreierklassifikationen eingedrungen" (so Sebeok 1985: 19), privilegierte Peirce diese Triade in einem universellen Sinn als "a linguistic

and culturally universal expression" (Singer 1989:239), d.h. als ontologische Konstante.²⁶

Singer, der Peirces Modell eines ontologischen Strukturalismus flexibilisierend weiterentwickelt, strebt explizit die Bestimmung der anthropologischen Kategorie des "semiotic self" an: "These dyads, triads, and n-ads [...] may help to reveal the underlying structures of communication and signification which form and express the semiotic self." (1989:242). Hier wird Peirces Konzept von seiner Fixierung auf eine bestimmte Triade befreit; indem auch die Möglichkeit von "other pronoun clusters" (S.239) eingeräumt wird, ergibt sich ein offenes Konzept von "n-ads", von beliebig füllbaren Beziehungsdiagrammen ("iconic diagrams", ebd.).

Jakobson hat die ersten konkreten Analysebeispiele für die modellierende Leistung des pronominalen Systems eines Textes in seinem Artikel "Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie" vorgeführt – zwei Gedichte Puškins. Im ersten Beispiel, das "bilderlose Poesie" repräsentiert (*Ja vas ljubil/Ich liebte Sie*, 244–48) macht Jakobson drei nur pronominal bezeichnete "Teilnehmer des lyrischen Dramas" – eines Eifersuchtsdramas – aus (247). Auch in dem zweiten Beispiel, das Dichtung mit Tropen repräsentiert (*Čto v imeni tebe moem?/Was liegt dir an [in] meinem Namen?*, 251–61) spielen die Pronomina "eine Hauptrolle" (253); dieser Text ist insofern besonders interessant, als die Namensproblematik hier das Thema bildet, und macht gerade auf den Gegensatz von Namen und Pronomen aufmerksam.

Auf demselben methodischen Hintergrund und ausdrücklich im Anschluß an Jakobson stellt Lotman (1975:110) Lermontovs Gedicht *Duma* vor als eines der "klarsten Beispiele der russischen Poesie dafür, wie der Grundgedanke eines Autors durch ein System subjektiv-objektiver Beziehungen, welche ihren Ausdruck vornehmlich in Personalpronomina gefunden haben, offengelegt wird." (111).²⁷ Schon in einer früheren Lermontov-Interpretation (1968:429)²⁸ nimmt Lotman als Interpretations-Ansatzpunkt das "eigenartige Verhältnis von 'Ich' und 'Du' als den zwei semantischen Zentren in der Lyrik dieses Systems [der Romantik]".

Lotmans schon erwähnter Entwurf vom System der Pronomina bleibt text- bzw. kultursemiotisch auf den innerhalb einer Kultur situierten poetischen Text bezogen, es beansprucht nicht, ein universales anthropologisches Konzept zu sein. Die poetische Bedeutungshaltigkeit der formalen grammatischen Kategorie ist von Lotman genauso radikal gefaßt wie von Peirce: das Schema der Beziehungen zwischen den Personalpronomina in der Lyrik wird nach ihm zu einem "universalen Modell menschlicher Beziehungen", zu einem "poetischen Weltmodell" des Texts (S.120,122). Lotmans Formulierung "Schema der Beziehungen zwischen Personalpronomen" entspricht Singers Konzept von Diagrammen oder Clustern. Pronomina sind bei Lotman als "semantische Zentren" (S.121) einer künstlerischen Struktur aufzufassen; aus ihren Relations-Schemata,

die quasi Variablen-Strukturen sind, kann man je nach konkreter Füllung "die grundlegenden Sujetschemata der Lyrik gewinnen" (ebd.). Lotman nennt als Beispiel ein Sujetschema, "dessen Zentren von *Ich* und *Du* gebildet werden, die Relation zwischen ihnen wird dann nach dem Schema der Dominanz des zweiten über das erste und der Abhängigkeit des ersten vom zweiten aufgebaut." – dieses Sujetschema würde konventionell als eine Form von Liebessujet bezeichnet. "In konkreten Texten konkreter Epochen kann das *Du* als *frouwe*, *Jungfrau*, *Gott*, als *Vaterland*, *Volk*, *Monarch* interpretiert werden." (ebd.)

In Singers – auf Peirces Kriterien gestützter – kurzer Diskussion von Walt Whitmans *Leaves of Grass* könnte man den Entwurf eines solchen Weltmodells sehen (Stichworte "'egotistical' and 'tuistical' uses of pronouns", Singer 1989: 243). Eine weitere, statistisch untermauerte Analyse Singers (S.242 vorgestellt und kurz kommentiert), nämlich die Analyse der Beatles-Songs ergibt, daß *me* und *you* fast gleich häufig und entschieden häufiger als andere Pronomina vorkommen; daher bleibt offen, ob die Songs eine 'egotistical *me*-generation' oder eine 'tuistical *you*-generation' repräsentieren. Nicht das gehäufte Vorkommen eines bestimmten Pronomens als solches ist also letztlich bedeutsam, sondern, so schließt auch Singer (ebd.), "the occurrence of such dyads as 'I-You,' 'you-me,' 'we-they,' or triads such as 'I-it-you.'" – signifikant ist mithin erst das durch die Pronomina gebildete System.

Die Pronominalstruktur eines Textes (Mikro- oder Makro-Text – System der Kultur, literarisches Oeuvre oder Einzeltext) skizziert auch so etwas wie die epistemologische 'Grammatik' der zugrundeliegenden Subjektkonzeptionen.²⁹

4.

4.1. Aufgrund der isolierten Metaposition, die Titel literarischer Werke innehaben, lassen sich die angesprochenen Punkte in äußerster Verknappung am Material entwickeln und diskutieren. Dabei werden auch Probleme berührt, die an sich hochkomplex und teilweise in der Namensforschung immer noch kontrovers sind und verschiedene Erklärungsansätze herausgefordert haben, worauf hier nicht eigens eingegangen werden soll; die Erörterung bleibt auf die in 2. und 3. dargestellten Problemzusammenhänge fokussiert.

Die aus dem Titel-Korpus induktiv ableitbaren Ergebnisse (vgl. 5.1. – 5.7.) unterstützen in auffälliger Weise die soweit deduzierten Thesen und lassen weitere Schlüsse auf das Zusammenwirken der Alternative Name/Pronomen zu.

4.2. Es ist vielleicht nicht selbstverständlich, daß (mythische) Nomination in direkter Beziehung zum Grundkasus Nominativ ('Nennfall') steht. Das zeigt sich jedoch am Kontrast zu merkmalthaltigen obliquen Kasus, etwa zum Dativ. Es ist

klar, daß bereits im bloßen Dativ ein konfigurationeller Bezug hergestellt wird: der genannte Name wird als der Name einer angesprochenen Person vorgestellt, der Text ist an sie adressiert, die Person in ein Beziehungs- und Kommunikationssystem eingegliedert. Der Name erhält damit eine indexikalische Qualität,³⁰ die über die definierte zirkuläre semiotische Doppelstruktur "code referring to code" hinausgeht und im Sender-Adressaten-Bezug eine Bedeutung realisiert "that cannot be defined without a reference to the message" (Jakobson 1971:131). D.h. der flektierte Name hat Affinität zur Funktion der Shifter/Pronomina (und deshalb kann er in der pronominalen Lyrik problemlos als Titel figurieren, vgl. Puškins *Adeli, Lile, K Zine*; fiktive Namen im Dativ sind als Gedichttitel gar nicht so selten, seltener aber als historische Namen im Dativ, die z.B. in der Gattung Sendschreiben häufig vorkommen).

Umgekehrt hat das flektierte Pronomen Affinität zur sujethaften Funktion des Namens (was z.B. ein Erzählwerkstitel wie der von A. Jiráseks idyllischer Dorfchronik *U nás* oder der Titel von E. Cummings expressionistischem Drama *Him* zeigt).

Mit der Flexionsform stellen sich also neue Konstellationen her, die die klare Funktionsopposition von Name und Pronomen, wie sie in der für den Mythosbezug relevanten Grundform Nomination gilt, allein schon durch die andere Kasusbedeutung durchkreuzen. Alle weiteren Überlegungen beziehen sich somit nur auf den Fall der Nomination par excellence – d.h. auf Pronomina bzw. Personennamen im Nominativ.

4.3. Überhistorische Gesetzmäßigkeiten bei den Titelbenennungsformen zu finden ist schwierig. Ebenso wie gilt, daß "die Indizien, mittels derer Texte Textsorten zugeordnet werden, nur historisch relativ zu bestimmen sind" (Wulff 1985:193), ist zu beachten, daß der 'Textsorte' Titel bestimmte Titelformen jeweils historisch bedingt zugeordnet worden sind. Denn es ist ja kein Zufall, daß fiktive Namen literaturgeschichtlich spät als Titel auftauchen und Pronomen m.W. sogar erst im 19. Jahrhundert. Wie Lotman (im Kommentar zu *Evgenij Onegin*, 1980:112f) feststellt, wurde in der russischen Literatur die Verwendung eines bloßen Namens als Titel erst mit der Romantik bzw. Vorromantik überhaupt gebräuchlich, während vorher der Name in eine narrative Struktur eingebettet war (vgl. etwa *Povest' o Savve Grudcyne; Dva Ivana, ili Strast' k tjažbam*). Das hieße, daß der reine Name als Titel erst im Stadium der Hervorkehrung der Individualität und der Auflösung des strengen Gattungskanons mit seinen Titelkonventionen aufkam. Nicht zu vergessen, daß in den ursprünglich titellosen lyrischen Gattungen überhaupt erst in der Neuzeit Titel gebraucht wurden, zunächst bloße Gattungstitel wie *Sonett* oder *Elegie* (die dann allmählich in den Untertitel verschoben und schließlich weggelassen wurden).

Innerhalb der jeweiligen Benennungsform, ob Name oder Pronomen, gibt es selbstverständlich historisch bedingte Konventionen, Moden, Präferenzen für oder gegen bestimmte Titelformen – inbezug auf die Wahl spezifischer Namen oder Namenskombinationen sowie inbezug auf die Auswahl des spezifischen Pronomens (vielleicht analog zu Peirces *age*-Differenzierung?). Je nach Namens-typ – im Russischen Vorname, Nachname, Vor- und Nachname, Kombination mit Vatersname, Koseform – und *byt*-Charakter (vgl. Lotman 1980:112 über *Evgenij Onegin*) kann die Wahl in der konkreten literarhistorischen Situation aufgrund zeitbedingter Mode relativ eng werden. Dabei wirken sich auch topologische Basisorientierungen semiotisch aus (metonymische oder metaphorische Bildung von Namen³¹).

Andererseits scheint bei einer Titelwahl die Entscheidung zwischen Pronomen und Name so grundsätzlich zu sein, daß sie von epochenbedingten Tendenzen kaum tangiert wird, denn für jede Form gibt es Beispiele aus den verschiedenen (nachklassizistischen) Epochen.

4.4. Die Kombinationen von Titelform und Gattung scheinen komplementär verteilt. Zwei Kombinationstypen müßten die gattungsimpliciten Normen darstellen:

Name + Erzähltext/Drama sowie Pronomen + Lyrik.

Die theoretisch noch denkbaren Fälle der Besetzung mit flottierenden Signifikanten wie "Dingsda", "what's her name", "truc" (Beispiele von Noziciska, Jakobson und Lévi-Strauss) werden von Jakobson (1971:131) als "Indefinitpronomen für Namen" derselben Kategorie wie Namen zugeordnet (C/C). Dieser Kategorie müßte man wohl auch den Ausdruck "jedermann" (auch beim Titel *Jedermann*) zuordnen.

4.5. Gegen die Annahme der komplementären Verteilung scheint sogleich die Beobachtung gewisser Namen in allen beliebigen Gattungen zu sprechen; beispielsweise gibt es – allerdings eher selten – Gedichte mit historischen Titelnamen (darunter relativ am häufigsten die Dichternamen, vgl. etwa Achmatovas *Puškin*). Daher muß weiter differenziert werden in verschiedene Namens-typen. Eine einfache Grundeinteilung³² ist bereits Aristoteles' *Poetik* zu entnehmen. In Kapitel 9 der *Poetik* bestimmt Aristoteles drei Hauptfälle des Zusammenhangs zwischen Gattung und Namens-typ, sich auf die Gattungen der Komödie, Jambendichtung und Tragödie beziehend. Doch trifft seine Grundunterscheidung auch auf die allgemeinste Ebene der Dichtungsklassen zu, auf der die klassische Gattungstrias angesiedelt ist. Aristoteles unterscheidet schon vorhandene/überlieferte/bekannte und beliebige/erdichtete Namen.

Uneingeschränkt als Titel verwendbar erscheinen die überlieferten/bekanntesten Personennamen: sie sind bei verschiedenen Gattungen anzutreffen. Der Grund

dafür ist darin zu suchen, daß solche Namen über Ort, Zeit, Person konkret orientieren und schon charakterisierende Information gespeichert haben, sodaß die Referenz dieser Namen bekannt ist, jedenfalls als bekannt gesetzt werden kann, und auch ein fabelloser lyrischer Text, der nichts über die mit dem Namen zusammenhängenden Umstände oder Ereignisse berichtet, solch einen Titel tragen kann. Mythologische Namen gehören, wie auch bekannte literarische Namen, obschon irgendwann einmal erfunden, in dieselbe Kategorie. Der Name enthält dann zugleich eine Attribuierung von Eigenschaften, ist aus einer identifizierenden zu einer prädikativen Konstruktion geworden (vgl. dazu Lotman/ Uspenskij 1986:884). Überhaupt ist jeder Name von hohem Bekanntheitsgrad prädestiniert, ein Appellativum zu werden, insofern als die angelagerten Konnotationen und Assoziationen prädikativ fungieren.³³ Den Namen mit festgelegter Referenz sind Deskriptionen (Attribute) konnotativ zugeordnet, und sie haben daher eine Art impliziten Fabelkern. Dies alles legt den Schluß nahe, daß bekannte Namen mit kulturell gespeicherter Konnotation durch ihr beliebig aufrufbares narratives Potential gattungsungebunden sind.

Das eigentlich interessante, Aussagen inbezug auf die Fragestellung erlaubende Phänomen bilden daher die *fiktiven* Personennamen, die für sich genommen, ohne das literarische Werk keine intersubjektiv gültige Referenz auf eine Person haben. Für sie sollen die Thesen gelten, und nur sie sind im folgenden mit der Bezeichnung 'Namen' gemeint; d.h. der Forschungsbereich wird schließlich genau auf die literaturspezifischen fiktiven Namen, auf 'uslovno-poëtičeskie imena' begrenzt.

5.

Ein taxonomischer Ansatz ergibt unter Einbeziehung der Gegenprobe vier zu untersuchende Kombinationstypen in folgender Matrix.

- (5.1.) Name+Erzähltext/Drama
gattungsimplicite Norm
- (5.2.) Pronomen+Lyrik
- (5.5.) Name+Lyrik
Abweichung von der Gattungsnorm
- (5.6.) Pronomen+Erzähltext/Drama

Die Opposition Name-Pronomen scheint gattungskonstitutiv zu sein und dann auch gattungsnormierend zu wirken (möglicherweise als universal gültiger Zusammenhang).

Für die Normfälle wurde nicht versucht, erschöpfend Material zu finden, da die Beispiele zahllos sind; hingegen wurden für die Abweichungsfälle möglichst viele Belege gesammelt. Insbesondere die seltenen Pronominaltitel wurden – unabhängig von der Gattung – intensiver gesucht. (Keinesfalls aber genügt das Material statistischen Ansprüchen, und natürlich bedarf es weiterer und umfassenderer Recherchen auf diesem vor allem hinsichtlich der unselbständig veröffentlichten Einzeltexte wie Gedichte und Erzählungen ziemlich unübersichtlichen Gebiet. Sicher lassen sich die Beispiele vermehren.) Trotz der ungenügenden Repräsentativität lassen sich aber aufschlußreiche Tendenzen feststellen und Thesen formulieren.

5.1. Erster Fall der Matrix: Name + Erzähltext/Drama

Wenn der fiktive Name, über den weiter nichts bekannt ist, des narrativen/dramatischen Textes bedarf, so ist es offenbar so, daß die reine Benennung nicht genügt, um die Person zu evozieren, sondern daß der Text eine Charakterisierung leisten muß,³⁴ vgl. J.Ślawinskis Beobachtung, daß Namen von Figuren in narrativen Texten "Äquivalente ganzer Satzverbände" sind (1975:91f, 108). Die Titelform kann so metatextueller Indikator für die Gattung werden: Literarische Werktitel mit fiktiven Namen scheinen an handlungskonstituierte ereignishaft Gattungen gebunden, die die Referenz des Namens erstellen. Erst als Folge der Verbindung von Name und Narration kann sich dann im Lauf der literarischen Rezeption dieselbe sekundäre Konnotativität ergeben wie bei historischen Namen.

Eine Miniaturfabel ist schon in Fügungen aus fiktiven Namen plus gewöhnlichen Appellativen enthalten – wie *Graf Nulin, Gospoda Golovlevy, Brat'ja Karamazovy* – und sogar schon in Paarungen von Namen – wie *Amur i Psycheja* oder *Ruslan i Ljudmila*. Letztere bezeichnet Bergengruen prägnant als "Kopulationstitel", nicht ohne hinzuzufügen, daß sie "keineswegs immer eine erotische Verbindung anzeigen" (1960:27). "Wahrhaft ungeheuerlich" nennt er "die Zahl der Kopulationstitel" und führt Titel von *Amor und Psyche* bis *Hänsel und Gretel* an, auch gleichgeschlechtlich männliche sowie – spärlich zu findende – gleichgeschlechtlich weibliche (ebd.). Ob man diese Formen nun Kopulationstitel oder neutraler Konfigurationstitel nennen will – solche Namensfügungen haben eigenständigen Narrationscharakter.

Weist ein Werktitel nur einen Personennamen auf, müßte er entweder Dramen (*Vasilisa Melent'eva, Ivanov*), Romane oder andere Erzählprosa (*Dubrovskij, Oblomov, Netočka Nezvanova, Rudin, Anna Karenina, Gusev, Foma Gordeev, Lolita* usw.) oder narrative Versgattungen (*Ludmila* und *Svetlana, Evgenij Onegin, Tamara, Spektorskij* usw.) betiteln.³⁵ Daß es sich in der Tat regelhaft so verhält, läßt sich an der wenige Ausnahmekategorien enthaltenden Gegenprobe verifizieren (vgl. 5.4.).

Die postulierte Gebundenheit von fiktiven Personennamen an Handlung bzw. Narrativität läßt sich als Resultante der ursprünglich im Mythos gegebenen Verbindung zwischen Name und Erzählen/Handlung erklären. Sie wird durch die Gebundenheit entsprechender Titel an die entsprechenden nichtlyrischen Genres sinnfällig demonstriert.

5.2. Zweiter Fall der Matrix: Pronomen + Lyrik

Was für Namen-Titel geltend gemacht wurde, müßte für Pronomina-Titel umgekehrt gelten: aus Personalpronomen im Nominativ gebildete Titel indizieren Lyrik.

Innerhalb des Korpus von Texten mit Pronominaltiteln ist die Verteilung eindeutig: bei den Titeln in russischer Sprache steht nur ein einziger Roman und ein Film einer Vielzahl von Gedichten und Gedichtzyklen gegenüber.

Um es für den gegebenen Stand mit Vorbehalt zu quantifizieren: Zur Lyrik gehören 95% der Titel in der relevantesten Gruppe (russische Werke mit singulärem Pronomental, d.h. Titel, die überhaupt nur aus einem einzigen Pronomen bestehen: 37 von 38 Titeln bzw. incl. Film von 39); immer noch 90% sind es, wenn man die Pronomen-Kopulations-Titel miteinbezieht (43 von 47 bzw. 48). Auch für die Titel in anderen Sprachen ergibt sich eine deutliche Mehrheit im Lyrik-Bereich, jedoch sollte man diese Verhältnisse wegen des noch viel weniger gelösten Problems der Repräsentativität des Korpus nicht quantifizieren.

5.2.1. Innerhalb der gesamten lyrischen Textproduktion sind natürlich die Pronominaltitel dennoch relativ selten, wofür sich verschiedene Erklärungen finden lassen.

Zum einen ist das Inventar auf nur 7 bzw. 8 Formen (je nach Einzelsprache auch mehr oder weniger) beschränkt und daher nur wenig variabel, sodaß entsprechend betitelte Werke nicht unikal und leicht verwechselbar wären. Die bei Pronomentalen gewissermaßen unvermeidliche Tendenz zur Titelhomonymie könnte die Werke vergleichsweise resistent gegen Berühmtwerden machen, weshalb solche Titel im Normalfall (vgl. aber 5.6.1) unter diesem Gesichtspunkt sicher wenig attraktiv sind.

Das Problem der Verwechselbarkeit erhebt sich schon innerhalb eines Oeuvres; signifikante Fälle sind etwa Z. Gippius' homonyme Gedichte *Ona* von 1905, die nur durch eine Widmung "A.A. Bloku" beim zweiten Gedicht unterscheidbar werden, oder M.Kuzmins Gedichte namens *Ty* (in einem Zyklus von Scherztexten *Dlja Avgusta* 1927) *Ty–Ty (2-oe) – Ty (3-e)*. An ihnen ist zu sehen, daß es hier zur Vereindeutigung einer Kontextualisierung bedarf (vgl. dazu Levenston 1978:63).

Überdies wäre ein intertextueller Bezug, der ansonsten bei titelgleichen Werken anzunehmen ist,³⁶ bei den ubiquitären Pronomina nicht mehr direkt auszumachen.

5.2.2. Das aus der russischen Lyrik gewonnene Korpus – soweit es für die wichtigsten DichterInnen recherchiert werden konnte – enthält 37 singuläre Pronominaltitel und 6 pronominale 'Kopulationstitel'.

Pronominaltitel kommen im 19. Jahrhundert auf, offenbar zuerst bei Puškin, und zwar gleich in zwei Varianten: als singuläres Pronomen (*Ona*) und Pronomenkombination (*Ty i Vy, Ty i ja*).³⁷ In den Titeln, die bereits zwei Pronomina enthalten, ist das Pronomen schon in eine Konfiguration überführt und enthält einen expliziten Fabel-Ansatz ('Kopulation'). Diese explizit konfigurationsellen Titel sind innerhalb der Gruppe der Pronominaltitel vergleichsweise häufig, was nicht überrascht, wenn man bedenkt, daß das Konstitutive an den Pronomina gerade die Konfigurationsidee ist.

Pronomina treten nicht nur als Titel einzelner Gedichte auf, sondern auch als Titel von Zyklen oder innerhalb von Zyklen, vgl. etwa die Zwischentitel *Ona* in Kuzmins *Aleksandrijskie pesni* (1908, *Seti*) oder in Gorodeckijs *Začalo* (1906, *Jar'*) und Doppelform als Zyklustitel und Gedichttitel (etwa Brjusov *My*, Majakovskij *Ja*) u.a.

Nach Puškin (*Ona, Ty i Vy, Ty i ja*) gibt es Pronominaltitel zunächst vereinzelt (Ja.P.Polonskij *Ona* 1850, A.Fet *Ona* 1889), im Symbolismus dann zuhauf: Brjusov (*My* 1899, Titelgedicht eines *My* betitelten Textpaars, und *My* 1917, *Ja* 1899, *Ona* 1913), Gippius ("*Ja*" 1901³⁸, *Oni* 1904, *Ty* 1905, *Ona* 1905, *Ona* 1905, *Ono* 1905, *On* 1915, *Ona* 1918, *Ty* 1933), Vil'kina (*Ja* 1902/06), Gorodeckij (*Ona* 1906), Vološin (*Ona* 1909), Bal'mont (*Ja* 1921, *Ona* 1922), Kuzmin (*Ona* 1908, *Ty – Ty (2-oe) – Ty (3-e)* 1927), im Postsymbolismus bei Severjanin (*Ona i on*, 1911), Majakovskij (*Ja*, Titelgedicht des kleinen Zyklus *Ja, Ty, Oni i my, My* 1913 und *My* 1929), Gumilev (*Ona*, 1912, *Ja i vy*, 1918), Chlebnikov (*Ja, Ja i ty*), dann wieder bei Evtušenko (*Ona*, 1962), Voznesenskij (*Dve pesni: On, Ona*), und schließlich G. Saggir (*Ona*, 1975).

Verteilung auf die einzelnen Pronomina (ohne 'Kopulationstitel'):

7 *Ja* – 6 *Ty* – 15 *Ona* – 2 *On* – 1 *Ono* – 5 *My* – 0 *Vy* – 1 *Oni*.

5.2.3. Der "périgraphische" Buchtitel kann eine semantische Vereindeutigung leisten, und ebenso schafft natürlich bei Zyklusgedichten der Zyklus einen périgraphischen Kontext oder Paratext mit Semantisierungsangeboten. (Hier macht sich ein Unterschied zwischen selbständigen und unselbständigen Texten bemerkbar.)

Bei Saggirs Sonett, dem jüngsten Beispiel im Korpus, bezeichnet *Ona* eine *rubaska*, jenes Hemd nämlich, auf das das Ursonett der Sammlung *Sonery na*

rubáškach geschrieben wurde (das Pronomen verweist auf die materiale Basis des Texts und erweist sich somit vom pragmatischen Kontext her als auto-referenziell).

Bei Brjusovs Doppelgedicht *My* 1899 dominiert der pronominale Titel (das zweite Gedicht ist titellos), es handelt sich quasi um einen Mini-Zyklus, wie Majakovskijs *Ja*. In Voznesenskijs Doppelgedicht *Dve pesni: On, Ona* hat hingegen jeder Text ein Pronomen als Titel und beide Texte sind gleichgeordnet sowie dem Obertitel untergeordnet; der feste Zusammenhang ergibt eine ereignishafte Paar-Beziehung (analog der bekannten 'Kopulation'), was hier der narrativen Ausrichtung der Texte selbst entspricht. Ähnlich in Chamissos Doppelsonett, das unter dem Obertitel *Sie und Er* zwei einzelne Texte *Sie* bzw. *Er* zusammenschließt.

In einem Gedichtband des zeitgenössischen französischen Schriftstellers Pierre Emmanuel *Tu* (1978), in dem die religiös-theosophische Thematik zentral ist, steht das Titel-Pronomen kryptonimisch für den unaussprechlichen heiligen Namen. Das folgende Zitat aus dem Klappentext – der wie der Titel selbst zu den "Paratexten" mit übergeordnetem Status gehört – thematisiert die Benennungsproblematik: "Comment s'adresser au Tout Autre dont le nom est au-delà des noms? Comment être avec lui à tu et à toi? Sans le nommer, ce livre le tente." In vielen der Gedichte wird die Benennungsproblematik thematisiert, manchmal scheint die Metareflexivität auch in den Titeln einzelner Gedichte auf (*Le nom, Sanctification du Nom, Sans nom*). Vergleichbaren, anthroposophischen Hintergrund haben Morgensterns Sonette *Er* und *Sie*, wobei 'Er' der Gott ist, 'Sie' sein 'in sich - aus sich - selbst gezeugtes Weib', und schließlich 'DU' seine 'Psyche' (Gedichtsammlung *Ich und Du*, 1908).

Pronominal betitelte Gedichtzyklen, die eben als Zyklen ein (Kon)Text-Gefüge erstellen, scheinen eine spezifische Tendenz zur Semantisierung des Pronomens aufzuweisen. Der tschechische Symbolist K.Macha betitelte einen Zyklus mit Gedichten über Napoleon mit *On/Er* und einen über das Volk mit *Oni/Sie*. Der Brecht-Schüler H.Kahlau überschrieb eine Sammlung von zuvor einzeln erschienen Liebesgedichten mit *Du*, dem Symbol der Liebes-Dialog-Beziehung (die Sammlung enthält ein Gedicht *Sie*, das mit der Polysemie des deutschen Pronomens spielt, es beginnt mit 3. Pers. pl. und endet mit 3. Pers. sg.). In diesem Fall ist eindeutig, daß das Pronomen nicht mehr nur pronominal, sondern auch appellativ fungiert. Ähnlich in Ulla Hahns Zyklus *Wir* (1983) mit dem Gedicht *Wir*, einem Öko-Gedicht, in dem das Pronomen die gesellschaftskritische Bedeutung "Wir, die unsere eigene Erde zerstörenden Menschen" erstellt.

Bei den meisten DichterInnen, die eine so ausgefallenen Titelform wie die des Pronomens verwenden, fällt allgemein ein reflektierter Umgang nicht nur mit der Namens- und Titelpoetik, sondern überhaupt mit der Benennungsproblematik (vgl. etwa Gippius' *Imja*) sowie die Ausnutzung der symbolischen Potenzen von

Namen/Pronomen auf. Brjusov etwa bearbeitet so die Identitätsproblematik; exemplarisch dafür der Gedichtzyklus *Oranževyj* (1912), dessen Unterzyklen mit den Titeln *Ja sam*, *Syn zemli*, *Pered toboju ja* und den sämtlich das Ich thematisierenden Epigraphen (Zitate aus Fet, Deržavin und natürlich auch Selbstzitate) die Ich-Problematik als zentrale ankündigen. Außerdem trifft man in einigen Fällen auf einen reflektierten Umgang mit den inhärenten oder aktivierbaren semantischen Konnotationen gewisser Pronomina (s. unten 5.7).

Die ausgefallenste Titelwahl traf wohl Annenskij in seinem Gedicht ? (aus der Sammlung *Tichie pesni*) – eine Form, die man wahrscheinlich als Pro-form klassifizieren könnte, aber es spräche auch einiges dafür, sie als Prototyp (oder Metatyp?) von flottierenden Signifikanten zu behandeln (vgl. oben), die Jakobson (1971:131) als "Indefinitpronomen für Namen" derselben Kategorie wie Namen zuordnet (C/C). In jedem Falle ist es bezeichnend, daß ? ein metapoetisches Gedicht ist (vgl. dazu Ingold 1970:121f).

5.3. Von den vier möglichen Fällen der Distributionsmatrix sind zwei als gattungsimplicite Norm nachgewiesen worden. Sie erstellen eine Art Gattungsförmel. Der pronominale Titel nimmt die funktionale Stelle eines Gattungstitels ein, der auf den eigenen Gattungstyp referiert und besagt: dieser Text ist ein Gedicht; er nimmt quasi kryptographisch die Funktion wieder auf, die früher die gattungskennzeichnenden Untertitel³⁹ hatten (wahrscheinlich einer der Gründe, warum Pronominaltitel erst postklassizistisch auftreten),⁴⁰ Der Namenstitel wiederum fungiert ebenfalls als Gattungstitel und besagt: dieser Text gehört einer subjethaften Gattung an.⁴¹

Diese Titel übernehmen eine ähnliche metatextuelle Signalfunktion wie ein purer Gattungstitel, der auf nichts als sich selbst referiert; Paradefall ist Goethes Novelle namens *Novelle*, der Bergengruen (1960) den Rang eines "Urtitels" einräumt. "Goethe gibt zu verstehen, was diese Geschichte vom Löwen, Kind, Feuer ist, nicht wie sie heißt. Gewissermaßen läßt er sie unbetitelt und läßt so erkennen, daß eine erhabene Singularität des Titels nicht bedarf, um unterschieden zu werden. Die Unbetiteltheit ist ihr Titel." (1960:238) Entgegen Bergengruens Ansicht "Soviel ich sehe, hat niemand sich herausgenommen, es Goethe mit dieser Titelwahl gleich tun zu wollen." (ebd.) ist dieser Titel nicht singular geblieben, vgl. Pasternaks *Povest'*. Allerdings geht es in der Moderne nicht um "Klassizitätsansprüche" (ebd.), sondern, gerade bei Pasternaks Text, um Intertextualität und Metatextualität (vgl. dazu Greber 1989:241ff) – der Paradigmenwechsel ist nicht mehr zu verkennen.

Gattungstitel hat Genette (1989) der Kategorie *rhematischer Titel* zugeordnet, die er – im Gegensatz zu den *thematischen Titeln* – bestimmt durch ihren Bezug "auf das Werk als solches", auf "Form" oder eben "Gattungszugehörigkeit", durch eine "Ausrichtung auf den Text selbst, der als Werk oder Objekt betrachtet

wird" (79). Diese Definition nimmt wieder die Differenzierung zwischen Objekt- und Metalebene auf und zeigt nun genauer, daß innerhalb der an sich generell metalinguistischen Textkategorie der Titel eine weitere innere Differenzierung anzusetzen ist, die im engeren Sinne metatextuell qualifizierte Titel ausweist; und zu ihnen gehören die beiden normbildenden Spezies der Matrix.

5.4. Die Gegenprobe zu den Normfällen der Distributionsmatrix ergibt zunächst die Bestätigung, daß fast ebensowenige narrative/dramatische Werke ein (nominatives) Personalpronomen als Titel tragen wie umgekehrt lyrische Gedichte einen (nominativen) Personennamen: es fällt schwer, Beispiele dafür zu finden. Doch gibt es solche Gegenfälle, und da sie der aufgestellten Behauptung zu widersprechen scheinen, sind sie sorgfältig zu analysieren.

Beide normabweichenden Typen können systematisch-strukturell begründet werden. Jeder Typ weist Varianten auf, für deren Erklärung folgende metatextuellen Thesen extrapoliert werden können:

Entweder gilt: Texte, deren Titel die gattungsimplicite Benennungsregel verletzt, sind metatextuell auf die *Benennungssproblematik* als solche ausgerichtet und damit auf die durch die grammatischen Benennungskategorien metaphorisch implizierten Sinnkategorien Person bzw. Beziehung. Das von der Titel-Norm abweichende Werk 'erklärt' gewissermaßen seine Normverletzung im Text durch innertextliche *metatextuelle Reflexion*.

Oder es gilt: In Texten, deren Titel die gattungsimplicite Benennungsregel verletzt, gibt es – unter Ausnutzung der inhärenten oder aktivierbaren semantischen Konnotationen gewisser Pronomina – Funktionsänderungen, Grenzverschiebungen, die funktionale Auflösung der kategorialen Grenzen zwischen Pronomen und Namen sowie Appellativum: die *Pronominalisierung* des Namens bzw. 'Onomasierung' oder *Semantisierung* des Pronomens. Dies geht häufig mit einer *paratextuellen Erklärung* einher.

Diese Erklärungsvarianten sollen nun an den beiden normabweichenden Fällen der Matrix belegt werden.

5.5. Dritter Fall der Matrix: Name + Lyrik

Die nichtnarrative Lyrik nennt gewöhnlich den Namen nominativisch bzw. vokativisch. Einen extremen Fall des Vokativs bildet Majakovskijs Gedicht *Lilička!* – hier rückt der explizite Appell den Namen von der Nomination weg, der Vokativ gerät in die Nähe des Dativs, mit dem schon besprochenen Resultat der historischen Konkretisierung der Person (was ja bekanntermaßen hier tatsächlich zutrifft).

Die in der russischen Literatur zu findenden Fälle namenbetitelter Lyrik scheinen alle einer einzigen Art anzugehören: es sind weibliche Vornamen. Bei-

spiele sind etwa: Deržavins Ode *Felica*, Sumarokovs Eklogen *Dorisa*, *Klarisa*, Puškins Gedichte *Dorida* oder *Delija*, Severjanins *Vanda*, *Valentina* u.a.

5.5.1. Für die These von der metatextuellen Ausrichtung kurze Beispiele anhand der metasprachlich markierten Thematisierung des Namens (*imja*):

Puškins Gedicht *Dorida* schließt mit dem Vers "I imja čuždoe usta moi šeptali" ("Und den wunderschönen Namen flüsteren meine Lippen").

Noch besser wird die These belegt durch Severjanins Gedicht *Evgenija* (1909), das gleich im ersten Vers den Namen als solchen thematisiert und das Thema mit insgesamt viermaliger Wiederholung von "imja" bis zum letzten Vers beibehält.

Ein drittes Beispiel ist Bella Achmadulinas Gedicht *Ada* (1960/61), ebenfalls mit metatextuellem Beginn und dreimaliger Wiederholung von "imja".

5.5.2. Deržavins *Felica* (1782) weist das Metathema in Strophe 19 auf, und zwar außer dem Meta-Aspekt der Benennung auch den selbstthematizierenden Aspekt des Schreibens: "Tam s imenem Felicy možno v stroke opisku poskoblit'" ("Dort kann man mit dem Namen der Felica den Schreibfehler in der Zeile ausmerzen").

Felica stellt gleichzeitig eine auch anders erklärbare Variante dar. Bei ihr ist die Namenswahl lexikalisch-etymologisch motiviert (sprechender Name). Also hat der Name durch die Denotation des Zeichens "die Glückliche" nicht mehr benennenden, sondern bezeichnenden Charakter, wird somit vom Namen zum Wort (vgl. Hartmann 1984:6) – und dieses unterliegt nicht mehr gattungsspezifischer Distribution. Oder anders: der Name trägt sekundär eine Information, die jener, die historische Namen eo ipso tragen, gleichkommt. Die für fiktive Namen im Prinzip potentiell unendlichen Referenzmöglichkeiten werden dadurch eingeschränkt und die Verwendbarkeit des Namens nähert sich der der historischen Namen mit ihrer festgelegten Referenz an. Historische Namen sind aber für Lyrik gattungsmäßig nicht spezifisch (vgl. 4.4.). Dies entspricht auch dem Sujet von Deržavins Ode. Deržavin hat den Namen Felica konsequent zu einem Übernamen der Zarin ausgebaut, vgl. etwa *Blagodarnost' Felice* (1783).

Manchmal gibt es auch mehrere Erklärungsvarianten für einen Text. Da Puškins Gedicht *Dorida* mit einem zweiten, *Doride*, gepaart ist, durch dessen Charakter als Sendschreiben die Namensträgerin als historisch real existierende Person bzw. als fiktive Adressatin (vgl. oben die Diskussion zum Dativ) oder auch als mythologische Figur – denkt man an andere Verwendungen dieses Namens bei Puškin – ausgewiesen wird, kann es auch als Ausnahme, die einer solchen anderen Begründung entspricht, betrachtet werden. Gleiches könnte für *Delija* gelten, aufgrund der nachträglich erfolgten Kombination mit einem Sendschreiben *K Delii*.

5.5.3. Es gibt auch Fälle, die sich nicht auf eine dieser Weisen metatextuell erklären lassen (Sumarokovs Eklogen *Dorisa*, *Klarisa* u. a., Severjanins *Vanda*,

Valentina u.a.). Für sie muß ein anderes Prinzip verantwortlich sein. Mit einem Äquivalenz- und Umkehrschluß aus der Verbindung Lyrik+Pronomen kann gefolgert werden, daß der fiktive weibliche Name in den besagten Fällen eine pronominale Funktion innehaben muß, d. h. daß er wie ein austauschbarer Shifter fungiert. Der Titelname ist mithin nicht als individueller gemeint, sondern indiziert wie ein feminines Personalpronomen nur die weibliche Trägerin als solche;⁴² die konkrete Namensauswahl ist hier in erster Linie etymologisch oder klangästhetisch (euphonisch, reimtechnisch, anagrammatisch) oder ggf. intertextuell motiviert.

Die Tatsache, daß es den analogen männlichen Fall offenbar gar nicht gibt (jedenfalls konnte ich bisher in der russischen Lyrik keine Belege für männliche Titelnamen mit pronominaler Funktion finden), macht das Phänomen ganz spezifisch erklärbar. Die hier stattfindende funktionale 'Pronominalisierung des weiblichen Namens' zeigt Entpersönlichung der Person an und kennzeichnet so die Austauschbarkeit des Objekts Frau, die Reduktion von Name/Person auf das Geschlecht – es handelt sich denn auch um Liebesgedichte – und zwar wohl nur im männlichen Diskurs.⁴³ (Diese Beobachtung korrespondiert der relativen Häufigkeit des bloßen weiblichen Personalpronomens in Lyriktiteln männlicher Autoren.⁴⁴) Der unterschwellig pronominalisierte Name dient gerade der Verschleierung des Pronomenstatus und verdeckt den ideologisch-semantischen Aspekt – die Einschränkung der weiblichen Person auf die Geschlechtsrolle – mit seinen anderen Aspekten, vor allem mit dem klangästhetischen.

Diese Tendenz, Frauennamen auswechselbar wie Pronomen zu benutzen, hat sich manchesmal zu Gattungs- oder Epochenkonventionen verdichtet; die Ekloge z.B. mit ihrem erotischen Thema verlangt eine beliebige Schäferin; Puškins *Dorida* wurde von Lotman (1968) in ein "romantisches" Paradigma des "kulturellen Motivs der Vertauschung" eingeordnet: "Der Dichter, der seine Geliebte liebt, liebt in ihr etwas Anderes. Dabei ist gerade der Akt des Ersetzens funktional aktiv: Wichtig ist die Behauptung, daß du nicht den liebst, den du liebst. Die konkreten Agenten des Tausches können sich ändern. Eine Frau kann durch eine andere Frau ersetzt werden, eine reale Frau durch einen unerfüllbaren Traum, durch Illusionen vergangener Jahre, eine Frau kann durch ein Geschenk von ihr oder ihr Porträt ersetzt werden u.ä." (1968:431) Statt *Dorida* könnte also in der Tat, wie bereits diagnostiziert, einfach ein feminines Personalpronomen stehen.

Die Verwendung des weiblichen Namens in pronominaler Funktion bei Reduktion auf das feminine Sem zeigt sich sogar an namensgebundenen Versgattungen. Beispielsweise am russischen Poem: nennt man nicht den jeweiligen Autor, so werden Titel wie *Ludmila*, *Svetlana*, *Tamara*, *Nataša*, *Ol'ga* etc. zu völlig austauschbaren, nur Weiblichkeit bedeutenden 'appellativischen' Namen. Das trifft sogar für ein pro-feministisch rezipierbares Stück wie *Alma* von N.

Minskij 1900 zu. In der langen Auflistung von Frauennamen-Titeln bei Bergengruen (1960) gehören sämtliche Beispiele den Gattungen Drama bzw. Oper und Erzählwerk an; Bergengruen spricht ironisch von den "unzähligen weiblichen Vornamen, deren Reihe schon im Altertum beginnt und in ungekränkter Frische bis in unsere Zeiten und vermutlich weit über sie hinaus reicht." (23) Dazu noch den folgenden – allerdings nicht auf Titelnamen bezogenen – Kommentar: "Poëtika klassicizma napolnila russkiju poëziju konca XVIII v. imenami iz proizvedenij antičnosti i Renessansa. Oni obil'ny v rannich stichach A.S.Puškina – Aglaja, Armida, Dorida, nesja odno značenie 'ljubovnica' bez kakich-libo individual'nych čert;" (Nikonov 1971:411; "Die Poetik des Klassizismus füllte die russische Poesie Ende des 18. Jhds. mit Namen aus den Werken der Antike und Renaissance. Sie sind reichlich zu finden in Puškins frühen Gedichten – Aglaja, Armida, Dorida, allein die Bedeutung 'Geliebte' ohne jegliche individuellen Züge tragend").

Puškin war diesem Phänomen selbst auf der Spur, als er über den weiblichen Vornamen in der Dichtung äußerte: "Der weibliche Name [...] ist ebensowenig real wie alle diese Chloen, Lidien oder Delien des 18. Jahrhunderts. Es ist nur eine Bezeichnung." ("Ženskoe imja [...] tak že malo real'no, kak i vse eti Chloi, Lidii ili Delii XVIII veka. Èto toľko nazyvanie.", zit. nach Tynjanov 1929:240).

Die Analyse der Titel unter der Perspektive der Benennungsalternative Name/Pronomen erlaubt es, diese patriarchale Bezeichnungskonvention semiotisch dingfest zu machen.

5.6. Vierter und letzter Fall der Matrix: Pronomen + Erzähltext/Drama

Erwartungsgemäß finden sich nur wenige Fälle solch einer Kombination – trotz besonders intensiver Suche nach Titeln, die die These falsifizieren könnten, auch außerhalb der russischen Literatur; sie werden im einzelnen diskutiert, woraus strukturelle Erklärungen abzuleiten sind.

In dieser Rubrik zeigt sich insgesamt eine Art metatextueller Begründungszwang für das 'artfremde' Pronomen; es hat es nötig, im Paratext kommentiert zu werden. Zunächst belegt das der Fall von André Grabs *Er* (1981); der Autor erklärt den Titel seiner Sammlung "kurzer Geschichten mit kurzen Titeln" (nämlich: *er hasste...*; *er lachte...*; *er stand...*) so: der Titel *Er* sei "zweibuchstabil und somit der kürzeste, den ich kenne".

5.6.1. Zamjatin's utopischer Roman *My* (1920, in Übers. publ. 1924/25) ist das einzige russische und gleichzeitig das weltbekannteste Erzählwerk mit pronominalem Titel. Daß dieser Titel trotz der Existenz mehrerer homonymer Lyriktitel singulär berühmt werden konnte, bestätigt den unikalen Status des Pronomentitels im Bereich der Prosa. Der Roman bestätigt auch die These vom Zusammenhang zwischen Normabweichung und Metareflexivität, denn es entwirft die negative Utopie einer namenlosen Gesellschaft, in der individuelle

Namen abgeschafft sind. Das Titelpronomen bezeichnet programmatisch diesen entindividualisierten Zustand, in dem das Menschliche, Personhafte abgelöst ist durch Austauschbarkeit (shifter), mechanisches Funktionieren als Nummer statt als Person. Diese Titelmetaphorik ist von Orwell in seiner – auf Zamjatins *My* intertextuell bezugnehmenden – Utopie *1984* weitergetrieben worden. (Namensrelikte oder -substitute in der radikalen Form von Zahlen oder Buchstaben – etwa bei Kafka, Musil, Beckett, Solženicyn, Elmer Rice⁴⁵ – fungieren auf der Basis dessen, daß Zahlen und Buchstaben hier strukturalistisch zu fassen sind: Zahlen haben unterscheidende Funktion aufgrund ihres Status im Zahlensystem, ebenso wie die Buchstaben im Buchstabensystem – analog natürlich zum Pronomen im Pronominalsystem.)

Zur selben Zeit wie *My* ist das Drama *Oni* von Witkiewicz entstanden. Auch in diesem Text geht es um Uniformität, Mechanisierung, Totalitarismus. "Oni" steht für ein konspiratives Geheimkomitee, eine Gruppe von Leuten, die die Kunst als Hindernis in der Entwicklung der totalen Automatisierung bekämpfen. Ihre Namen werden nie genannt. Mit dem Pronomen sind sie schon als Teil jener von ihnen geplanten zukünftigen Gesellschaft namen- und gesichtsloser Nichtindividuen ausgewiesen. Das Pronomen repräsentiert also nicht Namen, sondern Namenlosigkeit, Anonymie, und stellt sozusagen einen Meta-Geheimnamen dar. (Witkiewicz' bewußter Umgang mit der Namens/Titel-Problematik zeigt sich auch an seinem *Bezimiennie działo! Namenloses Werk*, 1921).

In Kafkas Skizze *Er* (aus dem Nachlaß 1931 publiziert) hat der "Titelheld" vergessen, was er früher darstellte; also ist auch hier das zentrale Thema Identitätskrise, Verlust der Personhaftigkeit.

Hermann Kinders Erzählung *Er* (1983) thematisiert die Doppelgängerbeziehung eines Bruderpaars, wobei die beiden Personen nur zuweilen mit Ich und Er bezeichnet werden, meist aber ununterscheidbar mit Er und Er (sogar innerhalb eines einzigen Satzes). Das hier vorliegende Verfahren könnte man als *H o m o n y m i e r u n g* von Pronomen (analog zur homonymen Verwendung von Namen) bezeichnen; linguistisch ist es nicht akzeptabel, poetisch dient es der verfremdenden Veruneindeutigung im Sinne der Doppelgängerthematik, die ja problematisierende Identitätsthematik ist.

Die Verwendung personenbezogener pronominaler Titel in narrativen/dramatischen Texten zeigt also die Problematisierung der philosophischen Kategorie Person bzw. Subjekt metatextuell an, als Abweichung von der Benennungskonvention.

Insofern Namenlosigkeit – also Pronomenbezeichnung oder Homonymie – den Zerfall und Verlust der Personalität repräsentiert, kann man in diesen Texten strukturell noch die Aktivität mythischen Analogie-Denkens diagnostizieren: nicht mehr der Name ist sprechend (*nomen est omen*), sondern die Abwesenheit des Namens (*'pronomen est omen'*).

5.6.2. Paarige Pronomen sind in Titeln von Erzähltexten gelegentlich zu finden. Pronominaltitel dieser Art – wie bei Čechovs schon erwähnter Kurzgeschichte *On i ona* (1882) sowie *Ty i vy* (1886), A. Moravias *Io e lui* (1934) oder A. Terc' *Ty i ja* (1967) – zeigen wieder die Ereignishaftigkeit paariger Benennungen; daß narrative Genres solche Titel haben können, versteht sich, wie gesagt, von selbst.

Ty i vy/Du und Sie ist als thematischer Titel bezogen auf die Behandlung des Problems gesellschaftlicher Umgangsformen (es geht bei einem Zeugenverhör um die dörfliche hierarchische Ordnung Verwaltungsperson-Dorfbewohner). Čechov legt das Pronominalverfahren durch den unmittelbaren, witzigen Zusammenstoß der beiden unverträglichen Pronomina bloß: "Ja tebe, vašeskorodie, tol'kom govorju [...]" oder "Nel'zja tykat! Esli ja govorju tebe... vam vy, to vy i podavno dolžny byt' vežlivym!" (S.241,240; "Ich sage dir, Euer Ehren, nur [...]" oder "Duzen verboten! Wenn ich zu dir... zu Ihnen *Sie* sage, so müssen Sie zwangsläufig höflich sein!").

5.7. Damit kommt man zur zweiten Erklärung der Abweichungen: Semantisierung des Pronomens und, damit einhergehend, Auflösung der kategorialen Opposition Name/Pronomen sowie Name/Pronomen/Appellativum.

5.7.1. Pronomina der 2. Person konnotieren in der Paarung *Du/Sie* nahe/distanzierte gesellschaftliche Umgangsformen. In der pragmatischen Funktion als 'gnomisches Du' kann das Pronomen der 2. Person der Verallgemeinerung dienen. Verallgemeinernd können auch Pronomina der 3. Person funktionieren: *sie* und *er* stehen bei Čechov repräsentativ für die Geschlechter. In den Pronomina der 3. Person, die fixe Seme (maskulin, feminin, neutrum) enthalten, werden genau diese Seme sujecthaft aktiviert, was diesen Pronomina appellativischen Gebrauchswert zuweist. Nikonov erklärt (innertextliche) Fälle von Pronomen als Namen – *Ja, Ty* als intime Bezeichnungen, *ON, ONA* als Verallgemeinerungsformen für Repräsentanten von Geschlecht, Alter, sozialer Gruppe (1971:411) –, gewissermaßen durch ihre kulturelle Semantik.

Das Titelpronomen in dem Abenteuerroman »*She*« (1887, dt. *Sie* 1984) des Kolonialschriftstellers Henry R. Haggard steht für Weiblichkeit. Die 'Titelheldin', eine mythische Figur mit mehreren Namen, wird angesprochen mit dem Pronomen-Namen "Sie" (vgl. "O *Sie!* ... du, o *Sie*...", im Kapitel 12: »*Sie*«, S.166). Der Buchumschlag ist mit einem Text (Paratext) ausgestattet, der die Konnotationen einbringen und das Pronomen semantisieren muß ("Sie, Ayesha, die Königin von Kôr, halb priesterliche Jungfrau, halb Große Hure Babylon, femme fatale und Inkarnation des Matriarchats – eine Gestalt von so eindringlicher Symbolik..."), um so den okkulten theosophischen Kontext anzudeuten, der zur Entstehungszeit intertextuell noch direkt präsent war (Mme. Blavatsky, Die entschleierte Isis, 1877) und zweifelsohne die symbolistische

Ausprägung des Mythos vom Ewig-Weiblichen gespeist hat (der dann in Gedichten mit dem Titel *Sie/Ona* gespiegelt wird).

Entsprechend gibt es auch für das männliche Geschlecht ein 'generisches' Funktionieren des maskulinen Pronomens. Z. B. war der Roman der Autorin Gitta von Cetto mit dem Titel *Er* (1958) in der Erstauflage 1953 direkt unter dem Titel *Mann* erschienen.

Über den Doppelfall von paarigem Pronomentitel, der im Textpaar *Elle et lui* von George Sand und *Lui et elle* von Paul de Musset (1859) vorliegt, schreibt Hoek, das Pronomen habe "une valeur suggestive capitale" und hinter solcher Verwendung der Pronomina stehe in der Massen- und Trivialliteratur die Intention "s'adresser à une public très large" (1981:74). In der Tat treten auch in der Zeitungslandschaft solche pronominalen Titel-Phänomene auf, vgl. die Frauenzeitschrift *Elle* oder das Herrenmagazin *Lui* (auch ist es ein gängiges Phänomen in Journalen mit Heiratsanzeigen-Rubrik, nach dem Muster "heiratslustiger Er sucht ebensolche Sie"). Die meisten hier angeführten Beispiele stammen nicht von ungefähr aus der Populärliteratur und wurden erst anhand des *Deutschen Titelbuchs* aufgefunden. (Hingegen wirkt das Pronomen *Du* als Zeitschriftentitel seriöser durch seine fast philosophische Konnotation des Dialogischen.)

Das neutrale Pronomen der 3. Person, das nicht nur im Russischen keine Person bezeichnet (anders als im Deutschen bei 'Kind', 'Mädchen'), wird, wenn es im äquivalenten Fall als Titel für den narrativen Text verwendet ist, zum Tabuwort, nämlich zum Namen des Unnennbaren oder Unvorstellbar-Abstrakten.

Bekannt dürfte der Fall von Stephen Kings Horror-Roman *Es* sein. Hier leistet wieder einmal der Umschlagtext (Paratext) die notwendige Semantisierung: "Es" wird erklärt als "Das Böse in Gestalt eines namenlosen Grauens".

Analog liegt folgender Fall von Literaturverfilmung: Der sowjetrussische Film *Ono /Es* (1989) von Sergej Ovčarov, der Motive von Saltykov-Ščedrins *Istorija odnogo goroda/ Geschichte einer Stadt* in sowjetisches Milieu transportiert und aus Perestrojka-Sicht satirisch-surrealistisch transformiert, bezieht den Titel aus der Vorstellung des dieses Chaos dominierenden unbenennbaren Nichts.

Hier scheint jene volkulturelle Tabukonvention zu wirken, die auch den Teufel mit dem Pronomen *on* belegt. Man denke auch an ein strukturell paralleles Verfahren der Semantisierung des Pronomens zu einer zwischen Name und Appellativum oszillierenden Bedeutung: die Verwendung des Pronomens *on* als quasisakrale Tabubezeichnung für den absoluten Herrscher Stalin (vgl. auch in einer der ersten Tauwetter-Erzählungen, Nagibins *Svet v ognе*, die Verwendung der elliptischen Proform *sam*). L.N. Tolstoj, dessen Poetik bekanntlich starke Verbindung zu volkulturellen Formen hat, macht in Erzählungen überaus eindrücklich Gebrauch von der "maskierenden" Funktion des Pronomens *ono* – interessanterweise als Tabuwort für das im Russischen feminine Prinzip des

Todes (*smert'*), wiederum mit der Konnotation des unfassbar Namenlosen (vgl. dazu Parthé 1979, 1982).

Bei den Semantisierungstendenzen des Pronomens als Titel kristallisiert sich eine vorherrschende gemeinsame Linie heraus: es ist das Exklusive, Unikale, Nichtverfügbare oder Unvorstellbare, was mit der Pro-Form angedeutet wird. Damit ergibt sich ein strukturelles Paradox: das Pronomen, das eigentlich per definitionem ein Shifter ist und die Austauschbarkeit, Beliebigkeit der Person kenntlich macht, bezeichnet hier ganz im Gegenteil eine keinesfalls austauschbare Person, wofür normalerweise der Eigenname eintreten müßte. In manchen Fällen ist das Pronomen eine Art Minusverfahren, ein Minus-Name, um Namenloses zu benennen, in anderen, um Unnennbares zu nennen, als Euphemismus, als (sakrales) Namenstabu.

5.7.2. Der umrissene Unschärfbereich der Pronominalisierung des Namens bzw. 'Onomasierung' oder Semantisierung des Pronomens basiert auf Ausnutzung der semantisch denotativ inhärenten oder konnotativ kulturell aktivierbaren Bedeutungen gewisser Pronomina. Da durch solche Semantisierungsprozesse, wie gezeigt, die kategoriale Opposition Name/Pronomen zum Verschwinden kommt, ist es logisch erwartbar, daß es solche Fälle nicht nur im Bereich von Erzähl-/Dramentexten, sondern analog auch in dem der pronominalen Lyriktitel gibt, und zwar in den verschiedenen semantischen Varianten.

In der Bedeutung kulturell codierter Umgangsformen: In Puškins Gedicht *Ty i Vy/ Du und Sie* stehen die Pronomina kontrastiv für Vertrautheit und Fremdheit.

In der Bedeutung der Exklusivität des Geschlechtspartners: In Puškins Gedicht *Ona/ Sie* wird in dem auffallenden Pronomenspiel "Ja *ej ne on*" ("Ich bin für *sie* nicht *er*", im Original hervorgehoben) "ona" mit "on" kontrastiert in der jeweiligen Bedeutung 'die bzw. der einzige Geliebte'.

In der Funktion als sakrales Namenstabu: in Gippius' Gedicht *On* steht das Pronomen für Christus, was an die biblische Namenstradition anknüpft. (Im Deutschen vgl. das großgeschriebene "Er").

5.7.3. Mit Robert Gernhardts Roman *Ich Ich Ich* (1982) läßt sich die Analyse der Klasse pronominal betitelter Erzähltexte sehr schön abschließen. Zum einen ist es ein weiterer Beleg für die Notwendigkeit, im Paratext eine Titelerklärung zu liefern: "Drei Ichs – aber mindestens – wühlen in des Verfassers Brust" (Taschenbuchausgabe von 1985); zum anderen enthält der Roman planmäßig fünf pronominal betitelte Kapitel *Ich - Du - Er - Sie - Es* und reflektiert über den Pronominaltitel, was natürlich implizite metatextuelle Autoreferenz ist, *a v t o m e t a - o p i s a n i e*.

"Beginnen wir. Obwohl ich nicht verhehlen möchte, daß bereits die Überschrift mir Schwierigkeiten bereitet."

"Die Überschrift?" wollte man wissen.

"Ja, die Überschrift", antwortete der Lord zögernd. "Sie lautet 'Sie'. Was mag dieses 'Sie' bedeuten? Eine weibliche Person? Eine Mehrzahl anderer Personen? Die direkte Anrede eines oder einer Unbekannten?"

Während der letzten Worte hatte unbemerkt eine weitere Gestalt den Raum betreten [...].

"Aber das ist doch klar, was 'Sie' bedeutet!" rief der späte Gast aus. "Die Kunst!"

Ich Ich Ich (215)

Interpretiert man diese Passage konsequent metatextuell, handelt er nicht nur von der Polysemie eines ominösen Titels; er handelt auch von der Literarizität und der poetischen Sprachfunktion. Der Pronominaltitel, der ganz "klar" die Bedeutung "die Kunst" zugewiesen bekommt und somit metapoetisch gelesen wird, bezeugt die im gattungskonträren Titel codierte Meta- und Autoreferenzialität.

Die Kippfigur mit der ungewöhnlichen Pronomenkombination *Ich Ich Ich* selbst oszilliert zwischen purem Pronomen und durch die Potenzierung des Ich entstehender semantischer Aussagestruktur. Sie zählt zu den Titelformen, die 'autonymisch' genannt und im folgenden Abschnitt diskutiert werden sollen.

6.

Titel mit außergewöhnlichen Namen/Pronomen-Kombinationen, wie es oft die 'autonymischen' sind – und nicht immer handelt es sich dabei um Autobiographietitel – gehören zwar nicht mehr zum eigentlichen Korpus rein onomastischer oder pronominaler Titel, sind jedoch im Zusammenhang der dargelegten Thesen für die Benennungsproblematik interessant, insofern Pronomen- und Namensfunktion einander affizieren.

E. Limonovs *Éto ja, Edička! Das bin ich, Ede* ist auch ein Fall, der das für den Romantitel 'artfremde' Pronomen mit einer Prädikation ergänzt. Gleiches gilt etwa für Vl. Majakovskijs Autobiographietitel *Ja sam/Ich selbst* mit seiner äußerst konzentrierten semantischen Aussagestruktur.

Das Werk von Majakovskij ist einschlägig bedeutsam, wenn auch seine Werktitel innerhalb der jeweiligen Gattungsnorm bleiben. Die normtranszendierende Qualität liegt bei ihm im Werk-Ensemble, in der Berührung von Benennungen. Ju. Striedter erwähnt im Majakovskij-Aufsatz "Poesie als 'neuer Mythos' der Revolution" die "qualitative und quantitative Bedeutung, die in seinen Werken dem 'lyrischen Ich' als der sehr persönlichen Präsenz des Dichters Vladimir Majakovskij zukommt" (1971:425). Die Problematik Mythos-Name-Pronomen ist bei Majakovskij radikalisiert, auf eine Grenze zugetrieben; Trockij nannte ihn nicht um sonst "Majakomorphist". Seine Selbstmythisierung findet ihren Ausdruck gerade auch in den Titelbenennungen, vgl. den Gedichtzyklus *Ja*, die Kurzautobiographie *Ja sam*, sodann auch in der Reihe von Untertiteln des Poems *Čelovek (Roždestvo Majakovskogo, Žizn' Majakovskogo, Strasti*

Majakovskogo, Voznesenie Majakovskogo, Majakovskij v nebe, Vozvraščenie Majakovskogo, Majakovskij vekam und Poslednee) und insbesondere in der Tragödie namens *Vladimir Majakovskij*.⁴⁶ Dieses Werk, das einzige Drama im lyrischen Frühwerk von Poemen und Gedichten, ist – in Modifikation des Gattungsbegriffs – als 'lyrisches Drama' aufzufassen, und wie Striedter betont, "als lyrisches Drama des Dichters Majakovskij" (S.425) mit der entsprechenden namentlichen Benennung. Pasternak interpretierte das in seiner idiosynkratischen poetischen Weise recht treffend: "Die Tragödie hieß 'Vladimir Majakovskij'. Der Titel barg/verberg die genial einfache Entdeckung, der Dichter sei nicht Autor, sondern Gegenstand der Lyrik, die sich von der ersten Person zur Welt wendet. Der Titel war nicht der Name des Verfassers, sondern der Familienname des Inhalts." (*Ochranaja gramota*). Inbezug auf die Namen-Pronomen-Problematik nun erscheint der Name hier *sekundär transformiert*: die eigentlich zuständig gewordene pronominale Form des lyrischen Ich ist substituiert durch ein *Autonym* (Ich-Name) – der Name tritt gewissermaßen als 'Pro-Pronomen' auf, was wiederum einen neuen und unikal gebliebenen Mythos bildet. Sieht man diese Titel in Zusammenhang mit der Parallele Majakovskij-Christus, so wird überdeutlich, daß der Autor die Benennungsverfahren gezielt für diese identifikatorische Parallelisierung einsetzt. Es ergibt sich die elementare Reihe Ich-Majakovskij-Mensch-Christus, und Pronomen, Namen und Nomen stehen kryptonymisch für den Christusnamen – eine travestierte Namens-Usurpation. Der Namensgebrauch dient hier, als Entfiktionalisierungsverfahren, der Polemik gegen den Kunstcharakter des literarischen Textes. Die Bewältigung des Gegensatzes zwischen poetischem Kunstcharakter und dem Verbindlichkeitsanspruch auch des 'neuen Mythos' (Striedter 1971:420) ist gerade in einem Kunstwerk der Grenzüberschreitung von Nomen und Pronomen, Drama und Lyrik, Mythos und Mythmaking denkbar.

Die Assoziation zum *Ego-Futurismus* liefert weiteres interessantes Material. Der Egofuturismus wäre wohl ein Beispiel für ein "egotistical age" im Sinne von Peirce, für ein Zeitgeist-Phänomen, wo der statistisch feststellbare exzessive Gebrauch eines bestimmten Pronomens gewisse kulturelle Normen und Ideologien spiegelt.

Inbezug auf pronominal betitelte Werke wird man allerdings auch bei Severjanin nicht fündig, er hat offenbar keinen nur *Ja* betitelten Text geschrieben, aber Gedichte mit Titeln wie *Egopolonez* und *Ego-Rondola*. In die Reihe der selbstbezüglichen (narzißtischen?) Texte gehört das Sonett namens *Igor' Severjanin* (1926). Diese Titulung erweist sich als nicht so radikal wie das Namensspiel Majakovskijs, insofern als durch den Kontext der Ich-Name anderen Künstlernamen äquivalent gesetzt wird (in dem Sonettzyklus namens *Medal'ony* gibt es lauter namensbetitelte Sonette – über Bizet, Gogol', Grieg, Tjutčev, A.K. Tolstoj u.v.a.), mit dem Effekt, daß die exklusive Position des Ego abgeschwächt wird.

Dadurch, daß der Name in eine Konfiguration eintritt, wirkt er wie ein Pronomen; d.h. hier liegt ein anderer Typ der 'Pronominalisierung des Namens' vor, wo der Name Shifter-Funktion bekommt insofern, als die Person in ihrer Beziehung auf andere Personen vorgestellt wird. Mit solch einer Tendenz des Namens zur Eingliederung in ein Beziehungssystem geht eine "logische Entwertung" des Namens (Lévi-Strauss 1968:223) einher.⁴⁷

In ähnlicher Konstellation steht V. Brjusovs Epigramm namens *V. Brjusov* (1910; postum), das zu drei anderen mit Schriftsteller-Namen betitelten Epigrammen *F. Sologub*, *K. Bal'mont*, *A. Blok* gehört (und im übrigen im Begriff *samozvanec* eine Art autonomes Meta-Element enthält). Bei postumen Texten erhebt sich natürlich die textologische Frage der Titel-Authentizität (dazu Genette 1989).

Mit dem Neologismus, mit dem der Schweizer Schriftsteller M. Zschokke einen Roman betitelt hat – *ErSieEs* (1986) –, ist die Grenze zu einem neuen Bereich überschritten. Diese ausgefallene Wortbildungskombination könnte man – ebenfalls mit einem Neologismus – als 'pronomastisch' bezeichnen. Anfangs werden in einer Art Paratext, ähnlich wie in einer Aufstellung *dramatis personae*, die Personen genannt: "Der eine, DER ANDERE, ErSieEs–Ersiës", S.8). Der verfremdete Ausdruck, dessen Aussprache kommentiert werden muß ("Ersiës wird ausgesprochen wie Herkules", ebd.) ist hier als ein Name verwendet, der mittels der morphologisch durchsichtigen Struktur die Verwandlungsfähigkeit der Person anzeigt.

7.

Abschließend einige Überlegungen zur Alternative von Namen/Pronomen im innertextlichen Gebrauch bei narrativen Gattungen. Es soll jedoch nicht etwa die "völlig verschiedene Funktion der Pronomina in der Sujetorganisation lyrischer und narrativer Gattungen", auf die Lotman (1975:120) kurz hingewiesen hat, nach der Art erzähltechnischer Studien untersucht werden, sondern nach wie vor die Alternative Name/Pronomen und ihre kategoriale Semiotik.

7.1. Beim Schreiben in der *I c h - F o r m* (Autobiographie, Ich-Erzählung, Briefroman) verschwindet im Erzählertext der Name völlig, wird vom Pronomen ersetzt.⁴⁸ Die Identifikation kann hier nicht bloß über den Namen gehen, die Identität der Person muß von einer Selbstgewißheit, Ich-Gewißheit getragen werden: gerade in der Ich-Erzählform ist die Kategorie der Person bzw. Personwerdung bedeutungstragend, die Ich-Erzählform hat eine prinzipielle Affinität zu dieser Problematik.

In Čechovs *Skučnaja istorija/Eine langweilige Geschichte* beispielsweise macht sie den zentralen Konflikt aus. Der als Entfremdung von Namen und Person,

Namen und Ich inszenierte Selbstgewißheitskonflikt bildet die Grenzsituation der in der Ich-Form angelegten Namens-Persönlichkeits-Problematik; diese war im ursprünglichen Titel *Moe imja i ja/Mein Name und ich* als Metathema bloßgelegt.

Die Reihe von Titeln dieser Art, die das Name/Person-Problem mehr oder weniger explizit lexikalisch indizieren, kann fortgesetzt werden, vgl. Saltykov-Ščedrins *Imjarek* oder aus der deutschen Literatur Max Frischs *Mein Name sei Gantenbein*.

Der Briefroman, traditionell eine Form des Dialogs zweier Ichs, die sich gegenseitig Du sind, durchbricht in S.J. Schmidts *Luftschiffahrt* (1989), einer postmodernen experimentellen Gattungstransformation, diese seine traditionelle Struktur. In diesem Roman mit durchgängiger Meta-Reflexion des Schreibens (Schreibhandlung, -technik und -medien) wird das durch die bloßen Figurenbezeichnungen 'er' und 'sie' angezeigt. Der Briefwechsel in der Ära der Telekommunikation ist nicht mehr individuell, die Figuren stehen zeichenhaft für die potentiellen Schreiber des Telekollektivs, gegenseitiges Zitieren soll individuelle Erkennbarkeit garantieren, führt aber eher zur Ununterscheidbarkeit der Diskurse, der BTX-Dialog tendiert zum Monolog, der Briefwechsel muß scheitern.

7.2. Die *Er/Sie-Erzählung* kommt im Normalfall nicht ohne den parallel gebrauchten Namen aus und kann daher nicht als kompromißlos pronominale Erzählform gelten. Aber von diesem Normalfall wird wiederum in den avantgardistischen Richtungen abgewichen.

Homonymie von Namen wird als besonderes Verfahren in Ionescos *La Cantatrice chauve* zum Extrem getrieben; auch hier wird die Identifikationsfunktion des Namens aufgehoben, es gibt keine Individuen.

Eine systematische Ablösung der Pronomenskonventionen ist im *nouveau roman* festzustellen mit seinem Charakteristikum der *sous-conversation*, das ein Schreiben anzeigt, dem das Erzählen über Subjekte schlechthin unmöglich geworden ist (vgl. Scheffel 1981). N. Sarrautes *Portrait d'un inconnu* etwa zeigt das Schwinden des personalen Selbstdurchsetzungsvermögens, die Entmachtung des Dialogs als Kommunikationsmittel (vgl. auch das innere Paradox 'unbekannter Verlobter'); dieser Text dementiert gerade die Charakterzeichnung, das Portrait, und verzichtet daher auf auf Namen, auf charakterisierende Benennung. Andere Romane dieser Richtung, etwa M. Butors *La Modification* (1957, dt. *Paris-Rom oder die Modifikation*, 1958) oder G. Simons *Les Géorgiques* (1981, dt. *Die Georgica*), gehen über zu der extravaganten Form der Du-Erzählung.

7.3. In der russischen Literatur findet man diese rein pronomenkonstituierten Form der *Du-Erzählung*, in der das Pronomen eine ganz neue Funktion bekommt, erstmals (in der Variante der Höflichkeitsform 2. Pers. pl.) bei Čechov in *On i ona/Er und sie* (1882). In dieser Kurzgeschichte wird noch zwischen 2.

und 1. Person gewechselt, die Erzählung beginnt als Du-Erzählung und springt immer wieder auf Ich-Erzählung mit Skaz-Charakter um. Die Protagonisten "sie" und "er" werden in dieser Reihenfolge eingeführt; er wird französisch desavouiert als "on, le mari d'elle" (wobei *elle* kursiviert ist), und beide bleiben in der ganzen Erzählung ohne Namen. Mit *Novogodnaja pytkal/Neujahrstortur* (1887) hat Čechov eine weitere Du-Erzählung (ebenfalls 2. Pers. pl.) geschaffen.

In Saša Sokolovs *Škola dlja durakov/Schule der Dummen* (1976) ist der Wechsel zwischen der Ich-Form und der – als Ersatz für das nicht verfügbare Ich fungierenden – Du-Form Ausdruck der thematisierten Schizophrenie.

Darüberhinaus gibt es aber auch den Roman, der die Rezeptionsposition, das Du, auf allen Ebenen ausfüllt. Italo Calvinos *Se una notte d'inverno un viaggiatore/Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (1979) ist nicht nur an den fiktiven Leser dialogisch gerichtet, sondern rechnet sogar mit ihm als handlungsbeteiligter Romanfigur. Hier wird der auch hier – und natürlich gerade hier – wirksame Zusammenhang von Pronomen und Namen und der von Normüberschreitung und Metareflexivität belegt; der Text führt ein Vexierspiel von Autorennamen, Figurennamen, Werktiteln und Texten vor, in denen der Name keine Identität mehr garantiert (Pronominalisierung des Namens), wo der Wechsel von Namen Programm ist und eine Metaebene der ironischen Reflexion über all dieses das ganze Werk durchzieht.

Für die Moderne, die den Leser als einen am Prozeß der Bedeutungskonstitution Beteiligten entdeckt hat, und die Postmoderne ist die Form der Du-Erzählung, die nicht von ungefähr starke Tendenzen zur Metafiktion aufweist, signifikant. (Zur Du-Form vgl. Holthusen 1976, Korte 1987). Im Zusammenhang mit der postmodernen Metafiction/Surfiction werden im übrigen zeitgenössisch noch radikalere Erzählformen, "Geschichten ohne Personalpronomina" erprobt (Federman 1992:23).

8.

8.1. Es erweist sich, daß es in der (Post)Moderne den nichtarbiträren 'richtigen' Namen nicht gibt und nicht mehr geben kann; in diesem mythenfernen Zustand kommt es konsequenterweise zu mehreren, beliebigen oder falschen Namen. Und letztlich erweist sich das Pronomen, das grammatisch-poetisch den Verlust der Personalität symbolisiert, als die einzig 'richtige', da namen-lose Benennungsform. Also tritt gewissermaßen auf einer höheren Ebene eine sekundäre Motivation auf, die das Pronomen als nicht mehr arbiträr, sondern motiviert erscheinen läßt. Das Pronomen bekommt dieselbe charakterisierende Funktion wie die 'charakterisierenden' sprechenden Namen, in denen "echtes mythisches Denken" (vgl. oben) anzutreffen ist. Die (post)moderne Grammatik

der Poesie läßt demnach strukturell einen Rest mythischen Analogie-Denkens erkennen.

Indiz für diese Denkstruktur ist der in der neueren Literatur aufkommende Pronominaltitel; und vermutlich hängt mit diesem Punkt auch die in der russischen Literatur auffallende Häufung solcher Pronominaltitel in Epochen, deren Ästhetik mythopoetisch fundiert ist (Romantik, Symbolismus, Futurismus), zusammen.

8.2. Ebenso wie Vielnamigkeit für Fragmentierung der Persönlichkeit in Rollen, für Diskontinuität und fundamentale Identitätsunsicherheit steht, kann so etwas wie 'Vielpronomigkeit', Pronomenwechsel und -instabilität, den Zerfall des Subjekts symbolisieren.

Weiss (1967) hat das in seiner Kafka-Studie "Dichtung und Grammatik" gezeigt. "Wir finden in Kafkas Werk eine seltsame Vertauschbarkeit des Personalpronomens, der personalen Rollen: 'Ich', 'du', 'er', 'man' scheinen untereinander fast beliebig auswechselbar." Und "Die Vertauschbarkeit des Sprechers, des Angesprochenen und des Besprochenen hebt die qualitativen Unterschiede zwischen ihnen auf. Man kann diesen Vorgang ebenso als Subjektivierung wie auch als Entsubjektivierung auffassen. Das 'ich' verbirgt sich in allen Rollen und das 'ich' verliert seine Identität, seine Sonderstellung an die verschiedenen Rollen. Dazu paßt es, daß man schon längst bemerkt hat, wie wenig individuell-persönlich das 'ich' bei Kafka geprägt ist." (Weiss 1967:18)

Ein weiteres interessantes Beispiel für die Problematisierung der Selbstgewißheit als Problematisierung des Pronomens stellt Christa Wolfs *Kindheitsmuster* dar (vgl. dazu Viollet 1987).

Wenn es auch scheinen mag, daß für die Gestaltung dieser Subjektproblematik die Erzählgattungen prädestiniert sind, so kann eine pronominale Perspektivierung auch in der Lyrik diese Funktion übernehmen. Und daß dafür gerade das Modell der Pronomina im Gedicht ausschlaggebend ist, zeigt Witte (1989) anhand der Dichtung Lermontovs und ihrer intertextuellen Verbindung mit der Puškins, indem er die "Pronominalverhältnisse" liest "als Indikatoren des Risses in der Subjektstruktur". "Das Ich in der Lyrik Lermontovs ist immer zugleich ein 'Ich' und 'Er'" (469), es ist also ein innerlich dialogisiertes (Bachtinisch gedachtes) Subjekt. "Die Pronominalstruktur, bei Puškin Schauplatz der antithetischen Konfrontation zwischen poetischem 'Ich' und dämonischem 'Er', wird für Lermontov zum Gerüst seiner Variationen." (484)

Dies deutet an, welche Möglichkeiten die kulturemiotische Konzeption des Pronomensystems als Weltmodell für die Interpretation bietet; in den Texten Lermontovs enthüllt sich ein Weltmodell, das – ganz unromantisch – "kein[en] Ort mehr für ein pronominal oder perspektivisch fixiertes Subjekt" (488) anweist. Durch die Perspektivik des lyrischen Texts, durch das System der Pronomen

wird dieses Weltmodell aufgebaut, dessen differenzierte (und durch psychoanalytische Subjekttheorien perspektivierte) Interpretation, wie Witte zeigt, sogar das (sakrosankt geglaubte) Paradigma der romantischen absoluten Subjektivität lange vor der Moderne infrage stellt.

9.

Nachfolgend eine Zusammenfassung der wichtigsten Befunde aus der Analyse von Titeln hinsichtlich der Alternative von Pronomen und Name und Mythenaffinität literarischer Gattungen.

- Ausgehend von der Prämisse, daß Titel literarischer Werke metasprachliche Qualität haben und den Umgang mit der Namensproblematik indizieren und exemplarisch verdichten, zeigt die Untersuchung des Gebrauchs von Namen und Pronomen in Werktiteln der (russischen) Literatur die verschiedene Funktion – Person vs. Beziehung – und komplementäre gattungsspezifische Distribution der beiden Benennungsverfahren, aber auch ihre gegenseitige Durchdringung (vor allem in Avantgarde-Werken).
- Der Gebrauch von fiktiven Namen oder Pronomen in Werktiteln ist gattungsspezifisch und wird im Titel daher umgekehrt auch zu einem Gattungsindikator.

Pronomen sind mit fabellosen lyrischen Gattungen verknüpft, *Namen* mit ereignishaften Gattungen.

Denn ein – aus dem Mythos stammendes – 'Begehren des Sujets' kennzeichnet den Namen: entweder strebt er nach dauerhaftem Ereignispotential (überlieferter/bekannter Name) oder, wenn er noch ohne solche Konnotationen ist (erfundener/fiktiver Name), nach Verbindung mit dem ereignishaften Text (mit der Möglichkeit, von letzterer in erstere Kategorie zu wechseln).

- Die grammatische Opposition Name/Pronomen steht für die semantische Opposition Person/Beziehung.
- In der Literatur der Moderne/Postmoderne wird die Problematisierung der Namenhaftigkeit mit den Verfahren der Namenlosigkeit oder Anonymität bzw. der Vielnamigkeit oder Instabilität des Namens eingesetzt zur Problematisierung der Persönlichkeit. Die Problematisierung drückt sich nicht nur in der symbolischen Verwendung von Pronomen aus, sondern auch in der strukturellen 'Pronominalisierung' des Namens, womit der Name in ein System positioniert wird (analog zum System der Pronomina als eines interaktionellen Beziehungsnetzes gedacht), aber eben in ein nicht tragendes Netz der Beziehungslosigkeit. Die semantische Funktion dieser Verfahren zielt auf Infragestellung und Entleerung der Kategorie der Person (Rollenspiel, Geheimmaske, Schizophrenie, Selbstaflösung), auch durch extreme Hypostasierung der eigenen Person (Autonym, Pro-Pronomen).

Der Gebrauch der grammatischen Opposition Name/Pronomen in den literarischen Gattungen der Moderne weist daher auch eine Tendenz zur Außerkraftsetzung dieser Opposition auf: vor allem, wenn Namen zu Shiftern pronominalisiert werden, d.h. wenn die Person in ihrer Beziehung auf andere Personen vorgestellt wird.

- Insofern einerseits Namenlosigkeit (Kryptonymie oder Homonymie, Anonymie per Pronomen) grammatisch-poetisch den Verlust der Personalität symbolisiert und andererseits Vielnamigkeit oder Pronomenwechsel und -instabilität als grammatisch-poetisches Verfahren zur Symbolisierung von fundamentaler Identitätsunsicherheit dient, wirkt ein Rest mythischen Denkens – nicht in der Sphäre der Nomen (*nomen est omen*), sondern in der der Pronomen (*pronomen est omen*). Die Änderung des Namens in ein Pronomen ist also – wie in der mythischen Welt – durch Wesens-/Zustandsänderung motiviert.

Daher ist die Wahl der Benennungskategorie (Name, Kryptonymie, Homonymie, Anonymie) an sich charakterisierend – '(pro)nominatio est omen'.

Die (post)moderne Grammatik der Poesie läßt strukturell einen Rest mythischen Analogie-Denkens erkennen. Indiz für diese mythenaffine Denkstruktur ist der in der neueren Literatur aufkommende Pronominaltitel.

- Die Orientierung auf diese Namens/Subjekt-Problematik kann sich explizit ausdrücken in Titelformen, in denen der Titel das Sem "Name/nennen" in irgendeiner Form enthält (*Moe imja i ja/Mein Name und ich, Netočka Nezvanova/Nettchen Unbenannt*), d.h. in lexikalisch offengelegter Form artikuliert.
- In kryptischer Form wird dies artikuliert durch einen Titel, der nicht die gattungsimplicite Benennungsregel einhält, sondern die Gattungsgrenzen überschreitet (also *Name* für fabellose lyrische Gattung, *Pronomen* für ereignishaftige Gattung). Texte mit solchem gattungskonträrem Titeltyp sind auf die Namens/Subjekt-Problematik als solche metatextuell ausgerichtet oder sie lösen die Grenze zwischen den oppositiven kategorialen Funktionen von Name vs. Pronomen (durch Pronominalisierung des Namens bzw. 'Onomasierung' oder Semantisierung des Pronomens) überhaupt auf.

Der Titel dient als metatextueller Indikator hierfür. Der grenzüberschreitende Name und das grenzüberschreitende Pronomen werden zu auf diese ihre Grenzüberschreitung selbst verweisenden Signifikanten. In dem nichtnormgemäßen Gebrauch des Namens oder Pronomens äußert sich als ein kryptischer, nichtlexikalischer metatextueller Prozeß die implizit auf das Namenhafte selbst gerichtete Signifikation des (im Sinne der mythischen Nomination) nominativen Titels.

A n m e r k u n g e n

- 1 Rey Debove (1979), Vigner (1980), Hoek (1981). In einer Rezension von Hoek äußert Tamba-Mecz (1983:391) Kritik an seiner Definition "un *métatexte* par rapport au texte, parce qu'il constitue un langage qui parle d'un autre langage"; sie läßt nur strikteste linguistische Kriterien gelten und kritisiert das Metaphorische der Wissenschaftssprache. Dies repräsentiert einen engen Standpunkt, der mittlerweile durch die terminologische und konzeptuelle Akzeptanz der 'Metatextualität' überholt ist.

- 2 Unter den Möglichkeiten für grammatische Formen des Titels, die Wulff (1985:171) aufführt, ist das Pronomen nicht einmal erwähnt. Keinen einzigen Pronomen-Titel führt Bergengruen (1960) auf, obschon er akribisch-satirisch Hunderte von Titeln nach Typen auflistet (darunter selbstverständlich auch Namen-Titel); ebensowenig finden sich Pronominaltitel in E. Levenstons kurzem Aufsatz über Lyriktitel (1978) oder in H. Levins essayistischem Plädoyer für eine Titelforschung (allerdings bezeichnet dieser sein 240 Titel umfassendes Korpus selbst als "hurried and desultory a sampling", 1977: xxxv). Sogar Rothe (1986) geht in seiner auf erschöpfende Systematik angelegten Arbeit nicht auf Pronominaltitel, nur auf Namentitel eigens ein. Rey-Debove (1979: 700) führt immerhin den pronominalen Titel der Frauenzeitschrift *Elle* an und erklärt ihn zum Exempel einer 'autonomen metalinguistischen Sequenz'; Hoek (1981) widmet den pronominalen Titeln acht Zeilen (S.74) – das ist vorläufig die ganze Ausbeute zu Pronominaltiteln in der Forschung.

- 3 Den zahllosen Untersuchungen zum Namen stehen relative wenige Arbeiten zum Pronomen gegenüber – hierunter befinden sich eher narrative Studien über pronominale Erzählformen, oder Untersuchungen zum linguistischen Status einzelner Pronomenformen (in der Art von Mehlig 1984), aber ganz wenige Arbeiten zur 'Linguistik und Poetik' des Pronomens generell; diese lassen sich daher namentlich auflisten: Jakobson (1961), Étkind (1971), Benveniste (1972), Ingram (1978), Sebeok (1983), Urban (1987) und Singer (1989); (trotz interessanter Fragestellung hier nicht verwertbar: Harweg 1968, Silverstein 1976); viele bemerkenswerte Aspekte der Pronomina spricht Ivanov (1983) an verschiedenen Stellen seines – einer 'Neuro-Kultur-Semiotik' gewidmeten – Buchs an. Zur Pronomenpoetik einzelner Autoren bzw. Texte: Lotman (1968), Weiss (1976), Witte (1989). Ein gemeinsamer Diskurs wird in der Pronomen-Frage nicht geführt, die Arbeiten nehmen kaum aufeinander Bezug, bauen nicht systematisch aufeinander auf. Zur Onomastik gibt es unzählige Untersuchungen, von denen hier nur aus der literarischen Onomastik die wichtigsten und allgemeineren neueren genannt werden sollen, speziell die Arbeiten über die *Funktionen* von Namen in literarischen Texten: Birus (1978), Thies (1978), Lamping (1983); dort finden sich jeweils ausführliche Bibliographien, auch zu Arbeiten über einzelne SchriftstellerInnen.

- 4 Die Problematik der Bedeutungshaftigkeit von Namen und des Unterschieds Name / Wort ist in einer langen sprachphilosophischen, logischen und linguistischen Diskussions- und Forschungsgeschichte diskutiert worden (exemplarische Texte zusammengestellt von Wolf 1985) - mit Thesen-Positionen zwischen Bedeutungslosigkeit und maximaler Bedeutungshaftigkeit (oder spezifischer: "Bedeutsamkeit" statt Bedeutung), zwischen Sprachzugehörigkeit des Namens und Außerhalb-der-Sprache-Stehen, zwischen Zeichenhaftigkeit und Nichtzeichenhaftigkeit des Namens - aber nicht übereinstimmend gelöst worden, vgl. dazu die neueren Arbeiten von Wimmer (1978), Kripke (1981) und Kritik bei Nozicska (1985), sowie Sonderegger (1987).

Für die hier angeschnittene Problematik ist eine Betrachtungsweise unter dem Aspekt der Konnotation und der Referenz, der Gebrauchsweise des Namens, günstig, wie etwa von Hartmann (1984) zusammengefaßt. Personennamen haben referenzielle Bedeutung im Unterschied zur denotativen Bedeutung der Nicht-Eigennamen (Appellativa) und unterscheiden sich auch in der Art der konnotativen Bedeutung von ihnen. Sobald lexikalische Komponenten im Namen auftreten oder durch metaphorischen Gebrauch ein lexikalischer Wert entsteht, geht der Name in die Klasse der Appellativa über (Hartmann 1984:6f).

Die literaturwissenschaftliche und sprachästhetische Diskussion um nominalistische oder essentialistische Auffassungen von Name/Wort hat sich stark mit der *Kratylos*-Problematik und der Frage einer mythopoetischen Semantik verbunden. Vgl. dazu Genette (1976), Hansen-Löve (1988:135ff), Schmid (1987:372ff und 1992:19f) sowie Schestag (1991, Kapitel *nomos/noma* zu Platon, Schleiermacher, Benjamin); sowie unten Abschn. 2.

- 5 Im Altertum mit seinen umgekehrten Konventionen war es noch anaphorisch; aber die Geschichte des Werktitels (dazu Genette 1989) gehört nicht zum Thema.
- 6 Der Artikel wird in der deutschen Übersetzung (in *Semiotica Sovietica*, 1986) zitiert.
- 7 In Platons Dialog sagt Kratylos zu Sokrates: "[...] es ist doch sonnenklar, daß wer die Worte versteht, auch die Dinge versteht.", und Sokrates faßt Kratylos' Position in die Worte: "Kennt einer die Natur des Wortes - die ja eben mit der der Dinge übereinstimmt - so wird er gewiß auch die Sache kennen, da sie ja dem Worte gleicht [...]. Dieser Gesichtspunkt liegt, wie mir scheint, deiner Behauptung zugrunde, daß, wer die Worte kennt, auch die Dinge kennen wird." (*Kratylos* 42, in der Übersetzung von O. Apelt)
- 8 Vgl. auch die ganz knappe Zusammenfassung bei Hoek (1981:224ff).
- 9 Werksysteme, in denen der Name konstitutive Bedeutung für die Poetik des Werks bzw. Autors hat, sind exemplarisch zu finden bei Rabelais, Goethe,

Jean Paul, Proust, Kafka, Joyce, Beckett, in der russischen Literatur bei Gogol', Belyj, Pasternak, Nabokov.

- ¹⁰ Die von Birus (1978) aufgestellte Namenstypologie ist die allgemeinste. Sie umfaßt vier Klassen: redende, verkörperte, onomatopoetische bzw. klang-symbolische, sowie (religiös, national, sozial, literarisch) klassifizierende Namen. In einem kurzen Beitrag im *LiLi*-Heft "Namen" (1987) systematisiert Birus weiter: durch Zuordnung der Typen zu den Achsen der Kontiguität und Similarität erhält er ein kohärentes und geschlossenes System der vier Grundtypen.

Thies (1978) unterscheidet für das Drama folgende Namens-Funktionen: Darstellungsfunktionen (Charakter, Zitat, thematische Symbolfunktion) – Ausdrucksfunktionen (Laut, Intonation, Emotion) – Appellfunktion – Identifizierungsfunktion (Namendramaturgie, Identitätsgeheimnis oder -unsicherheit).

In welcher verschiedenen Funktionen der Name speziell in der Erzählung auftreten kann, hat Lamping (1983) typologisch aufgefächert: Identifizierung, Illusionierung, Charakterisierung, Akzentuierung und Konstellierung, Perspektivierung, Ästhetisierung, Mythisierung.

In seiner Arbeit zum Werktitel referiert Rothe (1986:190f) kurz eine Typologie mit einer Achse zwischen "Bedeutungspol" und "Meinungspol", auf der folgende Namenstypen abgestuft sind: Leernamen – assoziative Namen – sprechende Namen – Typennamen – historische Namen.

- ¹¹ Darunter ist allerdings nicht die metaphorische Konstruktion der Übersetzung des Mythos in nicht-mythisches Bewußtsein (Lotman/Uspenskij 1986:890f) zu verstehen. Hier läßt sich eher Lotmans Behauptung anschließen, künstlerische Texte seien nach dem ikonischen Prinzip aufgebaut (1975:167 u.a.), zusammengesetzt mit dem Hinweis, daß ikonische Zeichen den mythischen Texten näher stehen als konventionelle arbiträre Zeichen (Lotman/Uspenskij 1986:891).

- ¹² Zur kultursemiotischen Konzeption des mythopoetischen 'model mira' vgl. Toporov (1982).

- ¹³ Wie ich bei der Lektüre von Grzybek (1989a) erkenne, ergibt sich in bezug auf meine (erstmalig 1987 in Thesenform vorgetragene) Kritik an der Mythos-Eigenname-Konzeption von Lotman/Uspenskij eine Parallele; Grzybek setzt allerdings an einem anderen Punkt an, der Frage der 'Bedeutung' von Namen, und zwar innerhalb einer viel grundsätzlicheren semiotischen Problemstellungen gewidmeten Studie.

- ¹⁴ Will man die synchron beobachtbare Polarität in einen diachronischen Erklärungsansatz von Entwicklungsstadien stellen (was immer eine hypothetische Erklärung darstellt, Lotman/Uspenskij 1986:889) – ohne dies aber gleich in

genetischem Sinne aufzufassen, so sind zwei entgegengesetzte Muster theoretisch denkbar:

1. Der narrative Text vor dem lyrischen: Herausbildung eines nicht-mythischen Gebrauchs von Namen unter Bewahrung des mythischen hin zum Verlust der mythischen Nomination im Namenlosen - oder auch anders: Heterogenisierung des Bewußtseins und anschließendes Streben nach Wiedergewinnen eines mythisch homogenen Bewußtseins. Dies wäre somit auch ein Fall, wo sich das Streben zum mythischen Bewußtsein "in einem seiner Gerichtetheit nach entgegengesetzten Prozeß" verwirklicht (vgl. Lotman/ Uspenskij 1986:892).

2. Der lyrische Text vor dem narrativen: Bruch beim Übergang vom mythischen zum nicht-mythischen Denken unter Bewahrung der Struktur, nämlich der Homogenität des Bewußtseins, gleichzeitig ein totales Namenstabu, dann Streben nach Wiedergewinnen des Namens und damit der Möglichkeit der mythischen Identifizierung.

Es ist denkbar, daß diese beiden paradoxalen Muster im späteren literarhistorischen Prozeß beim Gattungs-Dominantenwechsel als Ausdruck eines wechselnden Verhältnisses der literarischen Kultur zum Mythos jeweils wieder aktiv werden.

- ¹⁵ Vermutlich trifft sich das mit der Annahme von Grzybek (1989a:205), die Funktion, nicht die Bedeutung von Eigennamen seien gemeint, wenn Lotman/Uspenskij sagen, daß die Namen "in ihrer äußersten Abstraktion auf einen Mythos hinauslaufen".
- ¹⁶ Der auf V.Šklovskij zurückgehende Begriff der *bessjužetnost'*, in der Russistik so geläufig, unterscheidet sich von dem allgemein in der neueren Narrativik-Forschung gebräuchlichen Sujetbegriff: wörtlich bedeutet er zwar Sujetlosigkeit, terminologisch aber Fabellosigkeit. Die nachfolgend verwendeten Begriffe sujetlos/sujethaft beziehen sich also auf die Ebene der *fabula* (*histoire*), nicht des *sjužet* (*discours*).
- ¹⁷ Vgl. aber auch die Dreiteilung in drei Grundformen des mythischen Bewußtseins und Bezugsetzung zur Gattungstrinität: Mythos, Erzählung (Epik bzw. Narrativik) – Ritus (Drama) – Magie (Lyrik).
- ¹⁸ Wie Grzybek (1989a,b) zeigt, ist Peirces triadisches Zeichenkonzept von Jakobson dyadisch umgedeutet worden, mit entsprechenden Auswirkungen auf die Zeichenkonzeption der Moskauer-Tartuer Schule (vgl. auch die oben angeführte Opposition ikonisch vs. arbiträr).
- ¹⁹ In diesem Zusammenhang ein Argument von Thies (1978): die zeitliche Flüchtigkeit erlaube keine Konzentration; daher sei in der dramatischen Literatur (etwa in der Sittenkomödie) Name und Benennung schon immer offenkundiger und drastischer gehandhabt worden als in anderen Genres.

- ²⁰ Man könnte dies vielleicht mit den Jakobson'schen Kategorien (Name C/C gegen über Pronomen C/M; Jakobson 1971) verrechnen.
Die Opposition Person/Beziehung müßte auch in eine allgemeine semiotische Konzeptualisierung von Personalität in der Art der Klassifikation von Pjatigorskij/Uspenskij (1977) einzubauen sein.
- ²¹ Man vergleiche dazu auch nur die in einem einzigen interdisziplinären Band zur Problematik der Person, *Identität* (in der Reihe *Poetik und Hermeneutik* XIII, 1979), publizierten Artikel aus der geistes- und sozialwissenschaftlichen Forschung und begnüge sich mit dem (an Fuhrmanns begriffsgeschichtlichen Beitrag in *Identität* anschließbaren) folgenden kurzen Parcours durch Etymologie und Ideengeschichte der Konzeption 'persona' bei Mauss (1985): "From a simple masquerade to the mask, from a 'role' (*personnage*) to a person (*personne*), to a name, to an individual; from the latter to a being possessing metaphysical and moral value; from a moral consciousness to a sacred being; from the latter to a fundamental form of thought and action - the course is accomplished." (S.22) Für die russischen Kategorien *lico-ličnost'*-*persona-personaž* steht eine begriffsgeschichtliche und kultursemiotische Untersuchung noch aus.
- ²² Diese Erzählung beginnt als 'Du-Erzählung' (in der Variante der Höflichkeitsform 2. Pers. pl.) und springt immer wieder auf Ich-Erzählung mit *Skaz*-Charakter um. So finden sich alle drei Personalformen des Pronomens. Die Personen "sie" und "er" werden in dieser Reihenfolge eingeführt (er wird vorgestellt als "le mari d'elle"). Vgl. dazu unten.
- ²³ Vgl. dazu Greber (1989:97ff); Zusammenhänge zwischen Bachtin, Buber und Pasternak stellt Ivanov (1983:159ff,205f) in einer seiner sporadischen Ausführungen über Pronomina her.
- ²⁴ Parallelen zwischen Peirces Triade und Freuds Ich-Es-ÜberIch-Triade notieren Sebeok (1983:6) und Singer (1984:66 und 1989:266ff).
- ²⁵ Singer (1989:237f) erläutert: "Suppose we start to think of the three pronouns as designating the terms or subjects of a potential three-term relation; we can then say that the three pronouns taken together constitute an *iconic diagram* which will become a statement when the appropriate relation is specified. Such a diagram with the three pronouns and the relation to be filled in will be called an 'iconic diagram'. By adding the appropriate verbs to the pronouns *I*, *it* and *thou*, we can convert the iconic diagram into sentences in economics ('I gave it to you in exchange for a copper'), social anthropology ('I will give her to you in exchange for the bride price'), linguistics ('I will translate it for you'), psychology and poetry ('I will give it up for you'), and into sentences in other disciplines." Im letzteren Beispiel zeigt sich eine ziemlich problematische reduktionistische Auffassung von Dichtung.

- ²⁶ Sebeok (1985:19) faßt zusammen: "Die grundlegendste dieser triadischen ontologischen Kategorie war gegeben durch das Pronominalsystem des *It* – die materielle Welt der Sinne, das Zielobjekt der Kosmologie; *Thou* – das Wort des Geistes, Objekt von Psychologie und Neurologie; und *I* – die abstrakte Welt, mit der sich die Theologie befaßt. Diese grundsätzlichen [...] Unterscheidungen werden [...] als Erstheit, Zweitheit und Drittheit bezeichnet, die ihrerseits eine ungeheuer lange Liste von weiteren untereinander verbundenen Triaden erzeugen, von denen die bekanntesten wohl 'Zeichen', 'Objekt', 'Interpretans'; 'Icon', 'Index', 'Symbol'; 'Qualität', 'Realität', 'Repräsentation' sowie natürlich 'Abduktion', 'Induktion' und 'Deduktion' sind."
- Singer (1989:272) setzt etwas andere Akzente bei Peirce: "Peirce interpreted *I*, *it* and *thou* at several different levels: as an iconic grammatical diagram of first, second and third person pronouns; as indexical pointers to the subjects and objects of complete sentences; and as representing the three terms of signification in the sign process – the interpretant (*I*), the object (*it*) and the sign (*thou*). In addition, Peirce first used these three pronouns as names for three kinship relations: son (*I*), father (*it*), and mother (*thou*); for three historical ages of civilization (egotistical, idistical, and tuistical); as well as for the Christian trinity. His three metaphysical categories of being, Firstness (*I*), Secondness (*it*), and Thirdness (*thou*), were also named by the three pronouns in his early papers."
- ²⁷ Jakobson wie auch Lotman haben in die Analyse die verschiedensten Pronomentypen, z.B. auch Possessivpronomina, einbezogen, da ihr Interesse allgemein der Poetizitätsleistung grammatischer Strukturen gilt. Als weitere Studie in dieser Richtung könnte die – allerdings methodisch veraltete – Arbeit von Weiss (Dichtung und Grammatik. Zur Frage der grammatischen Interpretation, 1967) genannt werden. In dieser kurzen Kafka-Untersuchung beleuchtet Weiss auch die Pronomenproblematik (vgl. dazu unten Abschn. 7).
- ²⁸ Vgl. dazu die Kritik von Witte (1989) und unten Abschn. 8.2.
- ²⁹ Vgl. dazu auch unten Abschn. 8.2. Zu Zusammenhängen von Personwahl, Subjektentwurf und Weltmodellierung vgl. Jakobson (1935 zu Pasternak und Majakovskij) sowie auch Weststeijn (1989 zu Chlebnikov, Pasternak, Achmatova, Majakovskij).
- ³⁰ Wittgenstein (1972:74) sieht solch einen gestisch-indexikalischen Zug schon in dem (metonymisch) für das Werk stehenden Autornamen (sein Beispiel: Goethe), vgl. dazu Nozcińska (1985:246f), der im Zusammenhang damit noch weitergeht und die Behauptung aufstellt: "Jeder Ausdruck, der ein Name ist, hat folgende maximale semiotische Entfaltung: Indem er Symbol ist, kann er auf indexikalische Weise als Ikon fungieren."

- ³¹ Vgl. die Thesen von E.Thompson (1983), die allerdings sehr global ohne weitere Epochendifferenzierung geltend gemacht werden; 19. Jahrhundert: metaphorisches Weltbild (Homologie) und metonymische Namen ("reale" Namen); und 20. Jahrhundert: metonymisches Weltbild (Teil) und metaphorische Namen ("metaphorische Pseudonyme").
- ³² An eine differenzierende Diskussion der nach wie vor umstrittenen Grundprobleme der Onomastik bzw. speziell der literarischen Onomastik, bei der man immer noch an Frege, Searle, Wittgenstein u.a. anzuknüpfen hätte und modernere Ansätze modifizierend einbringen müßte, ist im gegebenen Rahmen nicht zu denken. Hier soll lediglich noch einmal auf die literaturwissenschaftlichen Arbeiten von Birus (1978), Lamping (1983, Rezension durch Birus 1986) sowie auf die linguistischen von Kripke (1972), Wimmer (1978), Hartmann (1984) verwiesen werden.
- ³³ Vgl. Anm. 4.
- ³⁴ Diese Beobachtung deutet in dieselbe Richtung wie der Hinweis von Karpenko (1970:21, nach Superanskaja 1973:32), Charakterisierung durch Namen sei in der Literatur wichtiger als Nomination. Zu Ende gedacht bedeutet dies, daß sujethafte Gattungen – und das ist ja der literarische Regelfall – gerade nicht den Fall der Nomination darstellen.
- ³⁵ Gleiches würde natürlich für Oper oder narrativen Film gelten mit zahlreichen Personentiteln.
- ³⁶ In der gewichtigsten neueren Arbeit zum Werktitel wird zwar noch behauptet: "Steht ein und derselbe Titel über zwei Werken, so ist das erste bereits vergessen, wenn das zweite betitelt wird. Mit anderen Worten: die Wiederwahl eines Titels ist ein Indikator für die Unbekanntheit oder Erfolglosigkeit des Werks, das den Titel zuvor getragen hatte." (Rothe 1986:35) – doch dieses Argument müßte geradezu umgekehrt werden, jedenfalls wenn man auch nur die folgenden russischen homonymen oder synonymen Textpaare betrachtet: *Zapiski sumasšedšego* (von Gogol' und L.N. Tolstoj), *Revizor* (von Gogol' und V. Kaverin), *Vojna i mir* (von Tolstoj und Majakovskij, mit semantischer Umbesetzung des polysemen *vojna*). Rothe scheint das Intertextualitätssignal in Titelduplikaten, das Parodie- und Überbietungstendenzen unmißverständlich codiert, völlig zu übersehen und die Intertextualitätsforschung zu ignorieren (etwa Genette, der in *Pálimpsestes* 1982 von parodistischen und Zitatiteln handelt). Gerade wenn sich Rothe auf belletristische und nicht, wie Derrida im obigen Fall, auf die wissenschaftliche Betitelung bezieht, ist seine Behauptung unhaltbar. Die Forschung ist inzwischen nicht stehengeblieben, vgl. zur Titel-Homonymie Genette (1989) und zur Intertextualität von Titeln und Motti Karrer (1991).
- ³⁷ Pronominaltitel in nichtnominativen Kasus, die wegen der narrativen Funktion flektierter Formen (vgl. oben 4.2.) auszuschließen sind, sollen hier nur

erwähnt werden (etwa Puškins *K nej*, Gippius' *K nej* oder *Emu*, Majakovskijs *Vam*).

- ³⁸ Das Rollengedicht "*Ja*", das zitierte fremde Rede signalisiert und mit *Ot čužogo imeni* unternitelt ist, müßte man wohl aus der Reihe ausnehmen. Gippius hat außerdem Pronominaltitel mit flektierten Formen benutzt: *K nej*, *On – ej*, *Emu*.
- ³⁹ Zur Historie gattungsanzeigender Titel als Zusatz vgl. Genette (1989).
- ⁴⁰ Diese Funktionsäquivalenz ist gut anhand der zweimaligen Publikation von Sapgirs Sonett zu belegen: unter dem Titel *Ona* erschien es in Sapgirs Sammlung *Sonety na rubaškach* (1978), unter dem Titel Sonet 3 im Almanach *Metropol'* (1979).
- ⁴¹ Die Auffassung des Titelnamens als eines auf sich selbst verweisenden Signifikanten ist nicht identisch mit dem Konzept der Selbstreferenz des Namens, das Nozicska (1985: 253) aus Lévi-Strauss' These vom Signifikantenüberfluß in bezug auf seine spezielle Fragestellung – Vergessen und Name – als Wesen des Namenhaften überhaupt ableitet. "Es muß also einen Signifikanten geben, der quasi nur sagt, daß es ihn gibt, kraft dessen, daß er der Sprache angehört (C/C!). Und darin liegt ja der äußerste Wesenszug des Namenhaften. Der Überfluß an Signifikanten ist ergo der imaginäre Wesenszug des Namenhaften selbst."
- ⁴² In Fällen, in denen der Gebrauch des Namens vokativisch ist und ein weibliches Du anredet, könnte man von der poetischen Kreation eines (auch in der russischen Sprache nicht existierenden) Pronomens 2. Pers. Sing. Nom. *fem.* durch die 'Pronominalisierung des Namens' sprechen, sozusagen in Ergänzung des grammatischen Systems, das ja im Russischen (im Gegensatz zu Sprachen wie dem Deutschen) die 2. Person als entweder weibliche oder männliche mittels der Endung von Verb oder Prädikatsnomen zu erkennen geben kann.
- ⁴³ Bei weiblichen Dichterinnen scheint es nichts Analoges zu geben, ebenso wenig in homoerotischen Kontexten, ob männlich oder weiblich. Wenn Namen vorkommen, lassen sie sich Namenstypen zuordnen, die oben (Abschn. 4.5) ausgeschlossen wurden. Zum Beispiel verweist das unter der Rubrik "Erotica" erschienene homoerotisch angehauchte Gedicht Brjusovs *Sebast'jan* auf den Hl. Sebastian, der Name kann als historischer gelesen werden. Es ist evident, daß ein so komplexes und grundsätzlich von Ambivalenzen bestimmtes Gebiet weiterer Erforschung, Problematisierung und Differenzierung bedarf. Es wäre auch eine genauere Ermittlung von Texten, auch unveröffentlichten, zu betreiben, was erst nach Auflösung der bislang bestehenden Homosexualitäts-Tabus möglich sein wird. Die Interpretation der Befunde müßte in einem *gender studies*-Rahmen arbeiten und auf jeden Fall androgynische Konstellationen und Konzepte wie 'gender shift' mitbedenken.

- ⁴⁴ Rein numerischer Oberflächenbefund in der Betitelungspraxis männlicher Autoren: 12 *Sie* gegenüber 1 *Er* (aber dieses überhaupt nur in der 'Kopulation' *Er* und *Sie* bei Voznesenskij's Textpaar *Dve pesni*), 5 *Ich*, 4 *Du* und 5 *Wir*. Strenggenommen ist natürlich nach innertextlicher Referenzialisierung des Pronomens zu differenzieren, denn nicht immer bezeichnet *ona* eine Frau oder Weiblichkeit. Allerdings spielt die Konnotation durchaus auch dann noch mit herein, vgl. Sappig's Sonett *Ona*, das eine *rubaska* meint und seinen Witz aus den zweideutigen erotischen Anspielungen bezieht. Eine sinnvolle weibliche Gegenprobe kann kaum aufgemacht werden wegen der notorischen Unterrepräsentation von Dichterinnen, zumal Zinaida Gippius kein repräsentativer Fall ist (es heißt von ihr in der neueren Forschung, sie sei bisexuell veranlagt gewesen; man kann die zahlreichen Androgyniemotive in ihrer Dichtung tendenziell so interpretieren). Doch würden sogar die drei *Ona* betitelten Gedichte von Gippius die Geschlechterthese insofern bestätigen, als in keinem Fall ein eigenes weibliches Liebesobjekt gemeint ist; einmal bezeichnet das Pronomen die Seele (*duša*), einmal den Krieg (*vojna*) und einmal bezieht es sich bezeichnenderweise auf einen männlichen Weiblichkeitsmythos, A. Bloks 'Neznakomka'.
- ⁴⁵ Vgl. bei Kafka: K; in Musils *Die Amsel*: Aeins, Azwei; in Becketts *Play*: Flo, Vi, Ru oder in *Come and go*: m, w1, w2; die Häftlinge in Solženicyns *Odin den' v žizni Ivana Denisoviča*, in Elmer Rice' *The Adding Machine* die Ehepaare One, Two.
- ⁴⁶ Interessant anzumerken ist, daß der Titel (obschon er zufällig zustande gekommen sein soll) wegen seines totalisierenden Anspruchs keinen anderen Namen neben sich zu dulden scheint, denn alle anderen Figuren des Dramas sind namenlos, nur mit Attribut angekündigt ("Der Mensch ohne Kopf", "Der Mensch mit zwei Küssen", "Die Frau mit Riesenträne"); einzige Ausnahme ist eines der "Kuß-Kinder" ("deti-pocelui"), das völlig unmotiviert seinen Namen thematisiert ("Ja – Mitja"), was schon auf die Metathematik verweist. Diese wird in den Schlußworten "moja sobstvennaja familija: Vladimir Majakovskij." bloßgelegt.
- ⁴⁷ Eine solche Tendenz des Namens zur Eingliederung in ein Beziehungssystem gibt es in mythischen Gesellschaften; Lévi-Strauss (1968:223f) berichtet von einer solchen, in der der eigene Name (Autonym) "Wartenummer" ist für den Eintritt ins Beziehungssystem der Person zu ihren Vorfahren und Nachfahren, Toten und Lebenden (Nekronym, Tekronym) und das Autonym nur dazu bestimmt ist, abgelegt zu werden.
- ⁴⁸ Daß im Personentext, in der eingelagerten fremden Personenrede, in welcher das Ich fremde Anrede an sich selbst referiert, der Name vorkommen kann, ist natürlich unerheblich.

Literatur

- Barthes, R. 1976. *S/Z*, Frankfurt / M. (frz. Orig. 1970).
- Benveniste, E. 1972. "Die Natur der Pronomen", *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft* (1972), München, 1974, 279–286.
- Bergengruen, W. 1960 *Titulus*. Das ist: Miszellen, Kollektaneen und fragmentarische, mit gelegentlichen Irrtümern durchsetzte Gedanken zur Naturgeschichte des deutschen Buchtitels. Oder: Unbetitelter Lebensroman eines Bibliotheksbeamten, Zürich.
- Birus, H. 1978. *Poetische Namengebung*. Zur Bedeutung der Namen in Lessings "Nathan der Weise", Göttingen;
1985. "Ich bin, der ich bin". Über die Echos eines Namens (Ex. 3, 13–15), *Juden in der deutschen Literatur*. Ein deutsch-israelisches Symposium, Frankfurt/M.: St. Moses, A. Schöne, 25–53;
1986. Rezension von D. Lamping, *Der Name in der Erzählung*, *Journal of German Philology*, 85, 316–318;
1987. Vorschlag zu einer Typologie literarischer Namen, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 17, Heft 67: *Namen*, 38–51;
1989. Vorschlag zu einer Typologie literarischer Namen, exemplifiziert an Heißenbüttels Namensspektrum, *Namen in deutschen literarischen Texten des Mittelalters*, Kiel: F. Debus, H. Pütz, 17–41.
- Botheroyd, P.F. 1976. *Ich und Er. First and Third Person Self-Reference and Problems of Identity in Three Contemporary German-Language Novels*, The Hague-Paris.
- Charpa, U. 1985. "Das poetische Ich – persona per quam", *Poetica*, 17, 149–169.
- Compagnon, A. 1979. *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris.
- Derrida, J. 1980. Titel (noch zu bestimmen). Titre (à préciser), *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*, Paderborn etc., F.A. Kittler, 15–37.
- Džandžakova, E.V. 1979. "O poëtike zaglavij", *Linguistika i poëtika*, M.: V.P. Grigor'ev, 207–214.
- Enzensberger, H.M. 1966. "Die Entstehung eines Gedichts", *Gedichte. Die Entstehung eines Gedichtes*, Frankfurt/M., 55–79.

- Étkind, E. 1971. "Opyt o mestoimenii v sisteme poétičeskoj reči, *Poétika i stilistika russkoj literatury*, L.: M.P. Alekseev, 399–406; repr. 1977, *Forma kak sodержanie*, Würzburg;
1978. "Étjud ob imeni sobstvennom", im Abschnitt: "Motivirovannost' slova v poétičeskoj reči", ders., *Materija sticha*, Paris, 275–310.
- Federman, R. 1992. *Surfiction: Der Weg der Literatur*, Frankfurt/M.
- Florenskij, P.A. 1988. "O literature. Imena", *Voprosy literatury*, 1, 162–176.
- Frank, M. 1979. "Die Dichtung als 'neue Mythologie'. Motive und Konsequenzen einer frühromantischen Idee", *Recherches Germanique*, 9, 122–140.
- Fuhrmann, M. 1979. "Persona, ein römischer Rollenbegriff", *Identität*, München, O. Marquard, K. Stierle (Poetik und Hermeneutik, XIII), 83–106.
- Genette, G. 1976. *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris;
1982. *Palimpsestes. La littérature a second degré*, Paris;
1989. Titel, ders., *Paratexte*, Frankfurt/M–New York–Paris, 58–102 (frz. Orig. 1987).
- Gockel, H. 1981. *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Frankfurt/M.
- Greber, E. 1989. *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts. Zur frühen Prosa Pasternaks*, München;
1993. Anagramm und Palindrom, im Druck für *Zeitschrift für Semiotik*, Heft *Schrift und Magie*.
- Grzybek, P. 1989. *Studien zum Zeichenbegriff der sowjetischen Semiotik (Moskauer und Tartuer Schule)*, Bochum;
1989. "Some Remarks on the Notion of Sign in Jakobson's Semiotics and Czech Structuralism", *Znakolog*, 1, 113–128.
- Hansen-Löve, A. 1988. "Velimir Chlebnikovs Onomatopoeik. Name und Anagramm", *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*, (*Wiener Slawistischer Almanach*, 21), Wien: R. Lachmann, I. Smirnov, 135–223.
- Hartmann, T. 1984. *Untersuchung der konnotativen Bedeutung von Personennamen*. Ein theoretischer und empirischer Beitrag zur Psychoonomastik, Neumünster.
- Harweg, R. 1968. *Pronomina und Textkonstruktion*, München, ² 1979.

- Hoek, L. 1981. *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye-Paris-New York.
- Holthusen, J. 1976. "Zu den Funktionen des Erzählens in der zweiten Person, *Welt der Slaven*, 21, 103-111.
- Ingold, F.Ph. 1970. *Innokentij Annenskij. Sein Beitrag zur Poetik des russischen Symbolismus*, Bern (Teil 2: Metapoesie).
- Ingram, D. 1978. "Typology and Universals of Personal Pronoms", *Universals of Human Language*, J.H. Greenberg, vol. 3: *Word Structures*, Stanford, Cal., 213-247.
- Ivanov, V.V. 1983. *Gerade und Ungerade. Die Assymetrie des Gehirns und der Zeichensprache*, Stuttgart (russ. Orig. 1978).
- Jakobson, R. 1935. "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak" (1935), *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt/M.: E. Holenstein, T. Schelbert, 192-211;
1961. "Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie" (1961), ebd. 233-263;
1971. "Schifters, Verbal Categories, and the Russian Verb" (1957), *Selected Writings II*, 130-147.
- Kantorowicz, C. 1986. *Eloquence des titres*, Phil. Diss. New York University.
- Karpenko, M. 1970. *Russkaja antroponimija*, Odessa.
- Karrer, W. 1991. "Titles and Mottoes as Intertextual Devices", *Intertextuality*, Berlin-New York: H. Plett, 122-134.
- Korte, B. 1987. "Das Du im Erzähltext. Kommunikationsorientierte Betrachtungen zu einer vielgebrauchten Form", *Poetica*, 19, 169-189.
- Kripke, S. 1972. *Naming and Necessity*, Frankfurt/M., 21980 (deutsch: *Name und Notwendigkeit*, Frankfurt/M., 1972).
- Lamping, D. 1983. *Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens*. Bonn.
- Levenston, E. 1978. "The Significance of the Title in Lyric Poetry", *The Hebrew University Studies in Literature*, Spring 1978, 63-87.
- Levin, H. 1977. "The Title as a Literary Genre", *Modern Language Review*, 72, xxiii-xxxvi.

- Levin, Ju. 1973. "Lirika s komunikativnoj točki zrenenja", *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague–Paris: J.v.d. Eng, M. Grygar, 177–196.
- Lévi-Strauss, C. 1968. *Das wilde Denken*, Frankfurt/M.
- Lotman, Ju. 1968. "Zwei Gedichtanalysen" (1968), zitiert nach der deutschen Übersetzung, *Semiotica Sovietica*, Aachen: K. Eimermacher, Bd. 1, 429–456;
1972. *Analiz poétičeskogo teksta*, deutsche Übers.: 1975. Die Analyse des poetischen Textes, Kronberg/Ts. (darin bes.: "Die Ebene der morphologischen und grammatischen Elemente" und "Das Problem des poetischen Sujets"; letzterer Abschnitt ist auch gesondert abgedruckt in: *Semiotica Sovietica*, Aachen: K:Eimermacher, Bd. 1, 1986, 479–483);
1980. *Roman A.S. Puskina 'Evgenij Onegin'*. Kommentarij. L.
- Lotman, Ju. / Uspenskij, B. 1973. "Mif – imja – kul'tura", *Trudy po znakovym sistemam*, 6, 282–303, dt. Übers.: 1986. "Mythos – Name – Kultur", *Semiotica Sovietica*, Aachen: K. Eimermacher, Bd. 2, 881–907.
- Lugowski, C. 1976. *Die Form der Individualität im Roman*. Mit einer Einleitung von H. Schlaffer, Frankfurt/M. (Orig. 1932).
- Makarov, V. 1989. "Zaglavie kak kul'turnyj aktualizator teksta", *Probleme der Textlinguistik*, München: H. Jachnow / A. Suprun, 19–48.
- Mauss, M. "A Category of the Human Mind", *The Category of the Person. Anthropology, Philosophy, History*, Cambridge etc.: M. Carrithers, S. Collins, S. Lukes, 1–25.
- Mehlig, H. 1984. "Die deutsche Wortform *es* und ihre russischen Entsprechungen", *Slavische Linguistik*, 1983, München: P. Rehder, 89–108.
- Menninghaus, W. 1980. *Paul Celan. Magie der Form*, Frankfurt.
- Michajlov, V. 1965. *Sobstvennye imena kak stilističeskaja kategorija v rusškoj literature*, Luck.
- Nikonov, V. 1971. "Imena personažej", *Poétika i stilistika rusškoj literatury*, L.: M.P. Alekseev, 407–419;
1974. *Imja i obščestvo*, M.
- Noziczka, A. 1985. "Inwiefern gehört das Vergessen in den Bereich der Sprache?", *Wiener Slawistischer Almanach*, 16, 233–314.

- Parthé, K. 1979. *Masking the Fantastic and the Taboo in Russian Literature: A Hierarchy of Grammatical Devices*, Phil. Diss. Cornell University; 1982. "Death Masks in Tolstoy", *Slavic Review*, 41, 297–305.
- Peirce, Ch. 1982. *Writings of Charles S. Peirce*. A Chronological Edition, Bloomington: M.H. Fisch at al., vol. 1.
- Pjatigorskij, A. / Uspenskij, B. 1977. "The Classification of Personality as a Semiotic Problem", *Soviet Semiotics. An Anthology*, Baltimore–London: D.P. Lucid, 137–156.
- Platon *Sämtliche Dialoge*, ²1988. Hamburg, übers. und ed. O. Apelt, Bd. 2.
- Plumpe, G. 1976. "Das Interesse am Mythos. Zur gegenwärtigen Konjunktur eines Begriffs", *Archiv für Begriffsgeschichte*, 20, 236–253.
- Rey Debove, J. 1979. "Essai de typologie sémiotique des titres d'oeuvre", *A Semiotic Landscape / Panorama sémiotique*, The Hague–Paris–New York, S. Chatman: U. Eco, J.-M. Klinkenberg, 698–701.
- Rothe, A. 1986. *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt/M.
- Schmid, W. 1987. "Mythisches Denken in 'ornamentaler Prosa'. Am Beispiel von Evgenij Zamjatin's 'Überschwemung'", *Mythos in der slawischen Moderne (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20)*, Wien, 371–397. (Neufassung in Schmid 1992); 1992. *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, Frankfurt/M. etc.
- Scheffel, H. 1988. "Auf der Suche nach dem Subjekt. Die Auflösung des Helden im 'nouveau roman'", *'Postmoderne' oder Der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Kunst und Gesellschaft*, Frankfurt/M.: P. Kemper, 82–103.
- Schestag, T. 1991. *nomos/onoma* [Platon, Friedrich Schleiermacher, Walter Benjamin], ders., *Parerga*, München, 116–159.
- Scheuermann, B. 1982. *Titel und Text. Das Beispiel Rimbaud*, Frankfurt/M.
- Sebeok, T.A. 1983. "One, Two, Three... Spells UBERTY" (1983), zit. nach der deutschen Übers. *Der Zirkel oder im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*, München: U. Eco / Th.A.S., 15–27.

- Seemann, K.-D. 1984. "Die Kommunikationsstruktur im lyrischen Gedicht", *Text. Symbol. Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag*, München: J.-R. Döring-Smirnov, 533–554.
- Sil'man, T.I. 1980. "Sintaktiko-stilističeskie osobennosti mestoimenija", *Voprosy jazykoznanija*, 19, No.4, 81–91.
- Silverstein, M. 1976. "Shifters, Linguistic Categories, and Cultural Description. For Roman Jakobson", *Meaning in Anthropology*, Albuquerque: K.H. Basse, H.A. Selby, 11–55.
- Singer, M. 1989. "Pronouns, Persons, and the Semiotic Self", *Semiotics, Self, and Society*, Berlin–New York: B. Lee, G. Urban, 229–296.
- Ślawinski, J. 1975. "Die Semantik der narrativen Äußerung", *Literatur als System und Prozeß*, München, 81–109.
- Sonderegger, S. 1987. "Die Bedeutsamkeit der Namen", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 17, Heft 67: *Namen*, 11–23.
- Spinner, K.H. 1975. *Zur Struktur des lyrischen Ich*, Frankfurt/M.
- Striedter, J. 1971. "Poesie als 'neuer Mythos' der Revolution am Beispiel Majakovskijs", *Terror und Spiel*, Probleme der Mythenrezeption, München: M. Fuhrmann (Poetik und Hermeneutik. IV), 409–434.
- Superanskaja, A.V. 1973. *Obščaja teorija imeni sobstvennogo*, M.
- Tamba-Mecz, I. 1983. "Théorie sémiotique, matérialisme historique, et titres romanesques", *Semiotica*, 44, 383–394.
- Thies, H. 1978. *Namen im Kontext von Dramen*. Studien zur Funktion von Personennamen im englischen, amerikanischen und deutschen Drama. Frankfurt/M–Bern–Las Vegas.
- Thompson, E.M. 1983. "Metaphor and Metonymy in Prose Fiction", *Kwartalnik Neofilologiczny*, 30.2, 157–165.
- Toporov, V.N. 1979. "Ob odnom sposobe sochranenija tradicii vo vremeni: imja sobstvennoe v mifopoetičeskom aspekte", *Problemy slavjanskoj étnografii*, L. 141–149;
1980. "Imena", *Mify narodov mira*, Bd. 1, M., 508–510;
1982. "Model' mira", *Mify narodov mira*, Bd. 2, 161–164.

- Tynjanov, J. 1924. "Das literarische Faktum" (1924), *Texte der russischen Formalisten*, Bb. 1, München, 1969: Ju. Striedter, 392–431;
1929. "Puskin", *Archaisty i novatory*, L., 1929. Nachdruck München, 1976, 228–292.
- Urban, G. 1987. "The 'I' of Discourse". *Working Papers and Proceedings of the Center for Psychosocial Studies*, Chicago, No. 10.
- Vigner, G. 1980. "Une unité discursive restreinte: le titre", *Le Français dans le mode*, No. 156, 30–60.
- Viollet, C. 1987. "Nachdenken über Pronomina. Zur Entstehung von Christa Wolfs *Kindheitsmuster*", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 17, Heft 68: *Literarische Schreibprozesse*, 52–62.
- Weinrich, H. 1976. *Sprache in Texten*, Stuttgart.
- Weiss, W. 1967. *Dichtung und Grammatik. Zur Frage der grammatischen Interpretation*, Salzburg–München (28 S.).
- Weststeijn, W. 1989. "Das lyrische Subjekt", *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz–Wien: A. Flaker, 368–389.
- Wimmer, R. 1978. "Die Bedeutung des Eigennamens", *Semasia*, 5, 1–20.
- Witte, G. 1989. "...ja! Vy..." – Überlegungen zum Zerfall des lyrischen Subjekts am Beispiel Lermontovs", *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory, Studien zur Literatur- und Kulturtheorie in Osteuropa*, Bochum: K. Eimernacher, P. Grzybek, G. Witte, 463–490.
- Wittgenstein, L. 1972. *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Frankfurt/M.
- Wolf, U. 1985. *Eigennamen. Dokumentation eines Kontroverse*, Frankfurt/M.
- Wulff, H. 1985. *Zur Textsemiotik des Titels*, 3. erw. Aufl., Münster (darin besonders: "Semiotische Dimensionen des Titels", 157–198).

Alexander Schwarz

RUSSISCHE EMIGRANTEN IM DEUTSCHEN FILM

Fallstudien zu Iosif Ermol'ev und Ivan Mozžuchin

1. Vorbemerkung

"Russen in der Emigration" – viel ist darüber aus unterschiedlichsten Motiven geschrieben worden. "Russischer Film in der Emigration" (gemeint ist hier und im folgenden die Emigration in der Zeit des Stummfilms und des ersten Tonfilmjahrzehnts bis zum Weltkrieg) allerdings – das ist ein Thema, das erst beginnt, ausführlicher erforscht zu werden. Für diese Diskrepanz gibt es einige Gründe, die auch im Rahmen der folgenden Untersuchung eine wichtige Rolle spielen.

Der Film war erst zwei Jahrzehnte vor der Machtübernahme der Bol'ševiki, die die Emigrationswelle nach 1917 auslöste, überhaupt erfunden worden und hatte sich auch in Rußland erst seit wenigen Jahren zu einem kulturellen Massenphänomen entwickelt. Der gesellschaftliche Status und das Ansehen der Kinematographie allgemein im Gesamtsystem der Künste in Rußland war noch nicht allzu weit über das Niveau der Jahrmaktsattraktion, als welche der Film anfangs populär wurde, hinausgekommen. Auch die Prominenz literarischer Autorinnen und Autoren, die in die Emigration gingen, kann nicht verglichen werden mit den wenigen Namen berühmter russischer Filmstars und Regisseure der Stummfilmzeit, von Produzenten oder technischen Mitarbeitern ganz zu schweigen. Die Bücher vieler Autoren waren nicht selten schon vor der Emigration jenseits der Grenzen bekanntgeworden, und die mitgebrachten oder im Ausland neu geschriebenen Manuskripte ließen sich mit relativ geringem finanziellen Aufwand vertreiben, übersetzen oder auch gelegentlich zurück in die Heimat schmuggeln. Das Schreiben in der neuen Sprache oder die Einstellung auf einen anderen Publikumsgeschmack allerdings war für die meisten Betroffenen problematisch.

Die (Stumm-)Filme waren hingegen schwerer außer Landes zu bringen oder neu zu produzieren und auf dem Markt einzuführen. Sie setzten als Massenprodukte einer arbeitsteiligen Produktion ein Atelier, eine Menge technischer Produktionsmittel, teures und nur industriell zu verarbeitendes Filmmaterial, viele Arbeitskräfte und einigem Kapital für Gagen, Bauten, Film, Kopien und Vertrieb

voraus.¹ Zudem fiel die Emanzipation von der Vorherrschaft der französischen und deutschen Filmfirmen und die Blüte der Filmproduktion des zaristischen Rußland in die Kriegsjahre. Bei den mitteleuropäischen Filmländern mit ihrem erheblichen technologischen Vorsprung war dagegen die große Welle des Geschäfts und der technischen wie inhaltlichen Innovation eher durch den Krieg unterbrochen worden. Dadurch war der russische Film ziemlich isoliert und im Ausland, zumal dem der Kriegsgegner, nicht bekannt oder verbreitet. Die Zeit nach 1919, in der dann die russischen Filmemigranten vor allem in Frankreich und Deutschland neu Fuß fassen wollten, war jedoch von europaweiten Konzentrationsprozessen, von der Dominanz amerikanischer Firmen, von der Inflation und dem Umbruch zum Tonfilm geprägt. Eine kontinuierliche, erfolgreiche Filmproduktion ist deshalb gerade für kleine Unternehmen sehr erschwert worden. Der Konkurrenzdruck, die Zensurauflagen und das baldige Abebben einer anfänglich günstigen Russophilie (im Kontrast zur Aversion gegen das neue kommunistische Regime, zumindest bis zum Rapallo-Vertrag 1922) ließen den exilrussischen Eigenproduktionen oder dem Gros der Filmschaffenden, die im europäischen Ausland Engagements suchten, nur sehr kleinen Spielraum. Langfristig gesehen gelang nur ganz wenigen Schauspielerinnen und Schauspielern, Regisseuren, Produzenten, Filmautoren, Kameraleuten oder Dekorateurs die Fortsetzung oder die Begründung einer Filmkarriere. Und selbst deren Ende verlief – wie bei den meisten, denen schon von Anfang an kein Erfolg beschieden war – oft unbeachtet von der Öffentlichkeit, in Armut und Desillusionierung. Daher ist auch die damalige publizistische Aufmerksamkeit nicht allzu groß gewesen und die schillernden Memoiren oder enzyklopädischen Würdigungen blieben meist aus. Viele mußten öfter ihre neue Heimat wechseln, so daß ihre Lebenswege besonders schwer nachzuvollziehen sind, gerade wenn sie nicht, ähnlich wie die Autoren über ein Verlagshaus, in einer Studio-Gruppe integriert waren. Detailprobleme wie variierende Namensschreibungen oder Umbenennungen und Pseudonyme, freie Übersetzung von Filmtiteln und die lückenhafte Überlieferung der entstandenen Filme behindern die Erforschung.² Dazu kommt, daß bis vor kurzem die Geschichte der Emigranten in ihrer russischen Heimat tabu war, in der neuen Wahlheimat die Außenseiter aber oft durch die Maschen einer nationalistisch-selektiven Filmgeschichtsschreibung oder der bis heute nicht eindeutigen Kategorien fielen wie Exil, Emigration, temporär oder dauerhaft, assimiliert oder expatriert.

Auch diese Untersuchung muß daher notgedrungen vorläufig und unvollständig bleiben. Eine ausführliche Beschäftigung mit allen wesentlichen deutschen Filmzeitschriften und -zeitungen der Stummfilmzeit – also bis etwa Ende 1929 – hat allerdings eine ansehnliche Menge von bisher nicht ausgewerteten Materialien (Produktionsmeldungen, Filmkritiken, Werbung, Geschäftsnachrichten) hervor-

gebracht. Sie helfen, die vielen Lücken der relativ geringen Anzahl neuerer Forschungen – eingeschlossen auch die sowjetischen/russischen – aufzufüllen.

So kann im Rahmen dieses Beitrags exemplarisch anhand zweier Persönlichkeiten eine Art Mosaik zusammengesetzt werden; Herausgegriffen wurden der Filmproduzent Iosif Ermol'ev (Joseph Ermolieff) und der Schauspieler (und zeitweise Regisseur und Drehbuchautor) Ivan Mozžuchin (oft: Mosjukin oder Mosjoukine). Das Mosaik soll eine Orientierung über die Voraussetzungen, Möglichkeiten und Strategien der russischen Filmemigranten ergeben. Mehr als eine Materialsammlung kann hier nicht geleistet werden. Deshalb muß auch die schwierige, aber interessante, weitergehende Analyse einer "Poetik der Emigration" immer noch ein Fernziel bleiben.

NB: Generell sollen als Referenz für alle Filmdaten die bisher vollständigsten Filmographien Ermol'evs und Mozžuchin im Anhang dieses Beitrags benutzt werden.

2. Iosif Ermol'ev – Produzent

Bis zur Revolution einer der größten Filmfabrikanten Rußlands, scharte er eine größere Gruppe von Schauspielern, Kameraleuten, Filmarchitekten und Regisseuren um sich, mit der er schließlich auch das Land verließ und einen Neubeginn unternahm. Als Produktionsleiter von wohl über 180 Filmen, davon fast 80 nach der Revolution, spielte er eine zentrale Rolle für das Schicksal vieler Filmemigranten. Seine Filme vor und nach 1917 stehen exemplarisch für die typischen Phasen russischer Stummfilmgeschichte, die er zu einem bedeutenden Teil mitprägte.

2.1. Die Vorgeschichte im Zarenreich

Ermol'ev wurde im März 1889 geboren; 1907, mit 18 Jahren begann er seine Karriere im Filmmetier: als technischer Assistent der Moskauer Filiale des französischen Filmkonzerns Pathé.³ 1912 avancierte er zum Leiter des gesamten Rußlandvertriebs, hatte jedoch wohl schon eigene Pläne; im selben Jahr wurde die Produktionsfirma "Ermol'ev, Zarchin und Segel" in Rostov-am-Don gegründet. Anfang 1914 schließlich eröffnete er in Moskau sein eigenes Studio "Tvorčestvo I. Ermol'eva", nahe dem Brjansker Bahnhof. Unter den großen Filmunternehmern, von denen die meisten 'groß' waren, denn knapp 1400 russische Filme in drei Jahren wurden nur von einem Dutzend Firmen auf den Markt gebracht; unter diesen Entrepreneurs war er wohl der jüngste.

Seine größten Erfolge im zaristischen Filmgeschäft waren zweifellos *Pikovaja dama* und die *Grech*-Trilogie 1916, jeweils mit Ivan Mozžuchin in der Hauptrolle, den er mit einem für damalige Zeiten ungewöhnlichen und äußerst verlock-

enden Vertrag von Chanžonkov abgeworben hatte und zu einem Gespann mit dem Regisseur Jakov Protazanov vereinte (s.u. Kap.3). Einer der Historiographen des russischen vorrevolutionären Stummfilms, Semen Ginzburg, bezeichnete Ermol'ev unter den großen Filmfabrikanten als zweitgrößten Unternehmer. Zwar habe er inhaltlich mit seinen Filmen nicht an den Standard Chanžonkovs herankommen können, sich aber von der Billigmassenware des Marktführers Charitonov abgehoben. Er sicherte seine Erfolge durch gute Leistungen seiner Schauspielerstars und Regisseure und die Tatsache, daß er seinem alten Arbeitgeber, dem Großkonzern Pathé, mit seinem gut funktionierenden Verleihsnetz den Gesamtvertrieb (damit auch das Auslandsgeschäft) übergab. Sein Programm habe aus einer Mischung von einzelnen Schlagern (*boeviki*) und dem Großteil *B-pictures* (*klasse B*) bestanden, und damit, wenn schon nicht in den ersten Theatern, so doch in den zweitrangigen und Provinzkinos gute Geschäfte gemacht.⁴

Bis zur Oktoberrevolution entstanden 105 Filme aus dem Hause Ermol'ev, vier insgesamt im ersten Kriegsjahr, 1915 33 Filme, 1916 43 und bis Herbst 1917 noch 25 (siehe Anhang A). Seit 1915 konstituierte sich um ihn eine Gruppe von Filmschaffenden, die zum größeren Teil später mit in die Emigration ging. Hier können neben Ivan Mozzuchin, der noch ausführlich behandelt werden wird, nur einige Namen aufgezählt werden; die dahinterstehenden Schicksale und Biographien wären alle eigene Untersuchungen wert (und nur im Falle des Regisseurs Jakov Protazanovs, der eben nach dreijährigem Exil wieder nach Moskau zurückkehrte, liegen deshalb einige Monographien vor). Zur sog. Ermol'ev-Truppe gehörten u.a. – hier nur jeweils in einem Beruf genannt, durch-aus aber auch in anderen versiert:

die Regisseure Jakov PROTAPANOV, Vladimir STRIŽEVSKIJ, Vjačeslav TURŽANSKIJ [später: Victor Tourjansky], Aleksandr VOLKOV,

die Schauspielerinnen und Schauspieler Nikolaj KOLIN, Natalija KOVANKO, Natalija LISENKO, Ivan MOZZUCHIN, Nikolaj RIMSKIJ,

die Kameraleute Fedot BURGASOV, Nikolaj RUDAKOV, Nikolaj TOPORKOV,

die Bühnenbildner Ivan (Aleksandr?) LOŠAKOV, Evgenij LURE⁵ und

die Produktionsleiter Noe BLOCH, Aleksandr KAMENSKIJ.

Die jahrelange Bindung an ihren Arbeitgeber und an die Gruppe, verbunden mit starker wirtschaftlicher Abhängigkeit, weckte sicherlich die Hoffnungen, durch kollektive Emigration wieder gemeinsam Fuß fassen zu können.

2.2. Der lange Weg in die Emigration

Über die Situation Ermol'evs und der anderen Produzenten im Krisenjahr 1917 ist aufgrund der ausführlichen chronikalischen Forschungen Višnevskijs und

Ginzburgs⁶ einiges bekannt, doch setzen sich in russischer wie westlicher Literatur gewisse Fehler oder Ungenauigkeiten immer wieder fort, die hier korrigiert werden sollen.

Wann Ermol'ev sein Moskauer Studio aufgab und nach Jalta verlegte, ist nicht genau bekannt. Die historischen Fakten über die militärischen Aktionen um Moskau, auf der Krim und die von Višnevskij 1945, 1958 und 1961 publizierten Daten v.a. über Organisationen, Produktion und Zensur lassen bei der Annahme einer üblichen mehrmonatigen Dauer von Drehbeginn bis zur Uraufführung einen Termin frühestens Anfang 1918, spätestens im Sommer 1918 erschließen. Verschiedentliche Darstellungen einer schnellen Flucht während der Revolutionswirren treffen nicht zu: Je nach Zählung sind noch nach der Revolution 20 bis 30 Filme von Ermol'ev in Moskau realisiert und auf den Markt gebracht worden. Odessa, in dem es bereits zuvor eine florierende Filmwirtschaft gegeben hatte, war im Frühjahr von den Deutschen und Franzosen okkupiert worden und bot so neben dem wichtigen reichlichen Sonnenlicht für die Ateliers eine relative physische und wirtschaftliche Sicherheit für die Mehrheit der geflohenen Filmproduktionen (trotz etwa einem Dutzend Rückeroberungen im Kampf zwischen den Weißen, den ukrainischen Nationalisten, den Deutschen, Franzosen und der Roten Armee!).⁷

Mit dem Weggang, organisatorisch unter dem Vorwand umfangreicher Dreharbeiten im Süden,⁸ Ermol'evs und anderer aus Moskau, mitsamt Personal, Kapital, Filmapparatur und -ausstattung, Kopien und halbfertigen Filmen, waren der neuen Sowjetregierung fast alle Produktionsmittel entzogen. Durch Boykott und Interventionskriege blieben auch nach dem Weltkrieg der Import und Export von Rohfilm und ausländischen Filmen minimal. In dieser Situation produzierten die wenigen noch existierenden privatwirtschaftlichen russischen Filmfirmen weiter und konnten nach der Zensurabnahme ihre Filme auch auf den Markt bringen. Insgesamt entstanden auf dem privaten Sektor noch bis 1921 rund 350 Filme (zum Vergleich: ca. 500 Filme im Kriegsjahr 1916, 230 allein noch bis zum Herbst 1917). Ermol'ev hatte wegen der zunehmenden Rohfilmknappheit und fehlenden Vertriebsmöglichkeiten während des Bürgerkriegs mehrere Reisen unternommen, zu Pathé nach Paris, auf der Basis alter Geschäftsbeziehungen. Dabei sondierte er wohl bereits die mögliche Ansiedlung seiner Produktion in Frankreich. Mit dem Regierungsdekret über die Verstaatlichung der privaten Filmwirtschaft in der Sowjetunion vom 27. August 1919, das am 15. Januar 1920 in die Tat umgesetzt wurde, war ihm die Basis endgültig entzogen.⁹ Eine schnelle Reaktion wurde unumgänglich: Die Abreise fand am 2. Februar 1920 statt, eine andere Quelle nennt den 23. Februar.¹⁰ Der Weg führte über das Schwarze Meer nach Konstantinopel, diesmal allerdings mußten Ermol'ev und seine Truppe außer dem gedrehten, bearbeiteten oder vorführbaren Filmmaterial beinahe alles zurücklassen. Pläne bezüglich einer Niederlassung oder zumindest

der Weiterführung von Produktionen in der Türkei sind nicht bekannt. Obwohl Konstantinopel damals durchaus von Emigranten bevölkert war und die Nähe zum heimischen Markt sicher von Vorteil gewesen wäre¹¹ haben wohl die traditionellen Verbindungen zu Frankreich den Ausschlag gegeben. Die endgültige Eroberung Odessas durch die Bol'seviki und die Flucht des Weißen-Generals Vrangell im November 1920 übrigens trieb noch die Unentschlossenen ins Exil, Konstantinopel sah sich einem Zustrom mehrerer Zehntausend Russen und anderer Nationalitäten ausgesetzt.

Die Dreharbeiten während der Schiffspassage nach Marseille im Sommer 1920 lieferten Material für einen noch im selben Jahr fertiggestellten und gezeigten Film, *L'angoissante aventure*, der zwar umgeschrieben werden mußte, um für französische Schauspieler und südfranzösische Handlungsorte Raum und Motivierung zu schaffen, aber dafür das exotische Ambiente Konstantinopels und Tunis und eine Mittelmeerreise integrieren konnte.

2.3. La Société Ermolieff-Cinéma in Paris, 1920–1923

Im August 1920 ließ sich die Ermol'ev-Truppe in Montreuil-sous-Bois bei Paris nieder, in einem ehemaligen Pathé-Studio. Nachbarn am Stadtrand waren übrigens die russischen Emigranten Paul Thiemann in Joinville mit den Resten seines vormals großen Moskauer Filmstudios und Verleihfirma, sowie der Animationsfilmer Ladislav Starevič mit seiner Ein-Mann-Produktion in Fontenay-sous-Bois. Ermol'ev begründete umgehend eine Aktiengesellschaft mit Büro in der Rue de Villejuste in Paris, mit einem Stammkapital von einer Million Francs; 7.000 der 100-Francs-Aktien (also die 70%-Mehrheit) hatte er selbst inne.¹² Notwendigerweise machte man sich sofort an die Fertigstellung angefangener Filme, die Übersetzung der mitgebrachten russischen Kassenschlager früherer Jahre und die Neuproduktion von Filmen *à la russe*. Das Produktionsiegel mit dem vom Filmstreifen umspielten Elefanten, sonst weitgehend aus der russischen Zeit übernommen, zeigte nun die Bezeichnung "Société Ermolieff-Cinéma – Paris-Moscou-Yalta".

Die Emigranten griffen generell auf dieselben Stoffe (und Filme?) immer wieder zurück. Diese Intertextualität hat mit dem dauerhaften Marktwert der Verfilmungen literarischer Klassiker und mit dem wirtschaftlich notwendigen Rückgriff auf die Kassenschlager zu tun, gehört aber auch allgemein zu den zentralen Phänomenen einer Emigrationspoetik.

Bereits einige Monate zuvor, im Frühjahr 1920, meldete in der Ersten Internationalen Filmzeitung ein nicht näher genannter "Vertrauensmann" die erstmalige Vorführung russischer Filme (gemeint ist wohl nach dem Krieg)¹³: Vier Filme der russischen Ermol'ev-Produktion waren – allerdings in diesem Fall ohne großen Erfolg – präsentiert worden,

- *Pater Sergius* [*Otec Sergij*, 1918 (137)]¹⁴
- *Der Ruf der Pflicht* [?]
- *Das unvollendete Fresko* [?]
- *Die Kartenkönigin* [es handelt sich um *Pikovaja Dama*, 1916 (55)].

Die Stimmungslage – aufschlußreich für die anfänglichen Rahmenbedingungen russischer Emigrantenaktivitäten im Film – wird dabei folgendermaßen geschildert:

Es mag hier so manches Vorurteil mitsprechen. Man scheint zu befürchten, daß mit dem russischen Film eine Art bolschewistischer Strömung in dem seine innere Ruhe liebenden England erzeugt werden könnte. [...] Auf der anderen Seite steckt in den in London gezeigten Filmen noch ein starkes Stück Naivität, sowohl in künstlerischer als in technischer Beziehung und Aufmachung. Aber [...] der russische Film [ist] nun einmal eine neue Erscheinung im internationalen Filmleben geworden [...].¹⁵

Die Doppelstrategie war sicherlich ebenso richtig wie von den ökonomischen Notwendigkeiten her unumgänglich: (1) Mit den geretteten Kopien von Kinoerfolgen sollte einerseits (als erstes bei den ehemaligen Entente-Ländern, also auch in USA) Kapital für den Wiederaufbau gewonnen werden. Die Ermol'ev-Filme wurden mittels der in der Regel etablierten inländischen Verleihfirma durch die Zensur geschleust, mit einer bestehenden Vertriebsstruktur inklusive Werbung in Umlauf gebracht. Die russischen Leinwandstars, denn wichtigstes Kapital sind im schnell lebigen Filmgeschäft immer die interessanten neuen Gesichter und Persönlichkeiten, wurden gemeinsam mit den nationalen Stoffen und Themen rasch beim Publikum eingeführt. (2) Auf dieser Basis begann andererseits die eifrige Produktion neuer Streifen, also der gewohnte Geschäftsbetrieb, dessen potentieller Erfolg zunächst mehr beschworen werden mußte, als daß er konkret zu erwarten gewesen wäre.

Ganz im Gegensatz zur distanzierten Aufnahme in England zeigte sich allerdings in Frankreich bald, daß der eingeschlagene Weg richtig war. Der französische Film befand sich nach dem Weltkrieg z.T. in einer Stagnationsphase der Produktivität und der Ideen, insoweit es sich um den nicht-avantgardistischen, auf Breitenwirkung zielenden Film handelte. Neue, exotische Themen, Namen und Methoden¹⁶ verliehen den Emigrantenfilmen schnell Popularität. Die Produktivität war enorm: Elf Filme bzw. (da darunter Serien waren) insgesamt gerechnet 40 Filme entstanden von Mitte 1920 bis Sommer 1922. Die bekanntesten waren:

- *L'angoissante aventure* [gedreht im Sommer 1920 in Konstantinopel, Marseille und Montreuil, Uraufführung Nov. 1920; Regie: Protazanov (157)],
- *L'enfant du carnaval* [gedreht im Frühjahr 1921, Uraufführung Juli 1921 (159)], beide mit Mozzuchin und Lisenko, sowie

– *Les contes des 1001 nuits* [gedreht Nov. 1920 bis August 1921 in Tunesien und im Studio Montreuil, Uraufführungen Dez. 1921 und Jan. 1922 in drei Teilen; Regie: Turžanskij, Darsteller: Kovan'ko und Rimskij (165)].

Verleiher war bis 1922 fast ausschließlich Pathé-Consortium-Cinéma. Ermol'ev fungierte als *executive producer*, seine Produktionsleiter waren Kamenka und Bloch. Zu seinem russischen Stamm waren inzwischen noch mehrere französische Regisseure, Autoren und Kameraleute hinzugekommen, mit denen er z.T. schon im vorrevolutionären Rußland zusammengearbeitet hatte. Ermol'evs Konzeption hatte also durchaus Erfolg in Frankreich und es ist nicht bekannt, welche Gründe Ermol'ev seit Mitte 1922 bewogen, seine Übersiedlung nach Deutschland vorzubereiten. Möglicherweise waren es Überlegungen, seine Produktion und den Markt auszuweiten, (illusionäre) Profithoffnungen oder die Befürchtung, in Frankreich könnte die Russenwelle bald wieder abebben bzw. die bisher nicht eingetretene Assimilation der sog. "russes blancs" würde auch in der Zukunft nicht eintreten. Seine Kompagnons Kamenka und Bloch blieben mit einem Teil der Truppe in Paris und gründeten die bis Ende der 20er Jahre existierende Firma *Films Albatros*. *Albatros* wurde ein erfolgreiches Unternehmen und ein Sammelbecken für die russischen Filmemigranten, zunehmend auch mit französischen Regisseuren, Technikern und Schauspielern nach einheimischen Stoffen arbeitend.

2.4. Die Ermolieff-Film GmbH in Deutschland, 1923–1928

Die Überlegungen und Absprachen zur Marktaufteilung sowie zur Nutzung Deutschlands als Billiglohnland in den Zeiten der Inflation 1923/24 zwischen Ermol'ev und *Albatros* sind m.W. nicht überliefert, haben aber sicherlich stattgefunden. Die Stars wie Mozzuchin blieben zunächst in Frankreich, wurden jedoch einige Jahre später auch im deutschen Film engagiert. Vor allem bei Ermol'ev sind durch Rekonstruktion aus den Berichten der Fachpresse gerade die ersten Schritte einer Etablierung auf dem neuen Markt und die Rahmenbedingungen bekannt und sollen hier exemplarisch dargestellt werden.¹⁷ Zum umfassenden Verständnis wäre jedoch – dies einschränkend gesagt – eine Untersuchung der parallel laufenden "Russenmode oder -welle" deutscher Filme seit 1917 notwendig, die hier nicht geleistet werden kann.

2.4.1. Die Vorbereitungen

Hr. Ermolieff wurde in [sic] der Krim durch das Anrücken der bolschewistischen Truppen in seiner vielversprechenden Arbeit gestört. Bei den russischen Verhältnissen auf "allzeit fluchtbereit" eingerichtet, hat er alles, was er zur Fortsetzung seiner Filme benötigt, rechtzeitig nach dem Kaukasus fortgeschafft, wo er sie glücklich

zu beendigen hofft. Wegen seines reichen, noch in Moskau lagernden Materials lebt er noch in Ungewißheit. Von 30 Filmen brachte Leon Comnen im Februar sieben von Paris nach London. Dort wurden sie nach etwas englischem Verschnitt alle im Laufe dieses Monats vorgeführt. – Die von englischer Seite gewünschte russische Geschichte im Film soll in aller Kürze in Angriff genommen werden. [...] ¹⁸

Die Vorbereitungen liefen also bereits während der Flucht nach Frankreich. Kurz danach gab es bereits die erste Offerte: *Pater Sergius* wurde von einer "Filmagentur Wien" für Österreich erworben und für den deutschen Markt angeboten. ¹⁹ Die Niederlassung Ermol'evs in Frankreich fand keinen spürbaren Niederschlag in der deutschen Filmpresse. Erst in der Phase vermehrter Gründungen von Filmunternehmen unter russischer Leitung oder Beteiligung ab dem Frühjahr 1922 begann die tatsächliche Kampagne. *Wiking-Film*, Nachfolgerin der ehemaligen *Neptun*, die ebenfalls bis 1920 noch in Rußland produziert hatte, erwarb die Negative der neuesten Ermol'ev-Produktionen

- *Tausend und eine Nacht* [*Les contes des 1001 nuits*, 1921 (165)]
- *Kind des Karnevals* [*L'enfant du carnaval*, 1921 (159)]
- *Pater Sergius*. ²⁰

Dabei waren eine eigener Filmpalast und Verbindungen zum Großkonzern National mitaufgebaut worden. Drei weitere Filme wurden kurz darauf von *Pigeard-Loeser-Film*, Berlin, angeboten:

- *Peinvolles Abenteuer* [*L'angoissante aventure*, 1920 (157)]
- *Die Nacht vom 11. September* [*La nuit du 11 Septembre*, 1919 (163)]
- *Stürme* [*Tempêtes*, 1921 (166)]. ²¹

Schließlich meldete einige Wochen später der *FK* anlässlich einer ersten Pressevorführung, daß die *National* alle Produktionen Ermol'evs in Frankreich erworben habe und über *Wiking* vertreibe. ²² *DF* berichtete von derselben Vorführung unter der Überschrift "Deutsch-Russisches. Ermolieff auf dem Wege nach Berlin", und sprach davon,

[...] daß dieser Auftakt eine vielversprechende Zukunft ankündigt.
 [...] Die *Wiking-Gesellschaft*, in der viel russisches Kapitel aus den Kreisen der Intelligenz des ehemals zaristischen Rußlands steckt, hat in ihren Vertrieb Erzeugnisse deutscher, amerikanischer, französischer und russischer Herkunft aufgenommen. [...] Wir gehen wohl in unserer Annahme auch nicht fehl, daß die *Wiking-Gesellschaft* das ihr in Deutschland gerne gewährte Gastrecht mit einer starken Pionierarbeit für den deutschen Film in Rußland lohnen wird. ²³

In Verkennung tatsächlicher Möglichkeiten und mit einer Mahnung also begleitete die Filmpresse die nun in derselben Ausgabe in *DF* (S. 46–48) begonnene

Werbekampagne der "2 Sonder- und 16 Großfilme", deklariert als "Produktion Ermoljef" bei der *Wikingfilm für National-Film A.G.* Die Liste der angebotenen Filme läßt sich nicht bei allen Titeln eindeutig der Ermol'ev-Filmographie zuordnen, wegen z.T. entstellender Übersetzungen, z.T. wegen Alternativtiteln, die ein optisch vergrößertes Angebot suggerieren oder eine Anpassung an den Publikumsgeschmack auf dem neuen Markt leisten sollten.

Als "Großfilme" wurden *Tausend und eine Nacht* und *Pater Sergius* annonciert, da ihnen der größte Aufwand zugeschrieben und die meisten Hoffnungen für die Markteinführung mit ihnen verknüpft wurden. Generell verwendeten Anzeigen die kategorialen Zuordnungen nicht systematisch, eher nach den Kosten, der Länge und v.a. unter Konkurrenzdruck in immer neuen Superlativen. Die Liste der Großfilme umfaßte:

- *Verlorene Illusionen* [*Obronennaja mečta*, 1919 (136)]
- *Die Schönheitskonkurrenz* [*Konkurs krasoty*, 1918 (125)]
- *Der stumme Glöckner* [*Nemoj strach* [*Nemoj zvonar*], 1918 (134)]
- *Das Kind des Karnevals*
- *Gesetz und Liebe*
- *Der Bursche* [?]
- *Das verkaufte Leben* [*Ljudi gibnut za metall* [*Prodannaja duša*], 1919 (129)]
- *Allaverdi* [*Der Gast aus dem Himmel*][*Rokovoj gost'* [*Alla-verdi*], 1919 (143)]
- *Das Geheimnis der Königin* [*Tajna korolevy* [*Pridvornaja grjaz'*; *Naslednik po zakazu*], 1919 (146)]
- *Char-à-blanc* [?, wahrscheinlich *Char à banc*]
- *Der Schrecken* [*Die Angst*][*Strach*, 1919 (145)]
- *Der schwarze Schwarm* [*Die schwarze Bande*][*Černaja staja*, 1918 (110)]
- *Für die schönen Frauen* [*Za milych ženščin*, 1919 (150)]
- *Wahrheit* [*Ist Wahrheit Sünde?*][*Pravda* [*Žena-ljubovnica*], 1919 (141)]
- *Die Eifersucht ist eine Leidenschaft* [?, evtl. *To nadežda, to revnost' slepaja*, 1919 (147)]
- *Das Parlamentsmitglied* [*Člen parlamenta*, 1920 (113)]

Die *LBB* meldete am 19.8.1922 (S. 22) in der Rubrik "Münchener Bilderbogen" über die größten Ateliers, daß das sog. "Stuart-Webbs-Atelier" (benannt nach den dort realisierten Detektiv-Filmen)

[...] ein schmuckes Gebäude [...] fast wie ein Jagdschloßchen mit einem angebauten Riesen-Wintergarten [...], wie leider so viele in Deutschland, in absehbarer Zeit in ausländische Hände übergehen dürfte. [Der Besitzer] Ernst Reicher ist entschlossen zu verkaufen,

und Herr Ermolieff, der bekannte russische Regisseur, besitzt eine Option.

Damit trat Ermol'ev erstmals als (potentieller) Filmunternehmer in Deutschland auf den Plan.

2.4.2. Die kurzen Jahre des Erfolgs in Deutschland

Nach den sehr erfolgreichen Jahren als Aufsteiger im Filmgeschäft des zaristischen Rußland 1914–17 und der erneuten Etablierung seines florierenden Geschäfts in Frankreich mittels alter Kassenschlager und emsigen Neuproduktionen 1920–23 konnte Ermol'ev zunächst für einige Zeit weitere Erfolge in Deutschland verbuchen. Da jedoch der deutsche Markt von amerikanischen Importen und der deutschen Produktion einiger Trusts dominiert wurde, waren Ermol'evs Expansionsdrang enge Grenzen gesetzt. Die bis Ende 1923 immer heftiger galoppierende Inflation und das Kontingentsystem der staatlichen Filmwirtschaft, das Großkonzerne mit internationalen Verbindungen begünstigte, bot zugleich Boomchancen und kaum überwindbare Hindernisse für neugegründete Filmfirmen zugleich. Die Zensur wachte besonders streng über die von Russen, vor wenigen Jahren ja noch Kriegsgegner, vorgelegten Filme, weil sie entweder bolshevistische Propaganda oder Unmoral und Antideutsches dahinter vermutete. Dazu erwuchs den Emigranten nach dem Vertrag von Rapallo (16. April 1922), der die Wiederaufnahme diplomatischer Beziehungen und auf dem wirtschaftlichen Gebiet Handelskontakte mit Meistbegünstigungsklausel festlegte, schnell Konkurrenz durch mehrere Handelsunternehmen, die mit neuen 'wahren' russischen Filmen auf den Markt drängten.

Vom Beginn des Jahres 1923 an wurden Verleiher, Kinobesitzer und Publikum durch regelmäßige Werbung, lancierte Geschäftsnachrichten, Produktionsmeldungen und Filmkritiken etwa zwei Jahre lang ausführlich über Ermol'ev informiert.

Ermolieff in Berlin. Im Wiking-Palast wird in nächster Zeit die Uraufführung einer Reihe von Filmen stattfinden, welche von der russischen Filmgesellschaft Ermolieff, Paris, aufgenommen wurden. Zurzeit ist Herr Ermolieff nach Deutschland übersiedelt, wo er in München im neuerworbenen Atelier zur Produktion schreiten wird.²⁴

In diesem Verlautbarungston sind die meisten der Meldungen gehalten, die unter dem Deckmantel redaktioneller Information jedoch meist Mitteilungen der Produktions- und Verleihfirmen – also der Inserentenkunden – als Gefälligkeit abdruckten. Nachwievor wird die Firma distanzierend als "russisch" bezeichnet; dies kann sowohl eine eigene Strategie der Markteinführung oder aber deutsche Abgrenzung anzeigen. Für das 'Überleben' der ihrer Heimat beraubten Russen

war die Betonung des spezifisch Russischen noch in der kleinsten Annonce gleichermaßen funktional.

Der Anfang gestaltete sich schwierig: Die ersten deutschen Kritiken des Films *Pater Sergius*, auf dem große Hoffnungen ruhten, waren gespalten in ihrem Urteil. Drei Hauptrichtungen der ablehnenden oder lobenden Kritik bzw. Argumentation werden deutlich: (1) der technische Standard, (2) die Darstellung des 'typisch Russischen', d.h. der Topos der "slavischen Seele" und damit verbunden die generelle Möglichkeit des Films, seelische Vorgänge abzubilden sowie (3) die Qualität der neuen Leinwand-Imago der russischen Schauspieler.

Zu den künstlerischen kamen die organisatorischen Probleme. Die Münchener Polizei wollte dem inzwischen zum neuen Besitzer des Stuart-Webbs-Ateliers avancierten Filmunternehmer Ermol'ev die Aufenthaltsgenehmigung nicht erteilen.²⁵ Die *SFZ* ergänzte in den Ateliernachrichten vor Ort in München die Informationen über Ermol'ev: Sie wies auf seinen Erwerb von Aktien der Filmfabrik Gummersbach im Wert von 29 Mio. Mark hin und auf die Belegung des Ermol'ev-Ateliers in Grünwald durch andere eingemietete Firmen und die geplante Eigenproduktion *Taras Bulba*.²⁶

Während die Meldungen über Ermol'ev seit Ende 1923 bereits wieder zurückgingen und sich fast ausschließlich auf diesen mit einer gewissen Publizität realisierten "Monumentalfilm" beschränkten, erfuhr man aus der Nachrichtenrubrik in *Der Film* nun über die finanziellen Hintergründe. Die mittelständische, 1921 gegründete Produktions- und Vertriebsfirma *Orbis-Film-A.G.*, die sich durch die Inflation in Schwierigkeiten sah und mit einem finanzstarken Partner kooperieren wollte, ging Geschäftsbeziehungen mit Ermol'ev ein. Auf der Generalversammlung der AG wurde die Übernahme der *Filmfabrik A.G.*, München, bekannt, welcher wiederum die Gummersbacher Rohfilmproduktion, Immobilien und ein Bestand von Kopien gehörte (die Aktienmehrheit besaß Ermol'ev). *Orbis* berief einen ehemaligen Ermol'ev-Mitarbeiter, H.Kleinlein, zum Vorstand und ging mit Ermol'ev Verträge für Produktionen in seinem Atelier ein. Nach einer notwendigen Kapitalerhöhung (bis November 1923 Hyperinflation!) auf 121 Mio. Mark, konstituierte man einen neuen Aufsichtsrat für *Orbis*, dem u.a. Ermol'ev angehörte. Kurz darauf kaufte dann *Orbis* von ihrem Aufsichtsrat Ermol'ev das Atelier "mit allen Requisiten, Bauten, der eigenen Kopieranstalt und dem 75.000qm umfassenden Gelände". Von den sechs Atelierbauten in München zu dieser Zeit waren drei nicht für Großfilme geeignet, zwei weitere (Geiseltasteig und Bavaria) in den Händen der vollausgelasteten Konkurrenz *Emelka*, d.h. *Orbis-Ermolieff* verfügte über das einzige frei disponierbare Großfilmatelier in München – und als einzige Filmfirma in Deutschland über eine eigene Rohfilmproduktion.²⁷ Mit anderen Worten: Zwar war Ermol'ev nach seinem ersten deutschen Geschäftsjahr Ende 1923 nicht mehr Eigentümer seines Studios, hatte sich aber zusammen mit einem anderen aufstrebenden Unternehmen eine gute

Marktposition in allen Teilbereichen verschafft, und er war selbst ohne direktes finanzielles Risiko an der Spitze dieser Firma etabliert.

Unter der Bezeichnung *Ermolieff-Orbisfilm* war Ermol'ev in der Ankündigung des Jahresprogramms 1923/24 dann allerdings nur mit zwei Filmprojekten vertreten, über deren Schicksal bislang nichts in Erfahrung gebracht werden konnte. Ein Dementi, das den schnellen Niedergang der Ermol'ev-Geschäfte deutlich widerspiegelte, war von *Orbis* Anfang Oktober 1924, also 22 Monate nach Ermol'evs Ankunft in Deutschland, lanciert worden:

In letzter Zeit erschienen [...] falsch informierte und irreführende Mitteilungen, die den Eindruck erwecken mußten, als ob die *Orbis Film A.G.* ein russisches oder unter russischem Einfluß stehendes Unternehmen sei. Demgegenüber ist festzustellen, daß die *Orbis Film A.G.*, München, eine von Herrn Alfred Gugenheim, einem der ältesten deutschen Filmproduzenten, gegründete Gesellschaft ist, die auch heute noch vollkommen in deutschen Händen ist. Richtig ist lediglich, daß das heutige *Orbis-Atelier* in München-Grünwald vor einigen Jahren von dem bekannten russischen Filmfabrikanten *Ermolieff* erworben wurde. Während der Inflationszeit trat Herr *Ermolieff* und sein *Atelier* dann in eine Interessenkombination mit der *Orbis Film A.G.*, deren großzügige Verleihorganisation dann zugleich den deutschen Vertrieb der von Herrn *Ermolieff* in seinem *Atelier* gedrehten russischen Filme übernahm. Das *Grünwalder Atelier* wurde inzwischen käuflich von der *Orbis Film A.G.* erworben. Die Aktienmajorität befindet sich in den Händen der deutschen Gründer [...]; soweit ausländische Einflüsse bestanden hatten, sind diese heute restlos beseitigt.²⁸

Was Ermol'ev danach zwischen Ende 1924 und 1928 unternahm, entzieht sich bisher unserer Kenntnis. Die deutschen und französischen Filmographien verzeichnen keinen Hinweis auf einen Film von Ermol'ev in diesem Zeitraum. Doch zumindest läßt sich erkennen, daß er die Filmproduktion nicht ganz aufgegeben hatte, denn im Dezember 1928 kam ein weiterer Russenfilm in die Kinos – *Wolga...Wolga (Sten'ka Razin)*. Er wurde von *P. Ostermayr*, Berlin, produziert und verliehen von *Orplid-Meßtro*, d.h. von angestammten Unternehmen. Als Produktionsleiter hatte Ermol'ev fungiert. Das größte Aufsehen dabei erregte nicht der neuerliche, groß angekündigte Kosakenauflauf, der unter *V. Turžanskij's* Regie stattfand, an der Elbe stellvertretend für die *Wolga* und im *Atelier*, nach Volksliedmotiven über den aufständischen Kosakenführer *Razin*. Denn als die Produktions- und Verleihfirma *Prometheus* (1926 aus der Internationalen Arbeiterhilfe heraus gegründet und erfolgreich mit dem Vertrieb sowjetischer Filme und deutsch-sowjetischen Koproduktionen befaßt), einen sowjetischen Film unter dem Titel *Wolga* ankündigte, kam es zum gerichtlichen

Streit. In der Folge wurde der *Prometheus* mehrfach sogar untersagt, das Wort "Wolga" im Titel zu führen; der Film erschien letztlich nahezu zeitgleich als *Brand in Kazan*.²⁹ Beide Filme waren keine allzu großen Erfolge. Ermol'ev hat danach Deutschland wohl bald verlassen und ging zurück nach Frankreich.

2.5. Dritte und vierte Emigration nach Frankreich und USA: Ende 1928 (?) bis 1962

Während einige andere Emigranten wie Vladimir Vengerov oder D. Charitonov – als Verleiher und Produzenten, Mozzuchin, N. Lisenko, A. Razumnij, V. Sokolov oder Grigori Chmara – als Schauspieler, V. Turžanskij und G. Asagarov – als Regisseure, A. Andreev – als Ausstatter in den 20er Jahren z.T. recht erfolgreich in Deutschland operiert hatten, sind nach der Tonfilmschwelle 1929 auf dem ganzen Feld der russischen Filmemigranten nur noch wenige in Erscheinung getreten. Die Gründe dafür sind einfach zu nennen; Nicht nur das neue Sprachhandikap, sondern ironischerweise auch gleichermaßen die Normalisierung des Verhältnisses zur Sowjetunion mit Koproduktionen und weitreichendem Filmhandel wie die wachsende ausländerfeindliche, deutschnationale Stimmung bis zur Machtergreifung der Nationalsozialisten ließen den Emigranten keinen Spielraum mehr. Zudem wurde die Konzentrationsbewegung unter den Filmfirmen immer stärker, die Macht etwa der Ufa und der amerikanischen Konzerne immer drückender. Der deutsche Film hatte sich durch die Avantgardeexperimente zusätzlich vom Kammerspiel und den Melodramen *à la russe* entfernt. Ganz wenige konnten – mit einiger politischer Anpassungsbereitschaft – weiter mithalten wie Vjačeslav Turžanskij oder Ol'ga Čechova, die als vielbeschäftigte Schauspielerin und eine der ersten Regisseurinnen und Produzentinnen (neben Iwa Raffay) in Deutschland in den 20er Jahren auftrat.

Welche Gründe Ermol'ev bewogen haben, erneut in ein weiteres Land zu emigrieren und wann genau, ist unbekannt. Vermutlich hatte er sich zusammen mit Mozzuchin, dessen Stern beim Übergang zum Tonfilm ebenfalls schnell zu sinken begann, gewisse Chancen in Frankreich ausgerechnet, auch durch *remakes* alter Erfolge. Bis 1936 konnten insgesamt sieben Filme in Frankreich ermittelt werden, in denen Ermol'ev als *executive producer*, vor allem für G-F-F-A (Gaumont Franco Films Aubert), fungiert hatte, die im Anhang dieses Beitrags angegeben sind. *Michel Strogoff* (nach Jules Verne) mit Mozzuchin entwickelte sich nochmals zu einem großen Erfolg. Für seine Verdienste um die französische Filmindustrie wurde Ermol'ev mit dem Orden "Légion d'honneur" ausgezeichnet. 1937 verließ er Frankreich endgültig und siedelte sich in Hollywood an. Dort konnte er (soweit aus amerikanischen Filmographien feststellbar) bis zu seinem Tod 1962 nur noch zwei Filme als Produktionsleiter (für *United*

Artists) betreuen; ein dritter entstand 1943 unter seiner Leitung in Mexico: das remake des Strogoff-Themas – *Miguel Strogoff* (184).

Im Nachruf auf den am 20. Feb. 1962 im Alter von 72 Jahren an einer Gehirnblutung Verstorbenen in *Variety* hieß es:

[...] one of the pioneers of the Russian film industry [...]. At the time of his death he was prepping "Catherine the Great" and "Son of Michael Strogoff". He planned to leave for Yugoslavia this week.³⁰

Im Unterschied zu vielen 'kleinen' Komparsen und weniger erfolgreichen Produzenten und Regisseuren, die von Anfang ihres Emigrantendaseins an eine weniger gute finanzielle, berufliche und infrastrukturelle Ausgangsbasis hatten, war Ermol'evs Emigrationszeit zumindest zeitweise annähernd mit der Größe und dem Erfolg als Filmunternehmer im Zarismus zu vergleichen. Er hatte nicht zu unterschätzende Verdienste als Arbeitgeber, Kontaktperson und Unternehmer für die Kolonien der russischen Filmemigranten in Paris und Berlin, wie außer ihm vielleicht noch drei, vier weitere wie Vengerov, Čechova, Kamenka/Bloch oder später Kohner. Da er als Produzent oder Produktionsleiter nicht so sehr im Rampenlicht stand, und da sein Durchbruch zu 'alter Größe' weder in Frankreich, noch in Deutschland oder USA gelang, blieb er bisher eher unbekannt.

3. Ivan Mozzuchin – Schauspieler, Drehbuchautor, Regisseur

3.1. Der größte Filmstar des Zarenreiches

Unter den Emigranten des russischen Films war Mozzuchin wohl der prominenteste. Seine Karriere zum Star des russischen 'vorrevolutionären' Stummfilms hatte er mit Zielstrebigkeit und Ehrgeiz verfolgt, sein Weggang war ein Signal gewesen, und seine zweite Karriere in Frankreich und Deutschland war symptomatisch und einzigartig zugleich.

Mozzuchin wurde 1889 in Penza in Rußland geboren. Nach Moskau zur Ausbildung geschickt, begann er 1908 auf Betreiben des Vaters ein Jurastudium. Häufige Theaterbesuche ließen ihn jedoch nach zwei Jahren in der Hoffnung auf eine Theaterkarriere das Studium abbrechen.

Die frühen 10er Jahre brachten die Phase der technischen Fortschritte (in Aufnahme- und Schnitttechnik, abendfüllende Filmlängen), der Popularisierung des "Kinematographen" auch unter der gebildeten Schicht bei den Zuschauern, der Verwendung klassischer und zeitgenössischer literarischer Vorlagen sowie abnehmender Berührungängste bei den Schauspielern der Staats- und Repertoiretheater. Daher mußten die ersten zaristischen Kinounternehmer wie Chanžonkov oder Drankov nicht lange um junge Theaterschauspieler werben.

Chanžonkov nahm Mozzuchin 1911 erstmals für *Krejcerova sonata* (20) unter Vertrag. Bis zur Revolution spielte er in 68 Filmen, bis zur Emigration 1920 in insgesamt 77 Filmen.³¹ In den ersten Jahren bis 1915 wurden diese Filme meist in einer der größten russischen Filmfirmen, eben bei A.Chanžonkov, produziert. Mozzuchin konnte unter der Regie v.a. Petr Čardynins und Vasilij Gončarovs in hauptsächlich komischen Rollen brillieren, z.B. in *Domik v Kolomne* [1913 (10)] und *Bratja* [1913 (3)].

Mit Evgenij Bauërs Eintritt als Regisseur bei Chanžonkov ab Ende 1913 begann für Mozzuchin die Zeit der ausschließlichen Hauptrollen – jetzt auf dem dramatischen und melodramatischen Gebiet. Im Film *Žizn' v smerti* [1914 (67)] waren die "Mozzuchinschen Tränen", die er am Totenbett der geliebten Frau vergoß, und für die er längere Zeit berühmt wurde, erstmals zu sehen.³² Über einen Besetzungstreit mit Bauër erzürnt, ließ er sich schließlich 1915 vom aufstrebenden Jungunternehmer Ermol'ev nach einem für damalige Verhältnisse enormen Angebot unter Vertrag nehmen:

Moyennant un contrat jugé fabuleux à l'époque, [Ermol'ev] s'assura l'exclusivité du comédien à qui il garantissait un minimum de dix films par an d'un métrage égal ou supérieur à mille cinq cents mètres, plusieurs autres de moindre importance et la liberté du choix de ses scénarios et de ses metteurs en scène.³³

Der "Regisseur der Wahl" blieb vor allem Jakov Protazanov. Das Gespann realisierte für Ermol'ev in den folgenden Jahren, auch noch in der Emigration 18 Filme, einige weitere entstanden unter Aleksandr Volkov, ein Schüler Protazanovs. Mozzuchin schrieb in mehreren Fällen auch das Drehbuch (z.B. *Vo vlasti grecha* [in zwei Teilen 1916 (63)] und die Fortsetzung *Grech* [1916 (14)]). Er konnte mit Protazanov große Erfolge verbuchen, unter anderem *Pikovaja dama* [1916 (36)]. Seine Rollenbesetzungen tendierten immer mehr zu denen des Neurasthenikers, zu dämonischen Figuren mit geheimen Leidenschaften oder in geistig-seelischem Aufruhr begriffen, im Zwiespalt zwischen Pflicht und Leidenschaft.³⁴ Die Titel dieser Phase sprechen für sich: "Ich und mein Gewissen/Das Leben unter der Maske" (17), "In der stürmischen Blindheit der Leidenschaft" (59), "Der triumphierende Satan" (48) usw.

Der überdurchschnittliche bis überragende Erfolg der meisten Filme dieser Phase lag im Schnittpunkt dreier Tendenzen: (1) Ermol'evs Orientierung an den clever auf Massenkonsum zugeschnittenen amerikanischen Filmen, (2) die Ausbildung und Integrationswirkung markanter Regie-, Kamera- und Dekorationsstile mit festen *crews* bei Ermol'ev und (3) Mozzuchins 'Schule' des Ausdrucksspiels. Sein spezifischer Stil basierte auf einem gewissen Repertoire wiedererkennbarer Züge des 'Salonlöwen', 'Aristokraten', Offiziers etc., genauso

wie auf dem Streben ständiger Variierung dieser Masken, durch sehr verfeinerte und ausgeprägte Mimik und Kontrolle der Bewegungen.

Oft gerühmt und zu seinem Markenzeichen wurden seine magnetischen Augen; Handlungselemente mit den fesselnden Blicken dieser Augen wiederholten sich leitmotivisch durch seine Filme, bis hin zur Blendung [!] und dem Wiedererlangen der Sehkraft in *Michel Strogoff* zehn Jahre später.

In der Phase, in der Ermol'ev mit seiner Truppe und seinen Produktionsmitteln und Filmen nach Jalta gezogen war, bedeutete die weitere Zugehörigkeit Mozžuchins bares Geld und gewisse Perspektiven für die Zukunft. Der bekannteste der in der Übergangszeit vor der Verstaatlichung hergestellten Filme war zweifellos *Otec Sergij [Knjaz' Kasatskij]* (76), eine Verfilmung der gleichnamigen Erzählung von Lev Tolstoj. Für den Regisseur Protazanov (Adaptions-Drehbuch: A. Volkov) allein und für die gesamte vorrevolutionäre Stummfilmzeit lobten die Kritiker und Filmographen den Film jeweils als "Hauptwerk". Durch die Kombination von vier schicksalhaften Begegnungen mit schönen, verführerischen oder 'seelisch reinen', demütigen Frauen, durch die sehr ausführlich psychologisch motivierte Handlung mit einer Wandlung vom strebsamen, eiteln Gardeoffizier über den Einsiedlermönch zum armen (aber seelisch reichen) Bettler und durch die schon von Tolstoj betonten "ausdrucksstarken, schönen Augen" der Hauptfiguren war dieser Film ideal auf Mozžuchin und seine Partnerinnen zugeschnitten. Die Negative dieses Kinoschlagers des Jahres 1918 hatte Ermol'ev ja gerettet und diesen Film, zusammen mit der *Pikovaja dama*, als erstes erneut vermarktet (s. o.). Für Mozžuchin wurden damit zwei seiner besten Filme als Visitenkarten für sein Können und seine Kinowirkung mit in die Emigrationszeit gerettet.

3.2. Die zweite Karriere in der Emigration in Frankreich: 1920 bis 1927

3.2.1. Der Neuanfang

Als Mozžuchin mit seiner Frau Natalija Lisenko und im Gefolge der ganzen Ermol'ev-Truppe das Land verließ, war seine steile Laufbahn, die ganz auf den russischen Markt bezogen gewesen war, erst einmal rapide zuendegegangen. Wegen seiner spezifischen Bindung an besonders in Rußland gefragte und verstandene Folklorismen, Mystizismen, Seelenmelodramen und tragische Filmschlüsse konnte Mozžuchin nur hoffen, auch in Frankreich als neues Gesicht und Schauspieler mit einem eigenen Stil Fußfassen zu können. Dabei schien nicht alles gleich unter einem guten Stern zu stehen. Ein Tagebuchauszug Frida V. Protazanovas vom Tag der Abreise außer Landes beschreibt die Stimmung:

Am 10. Februar 1920 (nach altem Kalender) von Jalta abgefahren. Mit allen Vorbereitungen hat es zwei bis drei Stunden gedauert. Zur Mole

gefahren. Die Kutter schon abgefahren. Iosif [Ermol'ev] gerät ganz aus der Fassung. Schließlich richteten wir uns auf einem schrecklichen griechischen Kahn ein... Geraten in die Kajüte der Heizer. Ein solcher Dreck, daß man keine fünf Minuten dort sauber bleiben könnte. Fahren am Montag ab. In jener Nacht brach das Ruder und es trieb uns fast bis Jalta wieder zurück. Drei Stunden trieben wir herum...³⁵

Nach Arlazorov war dem Geschäftsmann Ermol'ev die Tragweite und Irreversibilität der Emigration (eben kein zeitweiliges Exil) eher bewußt (deshalb nahm er alles Kapital und die der Nationalisierung entgangenen Filmnegative mit) als etwa Protazanov oder Mozzuchin, die mit kleinerem Gepäck und nur den persönlichen Dingen geflohen waren.³⁶

Im Kapitel 2 war die Doppelstrategie Ermol'evs mit alten Kassenschlagern und an die veränderten Bedingungen angepaßten Neuproduktionen beschrieben worden. Ein Beispiel bezeugt diesen Prozeß besonders anschaulich: der Fall des Films *Prokuror* [*Vo imja dolga; Golos sovesti*] (42). 1917 hatte Mozzuchin zusammen mit V.Orlova, N.Lisenko, Nikolaj Kolin und anderen unter Protazanov eine seiner tragischen Glanzrollen nach eigenem Drehbuch gespielt. Dieser Film war Mitte 1922 in *Der Film* enthusiastisch rezensiert worden:

Die Darstellung ist ausgezeichnet. Den Staatsanwalt gibt Mosjukin, das Mädchen Lissenko [sic]. Der Adel, der von ihrem Spiele ausgeht, überträgt sich auf alle anderen. Eine ganz seltene künstlerische Kultur und ein gehaltvoller Filmstil im innerlichsten Sinne des Wortes heben den Film weit heraus aus seinesgleichen. Es sind ganz wundervolle Feinheiten im kleinen zu beobachten, Augenblicke, in denen die Seele der Handlung wie ein leiser, zarter Ton lebendig aus den Bildern herausklingt [...]. Wie immer bei den russischen Filmen ist der äußere Rahmen nur Mittel zum Zweck [...]³⁷

Nach dem ersten Film in der Emigration, *L'angoissante aventure* [gedreht im Sommer 1920, z.T. während der Reise (82)], der mit einer Verfolgungsgeschichte Gewinn aus den exotischen Originalschauplätzen in Istanbul, Tunis und Marseille zu schlagen suchte, griffen Ermol'ev, Protazanov und Mozzuchin also sogleich auf einen ihrer noch vor wenigen Jahren in Moskau gedrehten und erfolgreichen Film zurück, der bloß mit einem nicht-russischen 'happy end' versehen wurde. Mozzuchin und Lisenko sollten als Filmpaar bei den französischen Zuschauern etabliert werden. Und möglicherweise wurde in Deutschland die alte Version als französische Neuproduktion (mit neuen, übersetzten Zwischentiteln in jedem Fall) angeboten. Nach diesem Test begann in Deutschland gleichzeitig mit der Wiedervermarktung des *Vater Sergius* eine Werbekampagne der *Wiking-Film*: "6 Mosjoukine-Lissenko-Films, 3 Karaba-

nowa-Films, 5 Rimsky-Films und 2 Films der schönen Frauen [N.Kovanko und A. Rajskaia]". Mozzuchin sollte als 'Zugpferd' für die alten und die neuen Programme dienen. Und es gelang: Zur selben Zeit, als Ermol'ev sich entschlossen hatte, endgültig nach Deutschland zu übersiedeln, konnte Mozzuchin als wichtigster und bekanntester Schauspieler in der neuen Firma *Albatros* in kurzer Folge bis 1927 14 Premieren feiern (getrennt aufgeführte Serienfolgen einzeln gerechnet).

Der Erfolg darf wohl auf eine geschickte Kombination des in Frankreich gerade aufgekommenen Impressionismus mit eben den aus Rußland importierten Stoffen, 'exotischen' Milieus und dem Mozzuchin-Stil zurückgeführt werden. Da für ihn nach eigener Aussage der innere Ausdruck in der absoluten Stille der Leinwand entscheidendes Ausdrucksmittel war, arbeitete er sehr intensiv an seinem Spiel, um mit Körper, Gesicht und Augen das psychologische Drama zu entfalten. Er hatte sein Verständnis von der slavischen Seele deutlich gemacht, als mystisch, nicht klar strukturiert, sondern voller plötzlicher Ausbrüche, das ewige Lied von Trauer und Hoffnung singend. Sich selbst beschreibend als mit sadistisch verfeinerter Empfindsamkeit ausgestattet, lägen ihm die nervösen, komplizierten Tragödien ideal, voller Grausamkeit, schwer an unterdrückter Leidenschaft leidend und mystisch.³⁸

Solche Prinzipien waren dann in einen Eklektizismus eingegangen, den N.Nusinova ausführlich für den interessanten Film *Le brasier ardent* [1923 (86)] untersucht hat:³⁹ Der interessante Film orientierte sich im Prolog an Filmen der jungen französischen Avantgarde, an Marcel L'Herbier und Jean Epstein und führte mystische Elemente ein; der mittlere Teil war eher expressionistisch mit Referenz an den deutschen Stummfilm gehalten, doch mit parodistischer Brechung. Der Schlußteil wiederum hielt sich an die Konventionen des amerikanischen Films und gab der Handlung auch ein happy end.

Durch Interview-Aussagen Mozzuchins ist seine erste Reaktion auf die veränderte Situation nach der Ankunft in Frankreich bekannt geworden, die sicherlich seine Regie- und Darstellungskonzeption nachhaltig geprägt hat:

Als ich 1919 [sic! 1920!] nach Paris kam, mit acht Jahren Erfahrung im Film [...], hielt ich mich für einen großen Kinematographisten. O weh! Noch am Ankunftstag zerstoben meine Illusionen. Ich ging gleich ins Kino, sah dort einen französischen Film – und erkannte, daß alle meine Kenntnisse und Theorien keinen Groschen mehr wert waren. In Rußland schleppte sich der Film mühselig hinter dem Theater drein, in Frankreich jedoch entwickelte er sich in rasendem Tempo. Die allererste Bedeutung der Technik wurde sprang mir ins Auge. Ich erhielt in Frankreich eine technische Ausbildung und stellte mich auch in künstlerischer Hinsicht um. Die russische Art des Spiels vor der Kamera genügte mir fortan nicht mehr.⁴⁰

Die Welle des Erfolgs in den Jahren 1923 bis 1926 zeigte, daß der ehrgeizige Schauspieler sich durchaus bis zu einem solchen Grade umstellen konnte, daß von einer zweiten Karriere zum russisch-französischen Star gesprochen werden kann. 1924 war er allen Pariser Kinogängern bekannt, seine Art sich zu kleiden, v.a. mit Zylinder, soll gar zeitweilig zur Mozzuchin-Mode geworden sein, sein Konterfei war gut sichtbar im Bois de Boulogne plakatiert.⁴¹ Auch privat veränderte er sich: Nach der Trennung von Natalija Lisenko heiratete er die schwedische Schauspielerin Agness Peterson.

Es gereichte ihm zur besonderen Ehre, daß er eine seiner Lieblingsrollen, die er schon als junger Theaterschauspieler mit großem Erfolg gegeben hatte, noch einmal – im Film – spielen konnte: *Kean*, nach A.Dumas, über die britische Schauspielerlegende Edmond Kean [1924 (81)]. Als Krönung seiner Laufbahn hatte er es empfunden, dann jeweils unter L'Herbier und Epstein zu agieren: *Le lion de mogols* [1924 (87)] und *Feu Mathias Pascal* [1926 (79)], doch diese Filme waren nicht allzu erfolgreich in den Kinos. Einige Zeit hatte Abel Gance ihn für die Hauptrolle in *Napoléon* eingeplant. Mozzuchin gab 1926 stattdessen dem Kurier des Zaren *Michel Strogoff* (89) den Vorzug sowie *Casanova* (78). Die Gründe für diese Entscheidung sind nicht ausreichend bekannt. In dieser Phase schien jedoch der Elan, die Aufbruchsstimmung der ersten französischen Jahre rasch nachzulassen, und das 'Unausweichliche' kam, wie so oft (zufällig?) an einem Krisenpunkt einer Karriere: das Angebot aus Amerika.

3.2.2. Der amerikanische Traum

Anfang 1927 fuhr Mozzuchin voller Erwartung nach Hollywood, doch der siebenmonatige Aufenthalt wurde zu einem Fiasko. Er bekam nur eine einzige Rolle, bei *Universal*, und diese nicht gerade in einem prestigeträchtigen Film: *Surrender*, unter der Regie von Edward Sloman (91). Ohne englische Sprachkenntnisse, fast auf das anonyme Dasein eines Komparsen in den Cafés in Hollywood beschränkt, ohne Aussicht auf große Erfolge: Desillusioniert kündigte bzw. modifizierte Mozzuchin seinen Vertrag – und ging nach Deutschland. Der Verlauf des amerikanischen Abenteuers ähnelte dem vieler Stars, die aus Europa abgeworben wurden. Einige wie Emil Jannings oder Conrad Veidt hatten dort durchaus Erfolg, für viele kam dadurch aber ein Bruch oder gar das Ende der Laufbahn. Besonders 1927 und die folgenden Jahre wurde hier die Tonfilmschwelle wirksam, die viele Stummfilmstars nicht überwinden konnten. In der Literatur (Arroy, Mity) wird allerdings durchaus der – nicht ganz überzeugende – Verdacht geäußert, die Abwerbung durch ein amerikanisches Studio habe auch die Funktion gehabt, 'gefährliche Konkurrenten' vom Markt zu nehmen. Die Zeit des allmählichen Niedergangs und der Lebenskrise Mozzuchins jedenfalls war angebrochen.

3.3. Das deutsche Intermezzo: 1927 bis 1930

3.3.1. Mozzuchin-Filme in deutschen Kinos bis 1927

Da anlässlich des vermeintlich ersten Mozzuchin-Films in Deutschland, *Otec Sergij*, Heinz Michaelis im Filmkurier geschrieben hatte: "Von Mosjoukine hat man schon stärkere Leistungen gesehen"⁴², wird deutlich, daß die Frage der ersten Begegnung des deutschen Publikums mit dem russischen Filmstar noch geklärt werden muß. Denn noch beim folgenden Film, *Verlöschende Fackel* [Kean, 1924 (81)] präsentierte anonyme Kritiker des *KIN* Mozzuchin als Neuentdeckung.

Handlung, Ausstattung, dramatisches Tempo, alles tritt zurück vor der Leistung Mosjukins, den man als einen neuen Psilander bezeichnen möchte, allerdings mit dem Zusatz, daß seine darstellerischen Fähigkeiten größer, vielseitiger, virtuoser, vielleicht, möchte man sagen, moderner sind. Was er mit dem Dänen gemeinsam hat, ist die Schönheit des Körpers und die Diszipliniertheit der Bewegung [...] Mosjukin [mußte] leider eine Reihe von deutschen Angeboten abschlagen, weil er im nächsten Film der Albatros arbeitet. [...] Dem Theaterbesitzer, der die Dewesti-Produktion abgeschlossen hat, kann sehr dringend empfohlen werden, seine Reklame möglichst auf Mosjukin einzustellen, der sich die Herzen des Publikums im Fluge erobern wird [...]⁴³

Solchermaßen mit sehr großem Lob und guten Startbedingungen ausgestattet, war Mozzuchin auch die Aufmerksamkeit bei den weiteren Filmen gesichert, die aus Frankreich ab 1924 in dieser Reihenfolge auf den deutschen Markt kamen: *Grimassen der Großstadt* [*Les ombres qui passent*, 1924 (88)], *Das geheimnisvolle Haus* [*La maison du mystère*, 1922 (84)], *Mattia Pascal* [*Feu Mathias Pascal*, 1926 (79)], *Der Kurier des Zaren* [*Michel Strogoff*, 1926 (89)] und schließlich *Casanova* [*Casanova*, 1927 (78)]. Die entsprechenden Filmkritiken spiegelten drei Entwicklungen wieder: (1) generell die allmähliche Verschiebung des Interesses von den Hauptdarstellern, die augenfällig und z.T. auch naiv mit einem gewissen Fundus an Floskeln beschrieben wurden, zu den Prinzipien und Persönlichkeiten der Filmregie (im Zusammenhang mit der Professionalisierung der Filmkritik); (2) im besonderen die auffallende und wieder nachlassende Begeisterung über den neuen Star Mozzuchin, dessen Novität sich eben auch abnutzte; (3) die Gewöhnung an die "Russenfirme", wie nun hauptsächlich die in immer größerer Anzahl gezeigten sowjetischen Filme genannt wurden. Darin zeigte sich der Konkurrenzdruck, der auf jenen lastete, die dann schon mehrere Jahre nicht mehr direkte Informationsquelle für die Vorgänge

in Rußland sein konnten und deren traditionsbezogene, rückwärtsgewandte, z.T. auch naiv-folkloristische Ästhetik nicht mehr so stark gefragt war.

Die Spannweite (und damit die Zwiespältigkeit der Argumentation) zeigte sich in zwei Bewertungen von bekannten Filmkritikern. 1924 schrieb Dr. Georg Mendel in der *LBB* einen der erstaunlich seltenen Artikel über den Typus des russischen Schauspielers im allgemeinen:

In einer Persönlichkeit, wie es Mosjukin ist, hat man [den] Star par excellence gefunden. Rücksichtslos fast spielt er seine hervorragenden Partner an die Wand. Und in diesem Spiel ist er der unverkennbare echte Russe, bei dem Lachen und Weinen so nahe nebeneinander liegen, wie bei keinem anderen Volk. [...] Auch hat er die Qualitäten des Russen, den wir neben dem Ostasiaten (Japaner und Chinesen) für den besten Filmdarsteller überhaupt halten, da er nicht zu den mimischen Übertreibungen neigt, wie seine westlichen Kollegen. [...] Wenn wir schon mit einem Import fremden Darstellermaterials in Deutschland rechnen wollen, so wäre der Zustrom solcher östlicher Kräfte besonders erwünscht. Interessant ist es übrigens, daß bei uns die Russen sich ihr ursprüngliches Wesen weit besser konserviert haben, trotzdem sie unter deutscher Regie arbeiten, als in Frankreich [...].⁴⁴

Die mit Stereotypen operierende, fast chauvinistische Argumentation und die teilweise militarisierte Ausdrucksweise versuchte zwischen Marktwert und Nationalkultur zu balancieren. Zwei Jahre später, 1926, kritisierte Willy Haas im *FK* Mozzuchin mit bisher ungewohnter Härte, was ihm bisher zum Lob gereicht hatte:

Das merkwürdig flache Gesicht Mosjoukins mit den blassen Augen sagt wenig und wird einmal mit Spiel behängt wie ein andermal mit einem wilden Vollbart, blutigen Tränen und anderen tragischen Draperien; aber auch das ist irgendwie stielecht.⁴⁵

3.3.2. Von Hollywood nach Berlin

Die zeitliche Verzögerung zwischen der deutschen zur französischen Premiere (von *Casanova*) sowie zur amerikanischen beim Film *Opfer (Hingabe)* [*Surrender* 1927 (91)] ließ Mozzuchin 1927 in einer Situation aus Amerika nach Deutschland kommen, als zwar keine konkreten Rollenangebote mehr vorlagen, aber der *Casanova*-Film als europäische Koproduktion gerade erst in der Alten Welt Furore machte. In einem Interview berichtete er von der ihm schwer erträglichen Schematisierung und dem Tempo der Arbeit in Hollywood, vagen Plänen, mit einem deutschen Partner von *Universal* den laufenden amerikanischen 5-Jahres-Vertrag zu erfüllen und eigenen Regieplänen.

Von zwei zunächst angekündigten Filmen kam nur einer, *Der Präsident* [1928 (94)], Ende 1928 in die Kinos. Ein Jahr war seit dem Beginn der Dreharbeiten vergangen. Ein Atelierbesucher hatte damals notiert:

Merkwürdig – fast unregelmäßig, grau und durchsichtig sind diese Augen, deren Sehendwerden nach der Blendung im "Kurier des Zaren" unvergesslich bleibt. In bestrickender, weltgewandter Art spricht Mosjukin, französisch, russisch – sich immer wieder verlegen entschuldigend, daß er nicht deutsch sprechen kann. Sein Bart ist echt! [...] Mosjukin lacht: "Wochenlang habe ich mich nicht in die Öffentlichkeit gewagt – um ein paar Szenen meines ersten deutschen Filmes mit echtem Bart zu spielen [...] Künstlerlaune? Nein! Nur dringender Wunsch nach Echtheit!"⁴⁶

Das Echo auf einen weiteren Film, *Der geheime Kurier* [1928 (93)] nach Stendhal, war sehr gespalten. Dennoch war das Jahr 1928 für Mozzuchin noch vom Starrummel geprägt, was sich etwa auch im Handel mit den damals besonders modischen Künstlerpostkarten zeigte: Das kurzlebige Fan-Magazin *Film im Bild* brachte des öfteren Anzeigen für *Ross*-Postkarten mit den berühmtesten Filmstars. Läßt man die Anzahl der verschiedenen Karten als Indiz für die Nachfrage gelten, so lag Mozzuchin mit an der Spitze: Vier Karten, ein "Kunstblatt" und zwei Paarbilder (mit Darly und mit Kowanko) wurden angeboten.⁴⁷ Mit großem Aufwand, russischer Besetzung vor und hinter der Kamera und auf der Welle bisheriger Erfolge (v.a. *Der Kurier des Zaren*) 1929 gelang schließlich noch einmal ein Publikumsschlager: *Adjutant des Zaren* [1929 (92)], Drehbuch und Regie: V.Striževskij, Hauptrollen: Mozzuchin und Carmen Boni.

So ist es: Glanz der Uniformen und Liebesabenteuer Hochwohlgeborener betören die sehnsüchtigen Seelen des Publikums; denn die breite Masse schwärmt für das Extreme, und je wilder der Zufall spielt, je edler der Mann, je demütiger die Frau, desto schöner der Film. Ist es so?⁴⁸

Es war ganz sicher so. Und Mozzuchin war noch einmal großer Star, an dem alles, von der sympathischen Ausstrahlung über die glanzvollen Uniformen, die Männlichkeit und die Souveränität auch bei schwachen Stellen im Drehbuch gelobt wurden.⁴⁹ 1929/30 entstanden mit Mozzuchin noch, ohne großes Aufsehen zu erregen, *Manolescu* [1929 (96)], Regie: V. Turžanskij, und *Der weiße Teufel* [1930 (95)], Regie: A. Volkov, nach Tolstojs Novelle *Hadži-Murat*, mit einem Großaufgebot an russischen Emigranten, etwa auch Anatolij Litvak (später in USA: Anatol Litwak) als Regieassistent und Aufnahmeleiter. Die weibliche Hauptrolle neben Mozzuchin spielte Lil Dagover. Der Tonfilm hatte Deutschland

inzwischen erreicht, der verschärfte Wettlauf um die Gunst des Publikums begonnen. Mit dieser russischen Besetzung konnte man allerdings ohne Synchronisationstechnik keinen reinen Tonfilm herstellen; man behalf sich mit Tonaufnahmen des Donkosakenchors, obwohl der Film im Kaukasus und in Petersburg handelte. Danach drehte Mozzuchin keinen Film mehr in Deutschland.

3.4. Die letzten Jahre: Frankreich 1930 (?) bis 1939

Es ist nicht bekannt, wann die Rückkehr nach Frankreich genau stattfand. Schon die letzten beiden deutschen Filme waren mit Bloch-Rabinovič in Paris koproduziert und parallel veröffentlicht worden. Möglicherweise hoffte Mozzuchin mit seinen französischen Sprachkenntnissen, die jedoch sehr mit russischem Akzent gefärbt gewesen sein sollen, doch auch Rollen im Tonfilm zu bekommen. In der Literatur (Chrenov, Nusinova) gibt es Hinweise auf Mozzuchins Adaptionenverweigerungen und -versuche, seine Unfähigkeit mit einer Theorie des reinen stummen Ausdrucks verbrämend, z.T. angeblich durch Entgegenkommen der Regisseure und Autoren mit kurzen Texten ausgestattet, die bestimmte schwierige Laute vermieden, zeitweise in eine "Logophobie"⁵⁰ verfallen.

Zwischen 1931 und 1936 entstanden mit Mozzuchin fünf Filme, die auffällig, aber vergeblich auf frühere Stoffe, Titel und natürlich Erfolge zu rekurrieren versuchten: 1931 *Le Sergent X* [1931 dt.: *Sergeant X oder Das Geheimnis des Fremdenlegionärs* (100)], 1933 *Casanova* [*Les amours de Casanova*] (97), 1933 *La mille et deuxième nuit* (99), 1934 *L'enfant du carnaval* [(98) Remake von (82)] und 1936 *Nitchevo* (101). Im letzten Film hatte er nur noch eine Statistenrolle erhalten und war so vom Zenit des Starhimmels bis ins Elend der unbekannteren Statisten abgestiegen – er soll zudem Geldbriefe von Gönnern und Verehrerinnen nicht mehr geöffnet haben und dem Alkoholismus heftiger als schon in früheren Jahren verfallen sein.⁵¹ Ivan Mozzuchin starb am 17. Januar 1939 an Tuberkulose; er ist auf dem Emigrantenfriedhof St. Geneviève-à-Bois begraben worden. Die Witwe seines Bruders gab den Nachlaß nach ihrer Rückkehr nach Moskau an das CGALI [Zentrales Staatsarchiv für Literatur und Kunst].

4. Schlußbemerkung

Eine solche punktuelle Untersuchung kann nur einige Ansätze zur Poetik und Praxis der Emigration liefern. Scheinbar stehen sich der Produzent, der die Politik seines Unternehmens und damit auch die thematische Ausrichtung bestimmt (und das Niveau der Filme bzw. die Orientierung an bestimmten Zuschauerschichten und -interessen), und der Schauspieler, der von seinem Vertrag, dem

Regisseur, dem Drehbuch und dem Schnitt abhängig ist, diametral gegenüber. Tatsächlich hat aber gerade der Starschauspieler mit seinem enormen Marktwert eine gewisse Machtposition, er kann dann sogar die Stoffe wählen und Partner bestimmen; Mozzuchin schrieb zudem viele seiner Rollen selbst. Daß in der Ausnahmesituation der Emigration Ermol'ev und Mozzuchin sowohl als aktiv Handelnde versuchten, ihr Schicksal in die Hand zu nehmen, als auch Opfer historischer Vorgänge, technischer, kultureller und wirtschaftlicher Entwicklungen wurden, sollte deutlich geworden sein.

Ein zentrales Paradigma der Emigration ist die ängstliche, hilflose oder aufgezwungene Stummheit, die gerade bei Künstlern mit einem hohen Maß an Artikuliertheit und Extrovertiertheit in der vorangegangenen Zeit in der Heimat kontrastiert. Im Stummfilm (wegen der üblichen Filmmusik nicht lautlos!) war die Notwendigkeit des Ausdruck ohne Worte als technische Bedingung vorgegeben und gewohnt. Deshalb war das sprachohnmächtige Schweigen im Film für die Emigranten keine neue Situation; Mimik und Gestik sind international, wenn auch nicht immer identisch konnotiert, Schrifttafeln als Zwischentitel ließen sich leicht austauschen. Auch verschiedene, z.T. dualistische Konzepte, die die Poetik der literarischen Emigration nachhaltig bestimmten, waren im Film weniger wirksam: Die Stadtmythen (Paris, Berlin) etwa, das Motiv ewiger Wanderschaft oder Wurzellosigkeit, Erinnerung und Vergessen, Zentrum und Peripherie. Wieder andere Emigrationsparadigmata dagegen funktionierten ähnlich in Literatur und Film, waren aber mit größerem finanziellen Risiko verbunden und visuell stärker festgelegt. Dazu gehören die Spannungen zwischen *outsider* und *insider* oder zwischen Historismus/Tradition und der Avantgarde. Zu einem *insider* konnte nur werden, wer versuchte, die Regeln des harten Wettbewerbs (Konzerne, Filmkontingente, Stars, Stoffe, Zensur, Zuschauerzahlen) zu beherrschen, oder wer die Dynamik der 'Russenwelle' in Europa richtig einschätzen konnte. Die Emigranten rezipierten die zeitgenössische Avantgarde mit beinahe einem Jahrzehnt Verzögerung, als in ihrer Heimat bereits unter anderen Vorzeichen der Sozialismus die kanonisierte Tradition festschrieb. Der jahrelange Rückgriff auf die Geschichte und auf die überlieferte Tradition bei den russischen Filmemigranten – sei es zu den großen Widerstands- und Rebellionsfiguren, sei es auf die höfische Welt, sei es das Volksliedgut oder die Klassikerliteratur – gab nur zögernd den Avantgardeströmungen Raum. Manche umgingen dies und adaptierten sich dann an den beginnenden Nationalsozialismus.

Die Übergangsphase von der herkömmlichen Tradition zur neuen Kunst konnte mit einigem Geschick parodistisch oder ironisch genutzt werden. Mozzuchin etwa zeigte dies in seinem Film *Le brasier ardent*. Dieser Film kann wegweisend für eine Rekonstruktion der progressiven Richtung der Emigrationspoetik benutzt werden. Hier seien nur einige Motive genannt: Alptraum, Verfolgung, Teufel/Satan (implizit: Tod, Erotik, Religion – häufig im frühen

russischen Stummfilm), Scheiterhaufen; Stadtmythos Paris (leuchtend bis labyrinthisch), einsamer Aufbruch in eine neue Welt (Südamerika) vs. Verbleiben am Ort (mit dem neuen Partner) etc.⁵² Die regressive Richtung der Rückgriffe auf das eigene Repertoire für *remakes* ebenso wie auf historische Gestalten und immer neue Auflagen von Stoffen der höfischen oder der bäuerlichen Welt, ist deutlich geworden. Die sicher unter die Rentabilitätsschwelle gefallen, im Vergleich zur enormen Produktivität im 'vorrevolutionären' Rußland lächerlich geringen Produktionszahlen Ermol'evs sprechen eine klare Sprache. Mozžuchin wurde, auch von der Kritik, immer mehr auf den Casanova oder den zaristischen Offizier festgelegt, was ihm nach dem Abebben dieser Welle kaum Auftritte in anderen Rollen ermöglichte. Kulturspezifische Unterschiede wie die zwischen der Neigung zum tragischen Schluß in Rußland und dem amerikanischen happy end in der restlichen Welt gehören ebenso zur Emigrationsfilmepoetik wie der Zugriff auf russisches Ballett, Oper, klassische Musik. Anders als die Emigrationsliteratur waren die Filmemigranten in den späten 20er Jahren dem Konkurrenz- und Authentizitätsdruck durch die nun nach Deutschland und Frankreich importierte Sowjetkultur voll ausgesetzt. Eine Anekdote soll die Gegensätze abschließend verdeutlichen, berichtet von Esfir Šub, der sowjetischen Dokumentar- und Kompilationsfilmregisseurin, nach einem Recherchen-Aufenthalt in Berlin 1929:

Täglich fahre mit dem Zug nach Neu-Babelsberg. Mich begleitet ein Dolmetscher. [...] Während einer Pause [...] ist die Kantine für Schauspieler nebenan voll von russischen Stimmen. Ich erkenne, daß es weiße Emigranten sind, die an Aufnahmen für die Verfilmung einer Erzählung von L. Tolstoj teilnehmen [*Der weiße Teufel*]. Mosjukin spielt den Helden. Schlank, in einem schmucken weißen Tscherkessenrock, die schlanke Taille zusammengeschnürt mit einem silbernen, ziselierten Gürtel, einem Dolch, auf dem Kopf eine weiße Pelzmütze. [...] Er knüpft ein Gespräch mit meinem Übersetzer an: "Von wo sind Sie?" "Aus Leningrad!" Und ich höre die für mich seltsamen und kränkenden Worte: "Ich kenne keine solche Stadt, Sie wollten wohl Petrograd sagen." Pause. "Machen Sie mich mit Frau Schub bekannt." "Übersetzen Sie Herrn Mosjukin, daß sie nicht mit ihm bekanntgemacht werden will." Er geht sofort weg. Um 5 Uhr, nach der Arbeit, als ich durch den Wald zum Bahnhof gehe, fährt ein luxuriöses Auto an mir vorüber. Darin sitzt Mosjukin. Er schaut sich überhaupt nicht um. Im Auto sitzt ein Greis, eine Ruine mit verschlossenen Augen.⁵³

Literatur

- Annenkov, Jurij, "Russkie v mirovoj kinematografii", *Vozroždenie* (Paris), Nr. 200, Aug. 1924, 122–129; Nr. 201, Sept. 1924, 114–126; Nr. 202, Okt. 1924, 113–121; Nr. 203, Nov. 1924, 101–112; Nr. 204, Dez. 1924, 71–83.
- Arlazorov, Michail, *Protazanov*. Moskva 1973.
- Arroy, Jean, *Ivan Mosjoukine*. Paris 1927.
[u.d.Namen Možduchins], *Quand j'étais Michel Strogoff*, Paris, o.J.
- Bessy, Maurice und Raymond Chirat [Hg.], *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films 1929–1934, 1934–39*, Paris 1988 und 1987.
- Borger, Lenny, "From Moscow to Montreuil. The Russian Emigrés in Paris 1920–1929", *Griffithiana* 35/36, Okt. 1989, 28–39.
- Borger, Lenny und Catherine Morel, "L'angoissante aventure. L'apport russe de l'entre-deux-guerres", *Positif* 1988, Nr. 323, 38–41.
- Chrenov, Nikolaj, "Sud'ba Ivana Možduchina", *Iz istorii kino*, tom X, 1977, 183–200.
- Civ'jan [Tsvian], Jurij (Hg.), *Silent Witnesses. Russian Films 1908–1919*, London, Pordenone 1989.
"Some preparatory remarks on Russian cinema", *Silent Witnesses*, 24–42.
- Elizarov, G. (Hg.), *Sovetskie chudožestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog, Tom 3, Priloženija*, Moskau 1961.
- Ginzburg, Semen, *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*, Moskva 1963.
- Jutkevič, Sergej (Hg.), *Kino. Ėnciklopedičeskij slovar'*, Moskau 1987.
- Kändler, Klaus, Helga Karolewski und Ilse Siebert (Hg.), *Berliner Begegnungen. Ausländische Künstler in Berlin 1918 bis 1933. Aufsätze-Bilder-Dokumente*, Berlin 1987.
- Lamprecht, Gerhard (Hg.), *Deutsche Stummfilme 1903–1931*, Berlin 1967ff.
- Leyda, Jay, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton (N.J.) 2. Ausg. 1983.
- Lourié, Eugene, *My Work in Films*, San Diego/New York/London 1984.

- Mitry, Jean, *Ivan Mosjoukine. 1889–1939*, Paris 1969 (= Anthologie du cinéma, 48).
- Nusinova, Natalija, "'Koster pylajuščij' Ivana Mozžchina: vybor tvorčeskogo puti kak poisk novoj rodiny", *Kinovedčeskie zapiski* 1989, No.3, 68–85.
- Skovorodnikova, Svetlana, "Ivan Il'ich Mosjoukine", *Civ'jan* 1989, 580–584.
- Thompson, Kristin, "The Ermolieff Group in Paris. Exile, Impressionism, Internationalism", *Griffithiana* 35/36, Okt. 1989, 50–57.
- Višnevskij, Venjamin, *Chudožestvennye fil'my dorevoljucionnoj Rossii*, Moskau 1945.
"Fakty i daty iz istorii otečestvennoj kinematografii (mart 1917 – dekabr' 1920g.)", *Iz istorii kino tom I*, 1958, 38–81.
- "Katalog fil'mov častnogo proizvodstva (1917–1921)", G. Elizarov (Hg.): *Sovetskie chudožestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog. Tom 3 Priloženija*, Moskau 1961, 248–306.

Anhang A: Filmographie Iosif Ermol'ev

Diese Aufstellung beinhaltet alle ermittelten Filme, in denen Ermol'ev als Produzent (etwa executive producer) ausgewiesen ist oder die im Rahmen seines Unternehmens von seinem Mitarbeiterstab hergestellt wurden. Die Angaben folgen für die Jahre 1914 bis 1917 (vor der Revolution):

– *Chudožestvennye fil'my dorevoljucionnoj Rossii*, hrsg. von Venjamin Višnevskij, Moskau 1945. Višnevskij hat auch die Filmographie der nicht-staatlichen Filmproduktionen 1917–1920 (die z.T. schon vor der Revolution in Arbeit waren) zusammengestellt):

– Venjamin Višnevskij, *Katalog fil'mov častnogo proizvodstva (1917–1921)*, in: G. Elizarov (Hg.), *Sovetskie chudožestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog. Tom 3, Priloženija*, Moskau 1961, S. 248–306.

Ab Anfang 1920: Soweit von mir bisher aus Zeitschriften (*Lichtbildbühne*, *Kinematograph*, *Filmkurier*, *Der Film*, *Süddeutsche Filmzeitung*, *Reichsfilmblatt*) und verschiedenen Quellen (v.a. Lenny Borger: "From Moscow to Montreuil: The Russian Emigrés in Paris 1920–1929", *Griffithiana* 35/36, Okt. 1989, 28–39, und

– Gerhard Lamprecht, *Deutsche Stummfilme 1903–31*, 10 Bde. Berlin 1967–71, sowie

– Maurice Bessy und Raymond Chirat [Hg.]: *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films 1929–1934, 1934–39*, Paris 1988 und 1987) ermittelt. Leider kann die Aufstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

Die Numerierung der ersten Spalte stellt für alle ermittelten Filme eine (vorläufige) Zählung auf. In eckigen Klammern stehen alternative Verleihtitel oder Titelvarianten. Die **halbfetten** Titel verweisen auf Mozžuchins Mitarbeit als Schauspieler in diesem Film (vollständige Filmographie im Anhang B). Die verwendeten Siglen beziehen sich mit

"ChFDR" und "SchF, III" auf die Numerierungen Višnevskijs,

"L" mit Bandnummer auf Lamprecht,

"BC I" und "BC II" auf Bessy/Chirac 1929–1934 und 1935–1939,

jeweils wie oben angegeben, wo alle bekannten näheren Angaben nachzulesen sind. In der Emigrationsphase sind die Verleihfirmen angegeben. Die Ordnung folgt innerhalb der sechs Abschnitte dem Alphabet der Titel.

1. Filme russischer Produktion bis Herbst 1917

Produktionsort: Moskau

(1)	1916	A sčas't'e bylo tak vozmožno [Pasynki žizni]	ChFDR, 975
(2)	1917	Andrej Kožučov (nach S.Stepnjak-Kravčinskij)[2-tlg.]	ChFDR, 1474
(3)	1916	Bez viny vinovatyje [Podzabornik] (nach A. Ostrovskij)	ChFDR, 1005
(4)	1914	Bezumie p'janstva [Zlaja otrava] (nach L. Tolstoj)[1917 u.d.T. Zlaja otrava als Kinodeklamation]	ChFDR, 380
(5)	1915	Bezumie talanta	ChFDR, 612
(6)	1914	Boj v vozduche – Podvig russkogo aviatora [Gerojskij podvig leščika kapitana Nesterova; Mertvyje petli štabs-kapitana P.N. Nesterova; Polety smerti; Schvatka v vozduche]	ChFDR, 383
(7)	1915	Brandt (nach Ibsen)	ChFDR, 622
(8)	1916	Čelovek, kotoryj proščat' ne umeet [Nravstvennyje ustoi ženščiny]	ChFDR, 1437
(9)	1917	Čem noč' temnee, jašče zvezdy [Obломki žizni; Knjažna Kurbatova]	ChFDR, 1708
(10)	1917	Cena žizni	ChFDR, 1705
(11)	1915	Cnoju ženskoj česti	ChFDR, 960
(12)	1915	Da budet radost', da zdravstvuet Rus'	ChFDR, 666
(13)	1916	Delo Doktora Morelja (nach Karen-Bramson)	ChFDR, 1093
(14)	1915	Deti Vanjušina (nach S. Najdenov)	ChFDR, 673
(15)	1915	Dnevnik porugannoj ženščiny	ChFDR, 678
(16)	1917	Ee žertva (nach Ibsen)	ChFDR, 1535

(17)	1916	Éj, bystrej letite, koni...	ChFDR, 1464
(18)	1916	Grech [Ženščina s prošlym] [Fortsetzung v. (95)]	ChFDR, 1076
(19)	1915	Grimasy [Žizni] bol'šogo goroda	ChFDR, 662
(20)	1915	Guttaperčevyj mal'čik (nach D. Grigorovi)	ChFDR, 665
(21)	1916	I pesn' ostalas' nedopetoj	ChFDR, 1149
(22)	1916	I serdce, kak kukloj, igraja, on serdce, kak kuklu razbil	ChFDR, 1151
(23)	1917	I tajnu poglotili volny...	ChFDR, 1559
(24)	1915	Ja i moja sovest' [Vsju žizn' pod maskoj]	ChFDR, 970
(25)	1916	Jastrebince gnezdo (nach A. Pazuchin)[2-tlg.]	ChFDR, 1471
(26)	1917	Kak éto slučilos' [Zatjanutaja petlja]	ChFDR, 1568
(27)	1916	Katastrofa	ChFDR, 1170
(28)	1914	Kinosatirikon	ChFDR, 456
(29)	1917	Klejmenaja [Prigovor sud'by; Prestupnica] (nach A. Bisson)	ChFDR, 1573
(30)	1917	Kogda ego čas nastanet [Kogda ich čas nastal] (nach E. Glin) [2-tlg.]	ChFDR, 1577
(31)	1917	Krestnyj put'	ChFDR, 1583
(32)	1915	Kto bez grecha, kin' v nee kamen' [Bez prava na sčast'e]	ChFDR, 757
(33)	1915	Kursy supružeskoj žizni	ChFDR, 761
(34)	1916	Ljubov' sil'na ne strast'ju podeluja	ChFDR, 1219
(35)	1916	Na bojkom meste [Na bol'šoj doroge] (nach A.Ostrovskij)	ChFDR, 1241
(36)	1916	Na kryl'jach smerti [Pod maskoj rumjan]	ChFDR, 1246
(37)	1915	Na okraínach Moskvy	ChFDR, 803
(38)	1916	Na veršine slavy [Gibel' slavy]	ChFDR, 1243
(39)	1915	Nataša Proskurova	ChFDR, 810
(40)	1917	Ne nado krovi [Delo Ol'gi Pernovskoj]	ChFDR, 1608
(41)	1915	Ne podchodite k nej s voprosami [Vam vse ravno, a ej dovol'no]	ChFDR, 814
(42)	1916	Ne poželaj ženy bližnego tvoego [Preljubodejanie]	ChFDR, 1257
(43)	1915	Net ej ni doli, ni sčast'ja [Nezakonnoroždennaja]	ChFDR, 822
(44)	1916	Ni slova, o, drug moj... [Reka žizni]	ChFDR, 1268
(45)	1915	Nikolaj Stavrogin [Besy] (nach Dostoevskij)	ChFDR, 823
(46)	1917	Noša mira vsego [Poslednij podeluj smerti]	ChFDR, 1615
(47)	1916	Oruž'em na solnce sverkaja [Gusary]	ChFDR, 1289
(48)	1915	Otveli už davno chrizantemy v sadu	ChFDR, 841
(49)	1917	Otec i syn [Bankroty česti; Torgovyj dom Karskich]	ChFDR, 1619
(50)	1916	Panna Méri (nach K. Tetmajer)[2-tlg.]	ChFDR, 1300
(51)	1915	Para gnedych (nach Apuchtin)	ChFDR, 846
(52)	1915	Patentovannye ženichi	ChFDR, 848
(53)	1917	Pesn' svobody [Vichri vraždebnye vejut nad nami]	ChFDR, 1627

(54)	1915	Peterburgskie truščoby (nach Krestovskij) [4-tlg.]	ChFDR, 853
(55)	1916	Pikovaja dama (nach Puškin)	ChFDR, 1307
(56)	1915	Pila vino... i chochotala	ChFDR, 855
(57)	1916	Pljaska smerti [Danse makabre]	ChFDR, 1309
(58)	1916	Podajte Christa radi ej [Niščaja]	ChFDR, 1313
(59)	1915	Podvigu tvoemu klanjajus' zemno	ChFDR, 861
(60)	1917	Poslednyj rejs	ChFDR, 1639
(61)	1917	Prizračnyj oreł	ChFDR, 1645
(62)	1917	Prokljajte milliony (nach A. Pazuchin)[2-tlg.]	ChFDR, 1649
(63)	1917	Prokuror [Vo imja dolga; Golos sovesti] [dt. 1922: Gesetz und Liebe][Remake mit happy end: Justice d'abord (80)]	ChFDR, 1650
(64)	1916	Proščaj, Ljulju (nach A. Vertinskij)	ChFDR, 1330
(65)	1915	Provedemte, druž'ja, ètu noč' veselej	ChFDR, 886
(66)	1915	Roga za 200.000	ChFDR, 893
(67)	1915	Roždennyj polzat' letat' ne možet	ChFDR, 895
(68)	1917	S kur'erskim poezdom (nach A. Apuchtin)	ChFDR, 1664
(69)	1915	Saška - seminarist [Russkij rokambol'; Saška S...][4-tlg.]	ChFDR, 896
(70)	1917	Satana likujuščij [2-tlg.]	ChFDR, 1666
(71)	1916	Semejnoe sčast'e (nach L. Tolstoj)	ChFDR, 1355
(72)	1916	Sem'ja kupca Suchonova [Grech popupal]	ChFDR, 1357
(73)	1916	Serenada braga [Vse v prošlom]	ChFDR, 1361
(74)	1916	Škval [Teni ljubvy]	ChFDR, 1458
(75)	1917	Slučajno slučivšijsja slučaj	ChFDR, 1675
(76)	1916	Somnenie [Ujmites', volnenija strasti]	ChFDR, 1374
(77)	1916	Sorok let [Djaval'skoe iskušenie] (nach L. Tolstoj)	ChFDR, 1376
(78)	1916	Sud božij [Prokljat'e] (nach A. Pazuchin)	ChFDR, 1384
(79)	1916	Syn gadalki [Plač materi]	ChFDR, 1388
(80)	1917	Syn Izrailja [Obezdoľennyj; Golos krovij] (nach A. Bernštejn)	ChFDR, 1684
(81)	1915	Tajna Nižegorodsoj jarmarki	ChFDR, 925
(82)	1916	Tak bezumno, tak strasno chotelos' ej sčast'ja	ChFDR, 1392
(83)	1916	Tasja [Škazka o devuške; Rokovye soblazny]	ChFDR, 1395
(84)	1915	Temnaja sila, ili brat'ja Ivanovy	ChFDR, 929
(85)	1915	Torgovyj dom Mamikona	ChFDR, 932
(86)	1917	Trojka mčitsja, trojka skačet [Ne v den'gach sčast'e] (n. Čechov)	ChFDR, 1697
(87)	1916	Ugolok	ChFDR, 1413
(88)	1915	V bujnoj slepote strastej	ChFDR, 626
(89)	1914	V omute Moskvj	ChFDR, 392
(90)	1916	Včera ja videl Vas vo sne	ChFDR, 1066

(91)	1917	Venok smerti	ChFDR, 1507
(92)	1917	Vinoven li?	ChFDR, 1511
(93)	1916	Vnijnaja užasam vojny [Pesn' materj]	ChFDR, 1046
(94)	1916	Vniz po matjuške po Volge [2-tlg.]	ChFDR, 1045
(95)	1916	Vo vlasti grecha [Grech][2-tlg.; Forts. (18)]	ChFDR, 1047
(96)	1915	Vot mčitsja trojka počtovaja	ChFDR, 651
(97)	1915	Vse my žaždem ljubvi	ChFDR, 652
(98)	1916	Zaprjagu ja trojku borzych, temnokarich lošadej	ChFDR, 1140
(99)	1916	Žena ili ma' [Nezakonnoroždenyj; Za čest' materj][2-tlg.]	ChFDR, 1113
(100)	1915	Ženščina na marse	ChFDR, 699
(101)	1916	Ženščina, o kotoroj ne stoit govorit'	ChFDR, 1118
(102)	1916	Ženščina s kinžalom [Obnažennaja]	ChFDR, 1120
(103)	1916	Žizn' - mig, iskusstvo - večno [Na poroge smerti]	ChFDR, 1126
(104)	1916	Žizn' ženščiny	ChFDR, 1124
(105)	1917	Zlaja jama (nach I. Folomeev)	ChFDR, 1557

2. Filme der nichtstaatlichen Produktion in Rußland Herbst 1917 bis Anfang 1920

"Ja" nach dem Produktionsjahr: Der Film wurde im ausgelagerten Atelier in Jalta hergestellt; alle anderen: Moskau.

(106)	1918?	A on, mjatežnyj, iščet buri...	SChF III, 2
(107)	1918	Beloe i černoje	SChF III, 19
(108)	1917?	Bogatyř' ducha [Parazyty žizni]	SChF III, 25
(109)	1918?	Človek u rešetki	SChF III, 335
(110)	1918 Ja	Černaja staja	SChF III, 336
(111)	1918	Četvertaja žena	SChF III, 341
(112)	1918	Čamka	SChF III, 325
(113)	1920 Ja	Člen parlamenta	SChF III, 342
(114)	1918	Darmoedka [Naložnica pomeščika]	SChF III, 63
(115)	1918	Drama na ochote	SChF III, 77
(116)	1917	Ee vleklo bušujuščee more	SChF III, 81
(117)	1918	Ego prestuplenie	SChF III, 80
(118)	1919 Ja	Golgofa ženščiny	SChF III, 54
(119)	1917	Gor'kaja dolja	SChF III, 57
(120)	1918	Gorničnaja Dženni	SChF III, 56
(121)	1917?	I ogon' sošel c nebes [Net grecha vyše miloserdija tvoego, Gospodj]	SChF III, 111
(122)	1917	I smert' byla im suždena	SChF III, 112
(123)	1918?	Ja budu tam...	SChF III, 349

(124)	1917	Kabačok smerti [Vanda]	SChF III, 123
(125)	1918 Ja	Konkurs krasoty [Vo imja krasoty; Dvadcat' millionov]	SChF III, 137
(126)	1917	Krovavaja slava	SChF III, 141
(127)	1917	Kulisy èkrana [Razbita žizn' bezžalostnoj sud'boj]	SChF III, 146
(128)	1918	Lesnica d'javola [Černaja pantera][2-tlg.]	SChF III, 150
(129)	1919 Ja	Ljudi gibnut za metall [Prodannaja duša]	SChF III, 166
(130)	1918	Makedon i dušet	SChF III, 169
(131)	1917	Maljutka Èlli [Bezdna žizni]	SChF III, 171
(132)	1917	Ne govorite mne... on umer...	SChF III, 192
(133)	1918	Ne ustuplju [Sčast'ja svoego ne ustuplju; Sfinks; Dnevnik Nelli]	SChF III, 197
(134)	1918 Ja	Nemoj strach [Nemoj zvonar'] [2-tlg.]	SChF III, 198
(135)	1920 Ja	O, ženščiny, ničtožestvo vam imja	SChF III, 204
(136)	1919 Ja	Obronennaja mečta	SChF III, 207
(137)	1918	Otec Sergij [Knjaz' Kasatskij]	SChF III, 213
(138)	1919 Ja	Pautina	SChF III, 216
(139)	1918	Poslednjaja vstreča	SChF III, 232
(140)	1918	Postojal'nyj dvor	SChF III, 233
(141)	1919 Ja	Pravda [Žena-ljubovnica]	SChF III, 237
(142)	1918?	Professor [Umirala cvetuščaja roza... osypalis' ee lepestki]	SChF III, 246
(143)	1919 Ja	Rokovoj gost' [Alla-verdi]	SChF III, 265
(144)	1918	Stacionnyj smotritel'	SChF III, 284
(145)	1919 Ja	Strach	SChF III, 285
(146)	1919 Ja	Tajna korolevy [Pridvornaja grjaz'; Naslednik po zakazu]	SChF III, 296
(147)	1919 Ja	To nadežda, to revnost' slepaja	SChF III, 306
(148)	1918	Tragedija barona Vil'buja [Olivkovyj sad; Tragedija odnogo človeka]	SChF III, 310
(149)	1919	Vlast' t'my	SChF III, 46
(150)	1919 Ja	Za milych ženščin	SChF III, 94
(151)	1919 Ja	Zakonov vsech sil'nej [Ljubov', brak i revnost']	SChF III, 103
(152)	1918	Zaživo pogrebennyj	SChF III, 99
(153)	1919 Ja	Žemčuznoe ožerel'e	SChF III, 83
(154)	1917	Ženščina-vampir	SChF III, 87
(155)	1918	Zolotaja osen'	SChF III, 108

3. Filme in der Emigration in Frankreich I ("La Société Ermolieff-Cinéma"): Sommer 1920 bis Anfang 1923

(156)	1921	Justice d'abord [Remake von (63)]	Pathé
(157)	1920	L'angoissante aventure	Phocéa

(158)	1921	L'échéance	Pathé
(159)	1921	L'enfant du carnaval	Pathé
(160)	1920	L'ordonnance	Pathé
(161)	1921	La fille sauvage [12-tlg. Serie]	Pathé
(162)	1922	La maison du mystère [6-tlg. Serie] [1924 als 1-tlg. Film in Dtlid. u.d.T.: Das geheimnisvolle Haus; 1929 davon frz. Version]	Éclipse
(163)	1919	La nuit du 11 Septembre (nach Zola)	Pathé
(164)	1921	La pocharde [12-tlg. Serie]	Pathé
(165)	1921	Les contes des 1001 nuits [3-tlg.]	Pathé
(166)	1921	Tempêtes	Pathé

4. Filme in der Emigration in Deutschland ("Ermolieff-Film GmbH", bzw. freie Produktionsleitung"): Anfang 1923 bis ? (Ende 1928?)

(167)	1923	Der die Ohrfeigen bekommt (nach L. Andreev)	Atlantic
(168)?	1924	Dirne [Fertigstellung nicht gesichert]	Orbis
(169)	1923	Ihr Fehltritt	Atlantic; L 1923-26, 89
(170)	1924	Taras Bulba [2-tlg.]	Orbis; L 1923-26, 421
(171)	1924	Tiefen der Großstadt. Die Mausefalle. Ein Apachenfilm	Orbis; L 1923-26, 424
(172)	1928	Wolga... Wolga. Die Ballade von Stenka Razin	Orplid-Mestro: L 1927-31, 473
(173)?	1923	Zickzack des Lebens [Fertigstellung nicht gesichert]	Atlantic

5. Filme in der Emigration in Frankreich II: ? (Ende 1928?) bis 1937

(174)	1932	Embrassez-moi	G-F-F-A; BC I, 321
(175)	1934	L'enfant du carnaval [Remake von (162)]	Ermolieff; BC I, 614
(176)	1931	La Bande à Bouboule	G-F-F-A; BC I, 123
(177)	1933	La mille et deuxième nuit	G-F-F-A; BC I, 519
(178)	1931	La Petite de Montparnasse	G-F-F-A; BC I, 221
(179)	1933	Le Coq d'or	G-F-F-A
(180)	1935	Michel Strogoff [dt.: Der Kurier des Zaren]	Ermolieff; BC II, 81
(181)	1933	Nu comme un ver	G-F-F-A; BC I, 524
(182)	1936	Nuits de princes [dt.: Ab Mitternacht]	Ermolieff; BC II, 361

6. Filme in der Emigration in den USA (und Mexico): 1937 bis 1962

(183)	1953	Fort Algiers	United Artists
-------	------	--------------	----------------

(184)	1943	Miguel Strogoff [Remake von (180)]	Cimesa/Ermolieff
(185)	1949	Outpost in Morocco	United Artists

Anhang B: Filmographie Ivan Mozžuchin

1. Filme russischer Produktion bis Herbst 1917

Produktionsort: Moskau

(1)	1916	A sčast'e bylo tak vozmožno [Pasyunki žizni]	ChFDR, 975
(2)	1917	Andrej Kožuchov (nach S. Stepnjak-Kravčinskij)	ChFDR, 1474
(3)	1913	Brat'ja	ChFDR, 247
(4)	1912	Brat'ja Razbojniki (nach Puškin)	ChFDR, 149
(5)	1915	Čajka [Vot vspychnulo utro]	ChFDR, 961
(6)	1912	Čelovek [Drama našich dnej] (nach I. Šmelev)	ChFDR, 241
(7)	1913	Chaz-Bulat	ChFDR, 368
(8)	1914	Chrisantemy [Tragedija baleriny; Roman baleriny]	ChFDR, 591
(9)	1915	Deti Vanjušina (nach S. Najdenov)	ChFDR, 673
(10)	1913	Domik v Kolomne (nach Puškin)	ChFDR, 270
(11)	1913	Djadjuškina kvartira	ChFDR, 276
(12)	1914	Ee gerojskij podvig	ChFDR, 428
(13)	1913	Gore Sarry	ChFDR, 263
(14)	1916	Grech [Ženščina s prošlym]	ChFDR, 10765
(15)	1915	Grimasy [Žizni] bol'sogo goroda	ChFDR, 662
(16)	1916	I pesn' ostalas' nedopetoj	ChFDR, 1149
(17)	1915	Ja i moja sovest' [Vsju žizn' pod maskoj]	ChFDR, 970
(18)	1917	Kak eto slučilos' [Zatjanutaja petlja]	ChFDR, 1568
(19)	1915	Komedija smerti [Na žiznenom piru]	ChFDR, 748
(20)	1911	Krejcerova sonata (nach L. Tolstoj)	ChFDR, 99
(21)	1915	Kumiry [Doč' Izrailja] (nach U. Lokk)	ChFDR, 759
(22)	1915	Kto bez grecha, kin' v nes kamen' [Bez prava na sčast'e]	ChFDR, 757
(23)	1916	Ljubov' sil'na ne strast'ju počeluja	ChFDR, 1219
(24)	1912	Mirele Ėfros [Mirra Ėfros] (nach Ja. Gordin)	ChFDR, 188
(25)	1916	Na veršine slavy [Gibel' slavy]	ChFDR, 1243
(26)	1915	Nataša Rostova [Vojna i mir] (nach L. Tolstoj)	ChFDR, 811
(27)	1916	Ne poželaj ženy bližnego tvoego [Preljubodejanie]	ChFDR, 1257
(28)	1915	Nikolaj Stavrogin [Besy] (nach Dostoevskij)	ChFDR, 823
(29)	1913	Noč' pered roždestvom [Čerevički] (nach Gogol')	ChFDR, 318
(30)	1911	Oborona Sevastopolja [Voskresšij Sevastopol']	ChFDR, 113
(31)	1913	Ŗbryv (nach Gončarov)	ChFDR, 321
(32)	1915	Otcveli už davno chrizantemy v sadu	ChFDR, 841

(33)	1917	Otec i syn [Bankroty česti; Torgovyj dom Karskich]	ChFDR, 1619
(34)	1915	Para gnedych (nach Apuchtin)	ChFDR, 846
(35)	1915	Peterburgskie truščoby (nach Krestovskij)	ChFDR, 853
(36)	1916	Pikovaja dama (nach Puškin)	ChFDR, 1307
(37)	1916	Pljaska smerti [Danse makabre]	ChFDR, 1309
(38)	1916	Podajte Christa radi ej [Niščajaja]	ChFDR, 1313
(39)	1917	Poslednyj rejs	ChFDR, 1639
(40)	1915	Potop (nach G. Sienkevicz)	ChFDR, 873
(41)	1915	Pravo ljubiti'	ChFDR, 878
(42)	1917	Prokuror [Vo imja dolga; Golos sovesti] [dt. 1922: Gesetz und Liebe] [Remake mit happy end: Justice d'abord (80)]	ChFDR, 1650
(43)	1915	Provedemte, druž'ja, etu noč' veselej	ChFDR, 886
(44)	1912	Rabočaja slobodka (nach E. Karpov)	ChFDR, 213
(45)	1914	Revnost' (nach M. Arzybašev)	ChFDR, 537
(46)	1915	Roždennyj polzat' letat' ne možet	ChFDR, 895
(47)	1914	Ruslan i Ljudmila (nach Puškin)	ChFDR, 544
(48)	1917	Satana likujuščij	ChFDR, 1666
(49)	1914	Sestra miloserdija	ChFDR, 546
(50)	1914	Skazka o sprjaščej carevne i semi bogatyrjach [nach Puškin]	ChFDR, 550
(51)	1914	Slava nam – smert' vragam	ChFDR, 552
(52)	1912	Snočač	ChFDR, 221
(53)	1914	Sorvanec [Devočka-ogon'; Nevesta Anatolja]	ChFDR, 561
(54)	1913	Strašnaja mest' (nach Gogol')	ChFDR, 352
(55)	1916	Sud božij [Prokljat'e] (nach A. Pazuchin)	ChFDR, 1384
(56)	1914	Tajnstvennyj nektro	ChFDR, 569
(57)	1914	Tajna germanskogo posol'stva [Prosnulas' sovest', i zagovorilo serdce]	ChFDR, 570
(58)	1914	Ty pomniš' li? [Moskovskaja byl']	ChFDR, 584
(59)	1915	V bujnoj slepote strastej	ChFDR, 626
(60)	1914	V rukach bespoščadnogo roka [Kursistka Nadja Ždanova; Pregrađa krovy]	ChFDR, 393
(61)	1912	Vesennij potok (nach A. Kosorotov)	ChFDR, 153
(62)	1916	Vnimajaja užasam vojny [Pesn' materi]	ChFDR, 1046
(63)	1916	Vo vlasti grecha [Grech]	ChFDR, 1047
(64)	1914	Ženiščina zavtrašnego dnja	ChFDR, 430
(65)	1916	Ženiščina s kinžalom [Obnažennaja]	ChFDR, 1120
(66)	1916	Žizn' – mig, iskusstvo – večno [Na poroge smerti]	ChFDR, 1126
(67)	1914	Žizn' v smerti	ChFDR, 436
(68)	1914	Zlaja noč'	ChFDR, 441

2. Filme der nichtstaatlichen Produktion in Rußland Herbst 1917 bis Anfang 1920

"Ja" nach dem Produktionsjahr; Der Film wurde im ausgelagerten Atelier in Jalta hergestellt; alle anderen: Moskau.

(69)	1917?	Bogatyr' ducha [Parazity žizni]	SChF III, 25
(70)	1918 Ja	Černaja staja	SChF III, 336
(71)	1920 Ja	Člen parlamenta	SChF III, 342
(72)	1917	Kulisy krana [Razbita žizn' bezžalostnoj sud'boj]	SChF III, 146
(73)	1917	Maljutka Ėlli [Bezdna žizni]	SChF III, 171
(74)	1917	Ne govorite mne... on umer...	SChF III, 192
(75)	1918 Ja	Nemoj strach [Nemoj zvonar']	SChF III, 198
(76)	1918	Otec Sergij [Knjaz' Kasatskij](nach L. Tolstoj)	SChF III, 213
(77)	1919 Ja	Tajna korolevy [Pridvornaja grjaz'; Naslednik po zakazu]	SChF III, 296

3. Filme in der Emigration in Frankreich I: Sommer 1920 bis Anfang 1927

(78)	1927	Casanova [1927 dt.: Casanova] Ciné-Alliance + Soc. des Cinéromans/Pathé bzw. Ufa	
(79)	1926	Feu Mathias Pascal (nach Pirandello) [1926 dt.: Mattia Pascal] Albatros-Cinégraphe/? bzw. Hirschel/Sofar	
(80)	1921	Justice d'abord [Remake von (42)]	Ermolieff/Pathé
(81)	1924	Kean, ou Désordre et génie (nach A.Dumas d.Ä.) [1924 dt.: Verlöschende Fackel] Albatros/Vitagraph bzw. Dewesti	
(82)	1920	L'angoissante aventure [1923/4? dt.: Ehegeschichten]	Ermolieff/Phocéa
(83)	1921	L'enfant du carnaval	Ermolieff/Pathé
(84)	1922	La maison du mystère [6-tlg. Serie] [1924 als 1-tlg. Film in Dtd. u.d.T.: Das geheimnisvolle Haus; 1929 davon frz. Version] Ermolieff + Albatros/Éclipse	
(85)	1922	La nuit du 11 Septembre (nach Zola)	Ermolieff/Pathé
(86)	1923	Le brasier ardent	Albatros/Pathé
(87)	1924	Le lion des mogols	Albatros/?
(88)	1924	Les ombres qui passent [1925 dt.: Grimassen der Großstadt] Albatros/? bzw. Dewesti	
(89)	1926	Michel Strogoff (nach J.Verne) [1926 dt.: Kurier des Zaren] Ciné-France-Film (Westi)/Pathé bzw. Deulig	
(90)	1921	Tempêtes	Ermolieff/Pathé

4. Filme in der Emigration in USA: 1927

- (91) 1927 Surrender (nach A.Brady) [1928 dt.: Opfer (Hingabe)] [Die Geisel(?)]
Universal/Universal bzw. Matador

5. Filme in der Emigration in Deutschland: 1927 bis 1930?

- (92) 1929 Adjutant des Zaren Greenbaum/Aafa; L 1927-31, 253
(93) 1928 Der geheime Kurier (nach Stendhal) Terra/Greenbaum
(94) 1928 Der Präsident Greenbaum/Matador
(95) 1930 Der weiße Teufel (nach L. Tolstoj) [1930 frz.: Le diable blanc]
Ufa + Bloch-Rabinovič/Ufa bzw. ACE; L 1927-31, 721
(96) 1929 Manolescu (nach H. Szekely) [1929 frz.: Manolescu]
Ufa + Bloch-Rabinovič/Ufa bzw. ACE; L 1927-31, 589

6. Filme in der Emigration in Frankreich II: 1930? bis 1936

- (97) 1933 Casanova [Les amours de Casanova] M.J.Films; BC I, 443
(98) 1934 L'enfant du carnaval [Remake von (82)] Ermolieff; BC I, 614
(99) 1933 La mille et deuxième nuit Gaumont Franco Film Aubert; BC I, 519
(100) 1931 Le Sergent X [1931 dt.: Sergeant X oder Das Geheimnis des
Fremdenlegionärs] Gloria-Film/?; BC I, 239
(101) 1936 Nitchevo Méga Film Production/?; BC II, 221

Anmerkungen

- ¹ Allerdings war zumindest das Sprachproblem im Stummfilm durch die relativ leichte Austauschbarkeit der Schriftzweischentitel bis zum Beginn des Tonfilms 1928/29 nicht so gravierend.
- ² Einen ersten Ansatz zumindest einer Sammlung von nach Berufsgruppen geordneten Namen und Filmtiteln leistete Jurij Annenkov, "Russkie v mirovoj kinematografii", *Vozroždenie* (Paris), Nr. 200, Aug. 1924, 122-129; Nr. 201, Sept. 1924, 114-126; Nr. 202, Okt. 1924, 113-121; Nr. 203, Nov. 1924, 101-112; Nr. 204, Dez. 1924, 71-83.
- ³ Die Lebensdaten und Fakten bis Anfang der 20er Jahre sind kompiliert aus *Kino. Ėnciklopedičeskij slovar'*, hg. von Sergej Jutkevič, Moskau 1987, 138 (nicht ganz verlässlich), den Beiträgen in *Griffithiana* 35/36, Okt. 1989; Lenny Borger, *From Moscow to Montreuil. The Russian Emigrés in Paris 1920-*

1929, 28-39, v. a. 28, und Kristin Thompson, *The Ermolieff Group in Paris. Exile, Impressionism, Internationalism*, 50-57, sowie aus Jay Leydas Standardwerk *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton (N.J.) 21983, 74ff.

- 4 Semen Ginzburg, *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*, Moskva 1963, 319f.
- 5 Lur'e (später Lourié) geht erstaunlicherweise in seinen, als Ergebnis eines *oral history*-Projekts in USA publizierten Memoiren *My Work in Films*. San Diego/New York/London 1984, nur in der Einleitung kurz auf den Beginn seiner Karriere und die Emigration ein. Der Name oder gar die Truppe Ermol'evs wird mit keinem Wort erwähnt, die ersten vierzehn Jahre in Paris kommen in der Filmographie gar nicht vor; viel größeren Raum nehmen seine Filme (1934-1940) mit Renoir, Ophüls, Clair, L'Herbier und natürlich seine erfolgreiche amerikanische Zeit 1943-1980 ein.
- 6 Vgl. Venjamin Višnevskij, "Fakty i daty iz istorii otečestvennoj kinematografii (mart 1917 - dekabr' 1920 g.)", *Iz istorii kino tom I*, 1958, 38-81, und Ginzburg 1963, hierzu 318f.
- 7 Vgl. die anschauliche Darstellung, auch mit Hilfe von Memoiren, bei Leyda 1983, 112ff.
- 8 Vgl. Višnevskij 1958, 62.
- 9 Am 21. Februar wurde übrigens ein Kollektiv *Slonfil'm* unter dem "Dach" der Allrussischen Foto- und Filmabteilung *VFKO* des *Narkompros* [Volksbildungskommissariat] gebildet, aus den Resten des Hauses Ermol'ev, der den Elefanten im Signet geführt hatte.
- 10 Die Informationen zur Verstaatlichung siehe Leyda 1983, 142 und 147. Die Datierung der Emigration einerseits nach Lenny Borger und Catherine Morel, "L'angoissante aventure. L'apport russe de l'entre-deux-guerres", *Positif* 1988, Nr. 323, 38-41, hier 39, andererseits vgl. die Schilderung der Flucht am 10. Februar, d.h. nach neuem Kalender am 23.2., durch F. Protazanova (ausführlicher unten in Kap. 3.2.).
- 11 Dies wurde z.B. von Lubitsch am Ende seines Films *Ninotschka* (USA, 1939) karikiert.
- 12 Vgl. die Kurzmeldung "French Picture Notes", *Variety*, Vol. 60, Nr. 7 v. 8.10.1920, 44.

- ¹³ Anon., "Russische Filme", *Erste Internationale Filmzeitung*, Nr. 20-21 v. 22.5.1920, 20f.
- ¹⁴ Die Angaben in eckigen Klammern ergänzen – jeweils bei der ersten Nennung – möglichst die Originaltitel mit den Referenzdaten (wie im Anhang A); die eingeklammerten Zahlen beziehen sich auf die Laufnummer – im Ermol'ev-Kapitel auf Anhang A, später im Mozzuchin-Kapitel entsprechend auf Anhang B.
- ¹⁵ Anon., "Russische Filme", *Erste Internationale Filmzeitung*, Nr. 20-21 v. 22.5.1920, 20. Zu einer ähnlichen Meldung im *Kinematograph* im Juni 1920 noch unten, Kap. 2.4., im Rahmen der Geschäftsgründung Ermol'evs in Deutschland. – NB: Die Verbreitung russischer Filme in Frankreich und Deutschland und speziell die Bekanntheit der Ermol'ev-Filme ist m.W. bisher unerforscht geblieben.
- ¹⁶ Kristin Thompson weist darauf hin, daß die feste Gruppenbindung bei Ermol'ev-Cinéma dem Hollywood-Studio-System ähnelte und im Gegensatz zur damals in Frankreich üblichen Vertragspraxis je Film stand; vgl. Thompson 1989, 51.
- ¹⁷ Für die im folgenden häufiger zitierten Filmzeitschriften und -zeitungen werden künftig diese Kürzel verwendet:
DF = *Der Film*
EIFZ = *Erste Internationale Filmzeitung*
FK = *Filmkurier*
KIN = *Der Kinematograph*
LBB = *Lichtbild-Bühne*
RFB = *Reichsfilmblatt*
SFZ = *Süddeutsche Filmzeitung*.
 Generell werden alle Hervorhebungen nach dem Original wiedergegeben; Hervorhebungen von A.S. sind gekennzeichnet.
- ¹⁸ bf. [?], "Neues vom Ausland", *KIN*, Nr. 699 v. 6.6.1920 [o.S.].
- ¹⁹ *LBB*, Nr. 34 v. 21.8.1920, 42.
- ²⁰ *DF*, Nr. 14 v. 2.4.1922, 46f.
- ²¹ *LBB*, Nr. 16 v. 15.4.1922, 6.
- ²² *FK*, Nr. 142 v. 26.6.1922.

- ²³ Anon., "Deutsch-Russisches. Ermolieff auf dem Wege nach Berlin", *DF*, Nr. 26 v. 25.6.1922, 24 f.
- ²⁴ Anon., "Geschäftliches", *KIN*, Nr. 828/829 v. 7.1.1923, 22.
- ²⁵ Vgl. Anon., "Münchener Brief", *LBB*, Nr. 5 v. 3.2.1923, 18.
- ²⁶ Vgl. Anon., "Filmatelier Grünwald", *SFZ*, Nr. 17 v. 27.4.1923, 7, und Dr. M.[?], Kleines Notizbuch. Aus Filmmünchen. *KIN*, Nr. 848 v. 20.5.1923, 13.
- ²⁷ "Letzte Nachrichten: Orbis-Film-A.G.", *DF*, Nr. 31 v. 5.8.1923, 15; Nr. 32/33 v. 19.8.1923, 40 und Nr. 36/37 v. 16.9.1923, 25; "Verschiedenes", *SFZ*, Nr. 38 v. 21.9.1923, 4 und Nr. 51/52 v. 21.12.1923, 2. Ermol'ev hatte Ende des Jahres seine Aktienmehrheit an der *Filmfabrik A.G.* an *Orbis* verkauft.
- ²⁸ Gleichlautend in *Deutsche Lichtbildzeitung*, Nr. 14 v. 1.10.1924, o.S. und in *SFZ*, Nr. 41 v. 10.10.1924, 8.
- ²⁹ Vgl. dazu die *Prometheus*-Werbung in der *LBB*, Nr. 254 v. 22.10.1928, [o.S.]: "Es ist zum Lachen! **Die Wolga im Atelier zu drehen!** [Photo] Pugatscheff, Führer der Wolgastämme. Aus dem einzigen Wolgafilm, **der wirklich an der Wolga gedreht wurde**, in *Brand in Kasan* (vorläufiger Titel). Uraufführung: Dienstag, 23. Oktober im Marmorhaus. Prometheus-Film".
- ³⁰ Anon., "Obituaries: Joseph N. Ermolieff", *Variety*, Vol.226, Nr. 2 v. 7.3.1962, 55.
- ³¹ Die Informationen über seine frühen Jahre folgen der Darstellung Jean Arroys, der als *ghostwriter* für Mozžuchin die Memoiren *Quand j'etais Michel Strogoff*, Paris, o.J. schrieb. Derselbe Arroy verfaßte auch eine der drei bis heute erschienen Monographien zu Mozžuchin: *Ivan Mosjoukine*. Paris 1927; das erste dieser beiden Werke stand leider für diesen Beitrag nur in Auszügen, das zweite gar nicht zur Verfügung. Der zweite Biograph, Jean Mitry, ebenfalls persönlich bekannt mit Mozžuchin, kritisierte in seinem Band *Ivan Mosjoukine. 1889–1939*. Paris 1969 [= Anthologie du cinéma, 48] die Ungenauigkeit der Fakten und die feuilletonistisch-glorifizierende Darstellung Arroys. – Die russische Broschüre von O. Jakubovič, *Ivan Mozžuchin. Ras-skaz o pervom russkom kinoaktere*. Moskva 1975, entstand nach der Rückkehr des Mozžuchin-Nachlasses nach Moskau, liefert aber keine entscheidenden neuen Erkenntnisse bzw. nur eine sehr lückenhafte Datensammlung.

- 32 Vgl. "Nikolaj Chrenov, Sud'ba Ivana Mozzuchina", *Iz istorii kino, tom X*, 1977, 183-200, hier 185. Ähnlich – ohne Quellenangabe und wohl hierauf zurückgehend: Svetlana Skovorodnikova, Ivan Il'ich Mosjoukine", Jurij Civ'jan [Tsvivan] (Hg.), *Silent Witnesses. Russian Films 1908-1919*. London, Pordenone 1989, 580-584, hier 580.
- 33 Mitry 1969, 412.
- 34 Vgl. Skovorodnikova 1989, 580.
- 35 Michail Arlazorov, *Protazanov*. Moskva 1973, 81 [Quelle nur mit "Privatarchiv F.V. Protazanova" angegeben]. Übersetzung (aller Zitate aus dem Russischen) v. A.S.
- 36 Vgl. Arlazorov 1973, 81.
- 37 Anon., "Deutsch-Russisches. Ermolieff auf dem Wege nach Berlin", *DF*, Nr. 26 v. 25.6.1922, 24f.
- 38 Diese Gedankengänge stammen nach Skovorodnikova 1989, 580 und 582 (dort ins Englische übersetzt) aus Mozzuchins Buch *Kak ja byl Nikolaem Stavroginy* [ohne genauere Angaben]. Sollte es sich nicht um eine Verwechslung mit Arroys/Mozzuchins Buch *Quand j'étais Michel Strogoff* handeln, wäre dies ein Hinweis auf eine in der Mozzuchin-Literatur bisher noch nicht entdeckte Quelle.
- 39 Natalija Nusinova, "'Koster pylajuščij' Ivana Mozzuchina: vybor tvorčeskogo puti kak poisk novoj rodiny", *Kinovedčeskie zapiski* 1989, No.3, S. 68-85.
- 40 G. Michel, "Un quart d' heure avec Mosjoukine", *Cinéa-ciné pour tous* 1926, Nr. 74, S. 15, zitiert nach: Nusinova 1989, S. 77. Bei Chrenov 1977 wird eine ähnliche Aussage zitiert nach J. Catelain, *Marcel L'Herbier*, Paris 1950, 90: Mozzuchin betonte dabei auch die notwendige Umstellung auf ein ganz anderes Publikum, "dem man gefallen müsse".
- 41 Vgl. Chrenov 1977, 190.
- 42 *FK*, Nr. 24 v. 29.1.1923, [o.S.]
- 43 Anon., "Verlöschende Fackel", *KIN*, Nr. 919 v. 28.9.1924, 16. – Valdemar Psilander: Ein Star v.a. des frühen Stummfilms, neben Asta Nielsen der bekannteste dänische Schauspieler. – Dewesti: Der deutsche Zweig eines auf die Schaffung eines (antiamerikanischen) europaweiten Filmkonzerns (*Westi*) zielenden Zusammenschlusses von V. Vengerov (Wengeroff) und dem reich-

sten deutschen Industriellen Hugo Stinnes, der erfolgreich 1924 bis etwa 1926 produzierte; der französische Zweig übrigens hieß *Ciné-France* und wurde von Vengerov zusammen mit dem Ex-Ermol'ev-Mitarbeiter Noë Bloch 1924 gegründet, als letzterer aus *Albatros* ausgestiegen war.

- ⁴⁴ -del [Dr.Georg v. Mendel], "Der Russe als Darsteller [zu Kean]", *LBB*, Nr. 119 v. 11.10.24, 28.
- ⁴⁵ W.H. [Willy Haas], "Der Kurier des Zaren", *FK*, Nr. 200 v. 27.8.1926, [o.S.].
- ⁴⁶ Anon., "Bei Mosjukin im Atelier. Besuch beim 'Präsidenten'", *FK*, Nr. 298 v. 17.12.1927, [o.S.].
- ⁴⁷ *Film im Bild*, Nr. 8 v. 5.4.1928, 15ff. Zum Vergleich: Die meisten Namen waren mit einem oder zwei Motiven vertreten; drei weitere Russen lagen mit drei oder vier Motiven hoch in der Gunst: Elisabeth Pinajeff, Wladimir Gaidaroff und Olga Tschechowa.
- ⁴⁸ -t- [?], "Der Adjutant des Zaren", *DF*, Nr. 7 v. 16.2.1929, 253.
- ⁴⁹ Vgl. ebd.; weiter vgl. Georg Herzberg im *FK*, Nr. 38 v. 12.2.1929, [o.S.]; P.M. [?] in der *LBB*, Nr. 36 v. 12.2.1929, [o.S.]; Felix Henseleit im *RFB*, Nr. 7 v. 16.2.1929, 18, und Anon., "Ein neuer Film von Mosjukin", *KIN*, Nr. 46 v. 24.2.1929, [o.S.].
- ⁵⁰ Nusinova 1989, S. 79. Vgl. Chrenov 1977, 195ff.
- ⁵¹ Vgl. Chrenov 1977, 199.
- ⁵² Vgl. dazu die interessante Darstellung bei Nusinova 1989, v.a. 76-83.
- ⁵³ Esfir Schub, "In Großaufnahme", *Sowjetischer Dokumentarfilm* (Staatliches Filmarchiv der DDR), Berlin 1967, 202ff., zitiert nach: Klaus Kändler, Helga Karolewski und Ilse Siebert (Hg.), *Berliner Begegnungen. Ausländische Künstler in Berlin 1918 bis 1933. Aufsätze-Bilder-Dokumente*. Berlin 1987, 192.

Anton Sergl

DODEKAPHONIE DER TONALITÄT

Zur nachgelassenen Publikation der theoretischen Schriften von Filip Gerškovič¹
Ein Kapitel der russischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts

1. Traditionen – Schulen – Meister

Als Arnold Schönberg seinem Mitstreiter Joseph Rufer im Sommer 1921 das letztendlich ausgearbeitete Konzept der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen der Halbtonleiter vorstellte, bewertete er seine Leistung mit dem berühmt gewordenen Satz: "Ich habe eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre gesichert ist".² Dieser Ausspruch ist von progressiven Adepten der Schönbergschule als ein dialektischer und als didaktischer gedeutet worden; nach dem 2. Weltkrieg wäre es seinen Interpreten aber vielfach am liebsten gewesen, man hätte ihn ausschließlich als nicht-so-gemeint bezeichnen können.³ Rächte sich doch die institutionalisierte *deutsche* Musik an den Protagonisten ihrer Vorherrschaft damit, daß die Leiter der Kompositionsklassen an der Berliner Musikhochschule, Prof. Franz Schreker und Prof. Arnold Schönberg, 1933 ihres Amtes enthoben wurden. Schönberg nahm den Nachtzug nach Paris, wo er zum jüdischen Glauben zurückkonvertierte. Seine Eltern hatten den 1874 in der Wiener Josephstadt Geborenen angesichts des grassierenden Antisemitismus schon früh taufen lassen. Er hatte sich emphatisch zur deutschen Tradition bekannt, der er sich so demonstrativ bemächtigte, weil die Gefahr bestand, daß er als Fremder sofort wieder aus ihr ausgestoßen werden würde.⁴

Tatsächlich ist Schönbergs berühmter Satz jedoch wesentlich weniger metaphorisch zu verstehen, als vielmehr selbst bedeutungshaft in seiner eigenen Tradition. Er bezieht sich auf den Sieg Glucks über die Italiener (Piccini) im Reformopernstreit des späten Ancien Régime. Er bezieht sich auch auf Richard Wagners Projekt einer deutschen Kunst, die sich dem romanischen, vor allem französischen Einfluß zu verweigern sucht, wie dies Hans Sachs Schlußansprache auch politisch konsequent fordert. Es ist eine Aufforderung in die Logen der deutschen Fürsten. Nachdem es Wagner nicht gelungen war, die Herrschaft an der Grand Opéra ganz an sich zu reißen, verdamnte er seine französischen Kollegen in toto.⁵ Vor allem bezieht sich Schönbergs Satz aber auf die nationalmusikalischen

Traditionen in der österreichischen Musik der Jahrhundertwende. Schönberg empfand sich als Vertreter der Wiener deutschen Musiktradition, deren letzte Kapazitäten mit Bruckner und Mahler dahingegangen waren. Diese deutsche Musiktradition befand sich im Wien der Jahrhundertwende in der Auseinandersetzung mit den vielen anderen österreichischen Musikschulen – der ungarischen, tschechischen, polnischen, rumänischen, sogar einer zionistisch-"östjüdischen" usf. Schönbergs Gegner waren jene Nationalschulen, die allemal bessere Musik komponierten als die deutschen Akademiker (in Wien etwa Julius Bittner oder Franz Schmidt). Die Programme von Schönbergs Konzerten, vor allem auch des "Vereins für musikalische Privataufführungen", zeigen deutlich Schönbergs ambivalentes Verhältnis zu seinen Gegnern wie Janáček oder Bartók, die selbst während der zehner und zwanziger Jahren mehr oder minder fanatische Nationalisten waren. Sie waren in den meisten Fällen natürlich nicht Schönbergs persönliche, sondern seine national-kulturellen Antagonisten. Man verstand sich als Vertreter konkurrierender Entwicklungen und als schöpferisch ebenbürtig,⁶ wobei man aber etwa auf den olympischen Festen der IGM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) mit demselben vorherrschlichen Anspruch auftrat. Schönberg hatte sein Zwölftonsystem gegen Ende des Ersten Weltkriegs und in den unmittelbar darauffolgenden Jahren ersonnen. Dessen neue Ordnung diente auch als Kompensation für das auseinandergefallene Habsburgerreich der vielen Völker unter dem einen Kaiser, dem Schönberg Zeit seines Lebens nachtrauerte. Wenn sich also Schönberg 1921 seinem Schüler Joseph Rufer gegenüber so äußerte, dann versuchte er sich angesichts des rein deutsch gewordenen Restösterreich einer letzten nationalen Tradition zu versichern.

Die Schönberg-Schule (und hier ist die Rede vom breitest möglichen Verständnis dieses Begriffs) verstand sich also keinesfalls internationalistisch. Schönberg duldete als oberster aller Lehrer zwar verschiedene politische und weltanschauliche Ansichten, nicht jedoch ihre Adaption aufs musikalische Material. So verschiedene Begabungen unter seinen nichtdeutschen oder "internationalistischen" Schülern wie D. Skalkottas oder H. Eisler haben darunter auch bis zur Schreibhemmung gelitten. Zwar wurden schöpferische Größen wie Bartók neidlos anerkannt (und etwa auch von Webern oder Steuermann im Konzert interpretiert), doch im Unterricht waren sie de facto verboten. Schönberg, der in seinem eigenen Jugendwerk Dvořák besonders nahegestanden hatte, sich dann aber unter Brahms und Mahlers Einfluß aller Dvořákismen zu schämen begann, zwang seine Schüler, ihre nationalmusikalischen Neigungen und Traditionen zu verleugnen.

Filip Herscovici/Philip Herschkowitz oder in russischer Schreibung Filip Gerškovič wurde 1906 in Iași in der unteren Bukowina (die schon zu Rumänien gehörte) geboren. Er lernte am dortigen Konservatorium das klassische Handwerk und die von G. Enescus Stil beherrschte nationale Handschrift. Von seinen Lehrern wurde er 1927 nach Wien weiterempfohlen, doch entschied er sich bald

gegen die Musikakademie unter Franz Schmidt und trat 1929 zum Privatstudium bei Alban Berg an. Er wurde nach und nach zu einem Intimus Bergs und erstellte nach Bergs Tod auch die Editionsunterlagen für dessen nachgelassene Werke. Während dieser Zeit setzte Gerškovič sein Studium bei Anton Webern sogar vertiefend fort. Anfang des zweiten Weltkriegs emigrierte Gerškovič über sein Heimatland in die Sowjetunion, wo er zum bedeutenden Vermittler der Errungenschaften der Zweiten Wiener Schule wurde.

Nach Sergej Radlovs berühmter und umstrittener "Wozzeck"-Inszenierung von 1927 am Leningrader Marijnskij-Theater war die Rezeption der Kunst der Wiener musikalischen Moderne in der UdSSR bald wieder abgebrochen (worden).⁷ So wurde die vor allem theoretische Vermittlungstätigkeit von Gerškovič zu einer Grundlagenarbeit, die für eine ganze Generation von Musikern entscheidende Impulse vermittelt hat. Komponisten wie Edison Denisov, Sofia Gubaidulina u.v.a. haben immer wieder darauf hingewiesen.⁸ Vor allem in den späten fünfziger Jahren bis zur Mitte der siebziger Jahre vermittelte einzig Gerškovič authentisch jenes Handwerk der dodekaphonischen und seriellen Moderne, auf das die junge Generation während der Tauwetterperiode gestoßen war: durch Schallplatten aus dem Westen, durch Besuche bei den Festivals in Warschau und Prag, vor allem aber durch das Erscheinen von Lizenz-Editionen der Noten und Partituren aus dem Hause der Universal-Edition, was im Ostblock nach dem österreichischen Staatsvertrag von 1955 möglich geworden war. Gerškovič ersetzte ganz allein Darmstädter Ferienkurse und Meisterstudien bei Scherchen und Leibowitz. In seiner Lehre stand er auf schwierigem Terrain: Er unterrichtete einen zweifellos elitären Stil, der dem zur offiziellen Lehrmeinung avancierten "Internationalismus" als schon wieder zu internationalistisch erschien. Einer "sowjetischen" nationalmusikalischen Richtung galt die Dodekaphonie höchstens als Ausdruck einer Musiksprache der jüdischen und deutschen Minderheiten. Gleichzeitig bemühte er sich selbst um eine Verschmelzung von Dodekaphonie und Tonalität. Er teilte die Überzeugung vieler Musiker, die sich von der Theorie der Dodekaphonie zu Überlegungen herausgefordert fühlten, daß die Tonalität eine physikalische Konstante und anthropologische Kondition, und daher in konstruktivem Sinne unhintergebar sei. Gerškovič sieht aber die Bedingungen der Tonalität nicht in einer dominanten Harmonik (und deren obligater Melodik), die aus Permutationen von Leitern erzeugt wird, sondern in der aus dem Quintenzirkel (Tonika mit Subdominante und Dominante) abgeleiteten Stufenharmonik, die eine größere Form gliedert und dadurch faßbar macht. Wenn die Dodekaphonie vereinbar war mit den harmonikalen und formalen Gesetzmäßigkeiten einer deutschen Musiktradition, dann muß es auch möglich sein, sie mit anderen nationalen Musiktraditionen zu verschmelzen. Vor allem die slavischen und kaukasischen nationalmusikalischen Traditionen (die wesentlich weniger abhängig sind von der substituierten Volksmusik als etwa die ungarische oder rumänische) mit ihrer Vorliebe

für neoklassische Formen und ihrem speziellen Verständnis von modaler Tonalität, haben Gerškovičs Anschauungen beeinflusst. Ihm gelang, zumindest theoretisch, eine Art Quadratur des Zirkels, oder so etwas wie eine Synthese von Webern mit Šostakovič.

Unterrichten heißt für Gerškovič, überaus streng in der Tradition seiner Lehrer zu verweilen, um jede Verwechslung des Pfads der Tradition auszuschließen. Jeder Schritt, der aus solcher Tradition hinausführt, wird ohne Ironie kritisiert. Folgende Anekdote berichtet er nicht ohne sich mit Webern zu identifizieren.

Недавно был в Москве директор венского музыкального издательства "Универсал Едитион". Он, смеясь, рассказал мне, что в его доме, в 1942 году, когда у него были гости, речь зашла о композиторе Щейле. При этом присутствовавший Веберн, со всей своей страстностью и той наивной агрессивностью, которая его характеризовала, сказал: "Да Щейл находится *вне нашей традиции!*" Слова "*наша традиция*", которыми Веберн хотел превратить Вайля в ничто, относились к традиции великих немецких мастеров: Бах, Бетховен, Моцарт, Вагнер, Брамс и Малер, по линии которых вполне осознанно цитировались Веберн, Берг и их учитель Шенберг. (329; inkonsequente Schreibung des Namens Weill entspricht der Vorlage; A.S.)

Lernen heißt, sich in der gewählten Tradition zurechtzufinden, deren Problematik zu erkennen und diese im eigenen Werk einer angebrachten Lösung zuzuführen. Die deutsche Tradition Weberns ist hier eine musiktypologische Standortbestimmung. Weill wird hier (sowie das Gerškovič versteht) von Webern nicht verurteilt, weil er ein Jude ist und ergo jüdische Musik schreibt (obwohl Webern 1942 solche Entgleisungen zuzutrauen wären),⁹ sondern weil er den Anschluß an die monolineare Tradition, die eben nur über Schönberg führt, verweigert. Schönbergs Traditionstheorie ist elitär, aber eben deshalb auch didaktisch vermittelbar und nicht nur als nationale Erbmasse durch die Herkunft verbürgt. Der Versuch, eine Ästhetik zu beschreiben, beschreibt sich selbst durch ein Scheitern anderer ästhetischer Traditionen. Tradition wird zu einer Folge von Rätselaufgaben, die die Materialgeschichte stellt. Immer gibt es einen ersten und entscheidenden Rätsellöser, der mit seiner Lösung das Problem für das nächste entwicklungs-dynamische Rätsel stellt. So löst Beethoven das Mozartsche Formproblem, stellt aber das der Materialverarbeitung; das wiederum wird durch Brahms Technik der entwickelnden Variation gelöst usf.

Insofern er diese deutsche Tradition in der Sowjetunion weiterentwickelte, doch beileibe nicht sowjetisiert lehrte, ist es nicht verwunderlich, daß Gerškovič mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Immer wieder wurde Gerškovič wegen der Ästhetik, die er lehrte, Opfer von Reglementierungen und Versetzungen. Eine aus

der Sicherheit ihrer historisch notwendigen Herrschaft gewonnene Gleichgültigkeit der Vetreter der dominanten nationalmusikalischen Schulen im Komponistenverband bewahrte Gerškovič groteskerweise vor dem Allerschlimmsten. Ein erster gedruckter Artikel ("Tonal'nye istoki šenbergskoj dodekafonii") erschien erst 1973 in den *Trudy po znakovym sistemam*, Heft 6.¹⁰ Diesem folgten zu Lebzeiten lediglich zwei weitere Publikationen. Nach erneuten Schwierigkeiten in der späten Brežnevzeit, nahm der über achzigjährige Gerškovič noch 1987 eine Einladung der Alban-Berg-Stiftung wahr und verbrachte seine letzten Lebensjahre in Wien, wo er sogar wieder deutsch zu schreiben begann. Dort starb er 1989. Aus dem umfangreichen Nachlaß an unpublizierten Aufsätzen, Vorlesungsnotizen, Skripten und privaten Aufzeichnungen ist nun ein repräsentativer Sammelband erschienen, dessen vielfaches Zuspätkommen eine historisch wägende, aus heutiger Sicht kritische und nicht nur einfach würdigende Betrachtung verlangt.

2. Zwei Schüler – Th. W. Adorno und F. Gerškovič

Es ist interessant, daß die beiden bedeutendsten Schüler Alban Bergs, Theodor Wiesengrund Adorno und eben Filip Gerškovič, beide nicht eigentlich Komponisten wurden, sondern Musiktheoretiker. Dabei haben beide durchaus originell komponiert.¹¹ Schon ein erster Blick auf das Werk von Gerškovič zeigt, daß Adorno nicht mehr als Einzelphänomen betrachtet werden darf – so singulär seine Position auch war. Das betrifft natürlich in erster Linie Adornos Anspruch, der autorisierte Überwacher und damit der eigentliche Interpret des Interpretationsbedürfnisses von Bergs Werk zu sein, das für Adorno auch Paradigma für die moderne Kunst, ja die Kunst schlechthin war. Adorno fühlte sich nicht nur als bedeutendster Interpret der Werke Bergs, sondern auch des Kunstwerks überhaupt. Er schildert sich in seiner Bergmonographie als der einzige, der Bergs Verständnis des Hörens, des "Tons"¹² auch verstanden habe. Berg erscheint als unbewußt-vorbewußter Schöpfer dessen, was vom Analytiker Adorno erst aus ihm ans Licht gefördert werde. Berg ist das kindhafte Genie, das sich darüber grämt, daß seine Musik den Applaus eines größeren Publikum erweckt hat, obwohl die seiner Meinung nach einzig gute Musik (diejenige Schönbergs) niemanden begeistert. Berg rebelliert unbewußt gegen die Wert-Konventionen des Hörens, die Adornos Theorie denn auch neu entwarf.

Daß ein Werk, selbst konzipiert wie Wozzecks Geschichte auf dem Feld; eines, das vor Bergs eigenem Maßstab bestand, einem offiziellen Publikum gefallen sollte, war ihm unverständlich und dünkte ihm ein Argument gegen die Oper. So reagierte er durchaus. Seine Konzilianz hat keine Sekunde lang mit dem Bestehenden paktiert; plötzlich konnte der Abgeschiedene allen trügerischen Frieden sprengen. Aus der Wiener Aufführung von Mahlers Achter Symphonie unter Anton Webern wurden wir beinahe als Ruhestörer verjagt. Begeisterung und

Interpretation rissen Berg so hin, daß er von beidem laut zu reden begann, als werde nur für uns gespielt.¹³

Gerškovič erinnert sich an einen ganz anderen, bewußt ängstlich-analytischen Hörer, der nichts mehr fürchtet, als sich selbst in der Musik zu versäumen. Das schlimmste wäre, den extrem empfindlichen Freund Webern beim Dirigat zu stören. Der Adept Adorno, der sich selbst in Wir-Form mit Berg identifiziert, erscheint im Hintergrund des Konzerthauses als gesichtslos gewordener, verdrängter Freund.

Впервые Альбана Берга я увидел в Большом зале Концерт-
хауса. Я сидел в первом из рядов, расположенных с левой
стороны зала. Альбан Берг сидел в третьем ряду, который
тогда был последним. Он был не один. Его сопровождали
Эрвин Штейн и еще один человек, черты лица которого
бесследно исчезли из моей памяти. [...]

Я помню один вечер, когда в большом зале Musikverein'a
Веберн дирижировал 7. Симфонию Малера. [... Берг] сидел в
течение всего исполнения неподвижно, повернув голову
вправо. На следующий день, восторженно улыбаясь, он сказал
мне: "Как прекрасна была вчера Симфония Малера под
управлением Веберна!.." (337, 340)

Adorno und Gerškovič kultivierten aus der Tradition des weit unterschätzten Denkers Schönberg heraus das, was Nabokov "Strong Opinions" genannt hat. In dieser Schule kann es nur eine dominante Ästhetik geben, und sobald zwei Interpreten zusammentreffen, muß es zu einer richtigen, autoritativen Entscheidung kommen. Der Vater Schönberg hatte sich für die auf das historische Gewordene transzendierende Lösung in der Schule der Dissonanz entschieden, die die einfache Auflösung unter Strafe gestellt hatte. Die autoritäre Lösung war nicht wirklich gefährdet, solange Schönberg selbst noch lebte, und selbst Adorno, der etwa Berg wegen seiner Abhängigkeit von seiner Meinung nach zweitrangigen Schönberg kritisierte, scheiterte mit seinem Versuch, Thomas Manns Roman-
kunst als interpretative Waffe im Kampf gegen Schönberg zu verwenden. Dr. Faustus erwies sich als denkerisch zu stumpf und darüberhinaus von Mann als viel zu polyphon angelegt,¹⁴ um der Idee der Dodekaphonie auch nur zu nahe zu kommen. Wenn Adorno später sogar herablassend behauptet hat, die Dodekaphonie sei, wie der Logizismus, nichts als ein Gesellschaftsspiel für Wiens jüdisches Großbürgertum,¹⁵ so hat er sich damit intellektuell und menschlich selbst desavouiert. Was Adorno und Gerškovič letztlich eint, ist ihr Versuch, ab den fünfziger Jahren den Schönbergschen deutschen Traditionalismus fortzusetzen: Das wichtigste an der Dodekaphonie ist ihre Überwindung durch die geistige Bewältigung ihrer Vaterfiguren. Bei Adorno wie bei Gerš scheint die

Lösung der Problematik als eine primär formale angesehen worden zu sein. Adorno glaubt, schon Berg habe die Lösung vorweggenommen, als er seinen *Wozzeck* durch "geschlossene Formen" substrukturierte. In der Weiterentwicklung der geschlossenen Form liegt auch für Gerškovič das Geheimnis. Vor allem die klassische Sonate und die Formvorgaben Beethovens liefern ein Traditionsmaterial, das vom Zwölftond Denken aufs Neue aktualisiert wird. Gerškovič sieht als wichtigste Aufgabe des modernen Formdenkens nicht eine Weiterentwicklung des Prinzips der entwickelnden Variation, wie das der dodekaphonische Schönberg versucht und Webern in kristalliner Perfektion durchgeführt hat. Vielmehr sieht Gerškovič in der Dodekaphonie eine Möglichkeit, das als ethische Verzichtleistung gemeinte, aber technisch kurzzeitige Wiederholungsverbot, das mit der Atonalität korreliert war, zu unterlaufen.

Für Adorno wie für Gerškovič steht die Tradition in einem Verteidigungsverhältnis gegen verführerische, jedoch falsche konkurrierende Schulen, die durch einen scheinbaren Fortschritt den eigentlichen Fortschritt der richtigen Tradition lähmen. Berühmt geworden sind Adornos Ausfälle in seiner *Philosophie der neuen Musik* gegen Jazz oder Britten, Elgar und Sibelius,¹⁶ die er in einem Kapitel unter der Überschrift "Falsches musikalisches Bewußtsein" mit der Hegelschen Begriffskeule der "falschen Unendlichkeit" entlarvt.¹⁷ Die Gleichung ist erstaunlich einfach, und nicht deswegen schon aus der empirischen Welt geschafft, weil die Musikgeschichte über solche Fehlurteile hinweggegangen ist: Einfachheit sei gleich Dürftigkeit. Adorno entlarvt natürlich vor allem Stravinskij, dem er jegliche persönliche musikalische Entwicklung abspricht, indem er behauptet, der frühe "Infantilismus" und der spätere "Neoklassizismus" unterscheiden sich nur hinsichtlich der literarischen Vorlagen, nicht aber musikalisch (einmal abgesehen davon, daß die späten Stücke durchgehend irgendwie noch schlechter seien als die frühen).¹⁸ Den musikalischen Neoklassizismus begreift Adorno als einen falschen Klassizismus. In Wirklichkeit sei er die Fortschreibung schlechter Musik des 19. Jahrhunderts und der grotesk gewordenen Effekte des überlebten romantischen Stils.

Mit der fortschreitenden Differenzierung der musikalischen Mittel um des Ausdrucks willen, war stets die Steigerung des «Effekts» verbunden; Wagner ist nicht nur derjenige, der Seelenregungen zu manipulieren wußte, indem er ihnen die eindringlichsten technischen Korrelate fand, sondern auch zugleich der Erbe Meyerbeers, der Showman der Oper. Bei Strawinsky schließlich verselbstständigen sich die schon bei Strauss überwiegenden Effekte. Sie zielen nicht mehr auf den Reiz, sondern das «Machen» an sich wird gleichsam in abstracto vorgeführt und genossen, ohne ästhetischen Zweck wie ein *Salto mortale*.¹⁹

Die spezifisch unromantische, präsubjektive Beschaffenheit des je mobilisierten Vergangenen entscheidet nicht mehr, sondern nur, daß

es überhaupt vergangen und daß es konventionell genug ist, wäre es selbst ein konventionalisiertes Subjektives. Wahllose Sympathie flirtet mit jener Verdinglichung, bindet sich keineswegs an die imago undynamischer Ordnung. Weber, Tschaikowsky, das Ballett-Vokabular des neunzehnten Jahrhunderts finden Gnade vor den gestrengen Ohren; selbst der Ausdruck darf passieren, wenn es nur kein Ausdruck mehr sondern dessen Totenmaske ist. Die letzte Perversität ist universale Nekrophilie, und sie läßt sich bald nicht mehr von dem normalen unterscheiden, an dem sie sich betätigt [...] ²⁰

Strauss, Weber und Čajkovskij werden herbeizitiert, an anderer Stelle auch noch Händel und Prokof'ev, um Stravinskij bloßzustellen.²¹ Adornos Strenge geht dabei weit über diejenige Schönbergs selbst hinaus, der Strauss immer bewundert hat²² und nach eigener Aussage glücklich gewesen wäre, wenn man ihn für eine Art Čajkovskij gehalten hätte. Schönbergs unmittelbare Einstellung gegenüber Stravinskij war allerdings wechselhaft und problematisch. Trotzdem finden sich nirgends Äußerungen von der Drastik dessen, was man jenseits der Polemik als Adornos Argument begreifen kann. Daß Adornos Verdacht gegen Stravinskij aber mehr ist als nur eine Art von haßvoll gegen das Objekt gewandter Verfolgungswahn, beweist die Ansicht von Gerškovič. Er sieht in Stravinskij, nachdem dieser sich von seinem frühen russischen Stil gelöst habe, einen teuflischen Imitator der wahren Klassik, was mangels wirklichen Talents zur zynischen Fratze gerinne. Diese allerdings hat ihren berechtigten Anspruch, keinesfalls ist sie ein geschickt kalkulierter Effekt um seiner selbst willen. Der Fälschung mißlingt nur die Form; die Form aber dominiert das klassische Kunstwerk. Der Begriff der wahren Klassik, als solcher wie bei Adorno außer in seiner umfassenden axiologischen Positivität völlig unzureichend definiert, wird wie von Thomas Manns Naphta (alias G. Lukács) im *Zauberberg* verteidigt.

Значение Стравинского и Прокофьева в том, что они сделали мощное усилие, чтобы вернуть русское искусство на путь Пушкина. К сожалению, они не поняли, что мировое значение Пушкина – в пушкинской форме (т. е. в том, что пушкинское произведение – не паровоз, в котором 98 процентов тепла вылетает в трубу). Пушкин – классик. Прокофьев и даже Стравинский – циничные романтики. Это Листы, творчество которых состоит не из симфонических поэм и обработок вердиевских мелодий, а из произведений, в которые вошло вскадчину и то и другое.

Талант, даже когда он граничит с гениальностью, становится сорняком по отношению к самому себе, если он заблаговременно не закаляется в огне культуры. Это сделал Пикассо. Стравинский же по-настоящему подумал об этом, и то не с нужного конца, лишь после смерти Веберна. (325)

Bei Gerškovič also sind es Franz Liszt²³ und an anderer Stelle Felix Mendelssohn-Bartholdy (332), später wieder Richard Strauss und Händel (339), die als prototypische Vorläufer des Kitsches der "falschen Unendlichkeit" dingfest gemacht werden. Auch hier stellt sich die Frage, warum Schönberg, wenn er etwa Händel tatsächlich als "kič-kompozitor" (339) verstanden hat, sich eines seiner Concerti grossi als "Konzert für Streichquartett und Orchester" anverwandelte? Die Namen, die Gerškovič und Adorno nennen, sind verschieden und doch austauschbar. Es hätten im übrigen fast alle bekannten Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts sein können, so streng greifen die "strong opinions". Gerškovič und Adorno ähneln sich aber erstaunlich darin, daß sie eine Ästhetik zum ausschließlichen und dogmatisch objektiven Geschmacks-System erhoben, die im deutschen Traditionalismus der Neuen Wiener Schule nur eine selbstgewählte war. Wenn Schönberg den "Verein für musikalische Privataufführungen" leitete, um alle Strömungen der Musik vorzustellen, so verteidigte er deren Autonomie, indem er Mißfallens- und Beifallskundgebungen grundsätzlich untersagte. Dieses Lust-Verbot aber entzündete in den zum Schweigen verurteilten Theoretiker-Söhnen erst recht den Willen, die ganz und gar gereinigte Lehre dem interesse- (und somit subjekt-)losen Spiel der Väter zu entwinden. Sie definierten den Raum für ihre kritisch denkende Persönlichkeit, indem sie auch 98 Prozent der Bandbreite der Väter noch für Irrwege erklärten. Den Verdacht der geradezu sektiererischen Striktheit und Gesichts- und Hörfeldverengung versuchten beide in einfach zu durchblickender Geste ("Angriff ist besser als Verteidigung") auf die Väter zu lenken. Und in beiden Fällen ist es zufällig der gleiche Vorwurf, nur bezieht er sich auf verschiedene Schulen.

Gerškovič:

Но в то время как Стравинский и Прокофьев сделали недостаточно серьезные попытки вернуться к Пушкину, в Германии успешно произошел, напротив, процесс *достоевскизации* музыки, причем именно путем формы. (325)

Adorno:

Hier vielleicht [in der Identifikation der "imago" mit der Masse] ist das meist als Kennmarke mißbrauchte Russische bei Strawinsky aufzusuchen [... Dort] fällt der Künstler nicht mit dem lyrischen Subjekt zusammen.²⁴ Die Kategorie des Subjekts war im wesentlich vorbürgerlichen Rußland nicht ebenso fest gefügt wie in den westlichen Ländern. Das Fremdartige zumal Dostojewskys rührt von der Nichtidentität des Ichs mit sich selbst her: keiner der Brüder Karamasoff ist ein «Charakter». Der spätbürgerlich Strawinsky verfügt über solche Präsubjektivität, um den Zerfall des Subjekts am Ende zu legitimieren.²⁵

Gerškovič Position scheint hier doch sehr viel origineller als Adornos in jedem Satz unhaltbare Mischung von Vorurteilen. Trotzdem ist das Argumentationsziel

der Verdachtsablenkung bei beiden dasselbe. Und es geschieht im Dienst derselben, heute schwer zu akzeptierenden Idee, daß die radikale Reduktion von Einfall und Form in den musikalischen Werken der Wiener Schule fortgesetzt werden müßte durch eine theoretische Konzentration und Reduktion des theoretischen Inhalts des Ästhetischen überhaupt. Wenn ein 13taktiges Stück von Webern in jedem Sinne ein großartiges Stück war, so mußten schlichtweg alle anderen Takte fast aller anderen Komponisten deshalb verdammt werden. Wenn sich die Komponisten des Schönbergschreiers Wiederholungen versagten, so mußten alle Wiederholungen aus allen Stücken aller Zeiten verdammt werden usf. Schönberg als Theoretiker hätte solche Konsequenzen nie in Kauf genommen; er mußte es aber erleben, daß seine Exegeten wesentlich strengere Konsequenzen zogen, worauf er ihnen in allen seinen Büchern immer entschieden erwiderte. Das besondere an Gerškovič und Adorno ist nun, daß sie dieser Erwidern nicht nur keinen Glauben schenken, sondern für einen Fehler Schönbergs erklären und sich damit aus dem Rang von Restituenten und Überlieferern einer Lehre in den der messianischen Retter einer gnostisch verdunkelten Fehllehre erheben. Das Dunkel wird ästhetisch-theoretisch transformiert in eine erhellende Heilslehre, die die Aufklärung von uneinsichtiger Aufklärung zu sein beansprucht.

3. Schönbergs Erbe: Entwickelnde Variation versus Sonantensatz

Schönberg war auf den Gedanken der Dodekaphonie ja in erster Linie deshalb verfallen, um wieder längere Stücke schreiben zu können: große Formen. Da für ihn die Kunst nach einem Aphorismus, der oft auch Karl Kraus zugeschrieben wird, nicht vom Können, sondern vom Müssen kam,²⁶ so war der musikalische Einfall, der Gedanke, der musikalischen Arbeit weit überlegen. Die atonale Musik tendierte deshalb dazu, zur reinen Exposition des authentischen Einfalls zu werden. Stücke wie Schönbergs Geniestreich "Erwartung" von 1909 mit 25 bis 30 Minuten Spieldauer verlangten, da sie keine einzige thematische und funktional harmonische Wiederholung oder auch nur Zentrierung zuließen, einen rauschhaften, quasi irren Entstehungs- und Rezeptionszustand, der nur eine Idee entfalten und erfassen konnte, die sich in höchster Komplexität über 25 Minuten spannt. Mehr und mehr entstanden deshalb im Schönbergschreier ausschließliche Miniaturen von Miniaturen, die ihre jeder Ironie bare Idee der unfreiwilligen Komik der Kürze preisgaben (Schönbergs Klavierstücke op. 19, "Pierrot lunaire" op. 21, seine kleinen nachgelassenen Orchesterstücke, Bergs Altenberglieder und Klarinettenstücke, Weberns Violinstücke op. 7, die Orchesterstücke op. 10 und am extremsten die Cellostücke op. 11). Wie sollte man erreichen, eine solche unwiederholbare Idee in längerem Fluß zu halten? Das ununterbrochene Ablaufen einer einmal gewählten Reihe erlaubt nun eigentlich alles als Idee miteinander zu verknüpfen, ohne etwas wiederholen zu müssen. Die Reihe, die quasi unterbe-

wußt immer wieder gleich abfolgt, garantiert einen Zusammenhalt, der selbst Form schafft.

Daß dies eine Illusion war, lehrt ein Blick auf Schönbergs zwölftöniges Schaffen. Neben den "großen Formen", die wirklich nur dodekaphon getragen wurden wie in "Moses und Aron", entstanden Werke, die klassische und sogar barocke Formen mit Zwölfton*themen*, die in tradierter Weise als Melodien funktionieren, nachkomponierten.²⁷ In seinen wichtigsten Arbeiten geht Gerškovič deshalb zwei entscheidende Schritte weiter:

1. Zu untersuchen ist die Verbindung, in der Tonalität und Dodekaphonie grundsätzlich stehen. Dafür wendet sich Gerškovič, vor allem in einer Analyse des ersten Satzes von Schönbergs Klaviersuite op. 25 (214 – 244), der Frage zu, auf welche Weise eine Abhängigkeit besteht zwischen der Wiederholung der Reihe und der von ihr eigentlich unabhängigen Form. Wie Adorno so ist auch Gerškovič der Praktik Schönbergs, die Reihe auch als melodisches Material für eine Variation zu exponieren (etwa in den Orchestervariationen oder im 4. Streichquartett) nicht eigentlich feindlich gesinnt. Doch versucht Gerškovič das, was die Serialisten in den fünfziger Jahren als Mangel erfuhren (nämlich, daß man so deutlich hört: aha jetzt sind die ersten zwölf Töne vorüber, dann werden wohl die nächsten zwölf kommen!), selbst wieder zur (Perioden-)Form erzeugenden Tugend zu machen.

2. Damit verbindet sich These, daß Schönbergs Idee der entwickelnden Variation wieder auf die Sonatendurchführung Beethovens zurückverweist. Die Reihentechnik kann für Gerškovič nur verwandt werden als struktureller Ersatz einer tonikalen Basis, von der weg eine Durchführung aus der Bedingtheit des Motivmaterials gewonnen wird. Insofern wäre nicht Schönberg ein "Brahms mit falschen Noten", sondern eher "Brahms ein Schönberg mit für seine Formen noch nicht genügenden Ausdrucks- und Notationskompetenz".

Überblickt man die Entstehungsgeschichte der Analysen von Gerškovič, so ist der Ausgangspunkt aller Überlegungen, die in obengenannte Thesen münden, das Schaffen Schönbergs, bisweilen auch die Radikalisierung von dessen Ansatz durch Webern. Leider enthält der Band keine der frühen Analysen Schönberg-scher Werke, wie etwa die des Violinkonzerts, auf die Gerškovič immer wieder im- und explizit Bezug nimmt. Schönberg ist derjenige, der in seiner "Harmonielehre" von 1911 auf den fundamentalen Zusammenhang von Form und Harmonik aufmerksam gemacht hat, welcher als schöpferische Verknüpfungsleistung der Wiener Klassik erkannt wird. Schönberg wird gegen den Vorwurf in Schutz genommen, er sei nur Theoretiker gewesen (158). Wagner schuf eine umfassende, explizite, aber ausschließlich selbstbezügliche diktatorische Theorie; Bachs Kompositionen zeigen den impliziten Theoretiker. Schönberg macht in verdeutlichender Verknüpfung den Theoretiker in den anderen großen Komponisten erst sicht- und hörbar, vor allem für die Analyse Beethovens (75). Schönbergs theoretisches

Handwerk erlaubt es, Beethovens bewußten Umgang mit theoretischen Problemen zu analysieren und seine Lösungen zu erkennen. Ohne bewußte Fragestellung läßt sich auch die genialische Antwort nicht beschreiben.²⁸

Schönberg hoffte, das Form-Harmonik Problem aber nicht nur theoretisch, sondern auch kompositionspraktisch, durch die Erfindung der Dodekaphonie auf einer qualitativ ganz neuen Stufe in den Griff bekommen zu haben. Die zugrundegelegte Reihe erlaubt durch die ihr inhärenten Intervallverhältnisse bestimmte harmonische Kombinationen, sowohl generell, als auch in ihrer statistischen Häufigkeit. Die Reihe erlaubt ein sich Lösen von den harmonischen Bedingtheiten der Form, etwa dem Tonika-, Dominante- und Subdominanteschema des Sonatensatzes samt den davon abhängigen Modulationen und Tonartverhältnissen. Nun weist Gerškovič aber zurecht darauf hin, daß die Reihe nach Schönbergs Postulat selbst nicht nur in den vier Grundformen (Grundreihe, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung) verwandt werden kann, sondern diese vier Grundformen auch auf jede Stufe der Leiter transponiert werden können. Entweder man verwendet nun diese Transpositionen an jeder Stelle gleichberechtigt und in gleicher statistisch-axiologischer Abmischung, wie das der späte Webern versucht hat, oder es entstehen, durch bevorzugte Transpositionsstufen metaharmonische Stufen-Hierarchien; metaphorisch ausgedrückt. Es entstehen Korrelationen zwischen der Grundreihe und ihren Transpositionen, die selbst wiederum das Verhältnis von Tonika, Dominante und Subdominante nachspielen. Die Melodie entfaltet ihren Ton aus egal welcher Leiter oder Reihe; Bedingung ist nur, daß die zugrundeliegende Leiter oder Reihe bevorzugt auf einer Tonikastufe (Grundstufe) und damit abwechselnd bzw. diese Grundstufe als Zentrum definierend – ausweichend auf eine Dominant- und Subdominantstufe – abgewickelt wird.

Таким образом, по существу, мелодия есть развертывание звука (тоники!) по определенному программированию. (322)

Gerškovič demonstriert das an einer der einfachsten und frühesten Zwölftonkompositionen Schönbergs, dem ersten Satz der Suite für Klavier op. 25, zeigt aber daran nur auf, wie entscheidend die formmotivierenden Elemente der Tonalität der Wiener Klassik auch die Musik des Zwölftonkomponisten Schönberg von allem Anfang an prägen. Insofern ist es dann auch kein Wunder, wenn Schönberg später versucht hat, aus der Reihe heraus selbst regelrecht über Passagen in reine Tonarten zurückzufinden, ohne die Reihengesetzlichkeit dafür verletzen zu müssen. So stehen weite Passagen der "Ode to Napoleon Buonaparte" op. 41 in Bezug zu Es-Dur. Berg hat für seine "Weinarie", die "Lulu" und das "Violinkonzert" Zwölftonreihen zusammengestellt, die nur modulatorisch verschobene Kadenzformeln von jeweils vier Dreiklängen bilden. Die berückend tonalen Wirkungen der Musik der "Lulu", die die gesamte Kombinatorik von subtil abgemischten Reizklängen ausschöpft, verdanken sich einer nur ganz leicht

verrückten, (oder um es mit Freud zu sagen) verschobenen Kadenz-Harmonik, die Berg immer durch formal geschlossene, absolute Subgliederungen noch gleichsam musikhistorisch intertextuell zu verdeutlichen verstand. Webern dagegen wählte Reihen, die nicht nur alle zwölf Töne enthielten, sondern auch alle möglichen Intervallabstände zwischen diesen. Wenn die Reihe schon auf jede Stufe transponiert werden konnte, so waren es nur die Intervalle, die das jeweils spezifische, phänomeno-logische Gesicht einer Komposition prägten. Infolgedessen gerieten Weberns späte Werke zu algebraischen Intervall-Rechnungen, zu Kanons über Kanons von Kanons, die eine Alltonalität der Gleichzeitigkeit – den Kristall – zu züchten versuchte.²⁹

Gerškovič stellt nun heraus, das sowohl Weberns als auch Bergs Umgang mit der Dodekaphonie extreme Randbereiche der Möglichkeiten des Systems, nicht aber seine eigentliche Funktionalität in den Mittelpunkt der Bemühung stellte. Soweit geht er wiederum konform mit Adorno und den Darmstädter Theoretikern, die daraus allerdings ableiteten, daß die Zwölftontechnik nur in ihren extremen Ausformungen praktikabel sei. Adorno plädierte für Berg,³⁰ Boulez für Webern;³¹ eine dritte Anschauung darüber konnte nicht geduldet werden, worüber die inzwischen auch von der Forschung aufgearbeitete Auseinandersetzung zwischen den Darmstädtern und Adorno einerseits und Ernst Křenek andererseits Auskunft gibt. Diese eigentliche Möglichkeit scheint Schönberg für Gerškovič zumindest angedeutet, aber dann doch nicht wirklich umgesetzt zu haben. Er plädiert dafür, die Sonate (oder äquivalente, also ihr homonyme Formen, worauf noch zurückzukommen sein wird) in dodekaphonischer Art zu komponieren. Dabei fungiert die Reihe auf ihrer Grundstufe als Motivkomplex, der das erste Thema/die erste (Themen-)Gruppe ersetzt; entsprechend folgt dann die zweite Gruppe, gewonnen durch Transposition der Reihe auf eine Dominant-Stufe usw. Die Reihe verhilft Schönberg zu einer neuen, einer formalen Bewußtheit von Diatonik.

Три периода шенбергова творчества – такие же, как у любого другого великого мастера музыкального искусства. Третий период – это период возвращения к покинутой было тонике. От атональности к додекафонии – дорога от генерализации процесса бродячести к новой диатонике. (320)

So verhilft die Reihe der Komposition nicht nur zu einem unterbewußten formalen Zusammenhalt, sondern auch zu einer vorbewußten Orientierung auf der Formoberfläche, dem Aufriß des Werks, welcher damit nicht weiter vom Innenleben des Ästhetischen abgetrennt ist. Dabei werden Begriffe der Freudschen Psychoanalyse nicht nur metaphorisch, sondern strukturell analog auf die musikalische Analyse übertragen. Das Reihenkunstwerk wird durch die Modifikationen des analytischen Rezipientenzugangs, den es natürlich steuert, zugänglich.

Уже много лет известно следующее: три закона сновидения, раскрытые Фрейдом – сгущение (*Verdichtung*), обращение (*Umkehrung*) и смещение (*Verschiebung*), – полностью совпадают с тремя законами музыкальной полифонии. "Umkehrung" (обращение) – так называется в музыке; "Verdichtung" (сгущение) – соответствует полифоническому явлению, называемому по-немецки "Engführung", а по-русски – итальянским словом "стретта"; что же касается "Verschiebung" (смещения), оно представляет собой сердцевину полифонии: *имитацию*. (320)

Die Parallelisierung Freuds mit Schönberg bietet sich ja bereits rein biographisch an. Mit der "Erwartung" op. 17 hat Schönberg schließlich zum erstenmal einen Angsttraum in Selbstanalyse zu Papier gebracht, worauf oftmals hingewiesen worden ist. Trotzdem ist Gerškovičs Bemerkung eine redliche Radikalisierung dieser Position eines beschreibenden Positivismus. Die wesentlichen Katalysations- und Permutationstechniken der Dodekaphonie werden als substantiell analog zu solchen der Psychoanalyse präsentiert. Der Umkehrschluß auf die Schule des Komponisten fällt dabei leicht: Polyphones Komponieren arbeitet auf der Ebene von Permutationen des Vorbewußten! Wozu also der didaktische Antrieb der Schönbergschule, das komplexe Lehrgebäude einer umfassenden musikalischen Wissenschaft, in der letztlich dem Begabten alles lehrbar wird, wozu die mathematisch-analytische Durchdringung von Komposition der Vergangenheit – wenn es letztlich nur als Spiegel des eigenen Vorbewußten dient und als Lehr-objekt im komplex in sich verkreuzendem Umgang mit diesem? Adorno etwa hat diesen Status des Kunstwerks und vor allem der Polyphonie im musikalischen Kunstwerk nie hinnehmen wollen und deswegen konsequent für eine Autonomie des Jenseits-der-Analyse argumentiert. In seiner Freudkritik schlägt sich Adorno unter bewußter Kalkulation der Konsequenzen recht eigentlich auf die Seite Heideggers.³² Bei durch Gerškovič geschärfter, erneuter Lektüre wird deutlich, wiesehr auch Adorno von der Parallelisierung des musikalischen und des psychoanalytischen Begriffs von "Transposition", "Umkehrung" und "Verschiebung/Verdichtung" ausgeht. Interessant ist auch, daß Gerškovič den Begriff der "Verschiebung" nicht in jenem zeitlich verzögernden Sinne versteht, der ja für Freud so wichtig gewesen ist. Das Kunstwerk der Schönbergschule kennt keine Verzögerungen, keine aufschiebenden, vorgeschalteten Floskeln oder Füllsel. Wenn sich das motivische Material jederzeit diachron und synchron in Durchführung befindet, so erscheint es auch immer rechtzeitig. Die vollständige Kononizität des Zwölftonkunstwerks bildet ein synchrones und diachrones magisches Quadrat, das keine "Fugen" mehr besitzt.

Das Vorwort von L. Gofman lobt Gerškovič als den autorisierten Fortsetzer der Tradition der Wiener Schule.³³ Er habe festgehalten, was vor allem Schönberg und Webern über die Form gelehrt, aber nicht selbst in Aufzeichnungen

herausgegeben hätten. Als Beweis dafür werden Analysen von Weberns Kantate "Das Augenlicht" op. 26 und Schönbergs Violinkonzert op. 36 herangezogen, die leider im Band nicht mitabgedruckt sind (siehe das Schriftenverzeichnis 6). Hier muß nun Schönberg gegen das Vorwort, das ihn unanalysiert als autorisierenden Garanten der "celostnost" und "edinstvennost" von Gerškovič herbeizitiert, in Schutz genommen werden. Dem, was Gerškovič in seinen Formanalysen der Klassiker lehrt und als allgemeingültige, immerwährende Gesetze einer Ästhetik postuliert, hätten Schönberg und Webern aufs entschiedenste widersprochen. Es ist außerdem nicht wahr, daß sich Schönberg, wie im Vorwort behauptet, kaum ernstzunehmend über Formprobleme geäußert hat (ebenfalls 6). Seine Schriften sind vielmehr voll von solchen Äußerungen, und die Dodekaphonie ist in erster Linie ein Versuch, das Formproblem zu bewältigen.

Hinsichtlich der Harmonik, ja überhaupt des Klanges lassen sich Schönbergs und Weberns atonale und zwölftönige Werke schlichtweg nicht unterscheiden. Selbst wer weiß, daß etwa einige der Klavierstücke op. 23 zwölftönig gearbeitet sind und andere nicht, wird nicht auf die Idee kommen, daß gerade das fünfte Stück streng zwölftönig gearbeitet ist. Selbst wenn der späte Schönberg einige (mindere) Werke komponiert hat, die an den Themendualismus des Sonatensatzes gemahnen, wie in op. 33b oder im ersten Satz des Violinkonzerts op. 36, so entwickelt er sein Themenmaterial doch immer aus einer Motivkeimzelle, und die Reprise ist eigentlich von der Durchführung nicht zu unterscheiden. Die "Hauptmelodie" der Exposition des Violinkonzerts kennt nur eine wirkliche Reprise, und zwar kurz vor der Coda des dritten Satzes, wo sie wie das Kopfsatzthema in einer Brucknersinfonie nocheinmal erinnert wird. Die tonalen Stufenbeziehungen, von denen her Gerškovič den Sonatensatz zurecht begreift, spielen in Schönbergs Musik schon in seiner frühen tonalen Phase keine Rolle (so im 1. Streichquartett op. 7 oder der Kammerinfonie op. 9) – sie sind Elemente der harmonikal durchführenden Erweiterung und Anreicherung des thematisch-horizontalen Materials, nicht Formfunktionen einer erneuten Konzentration und Komprimierung im Rahmen der Reprise. Auch das einzige sonatensatzähnliche Gebilde in Weberns zwölftöniger Musik, der erste Satz des Streichquartetts op. 28 darf nur zwischen Anführungszeichen, als ein solcher gelten. Webern zitiert in diesem Werk eine Gattungstradition und leistet sich ausnahmsweise auch einen formalen Neoklassizismus, der freilich von Gerškovičs strenger Vorstellung des Gebrauchs der Reihe und der aus ihr gewonnenen Motivik im Sonatensatz weit entfernt ist. Berg schließlich hat nicht einen einzigen Sonatensatz geschrieben, obwohl auch die kleinsten Szenen seiner Opern nach vorgegebenen Formen absoluter Musik strengstens ausgeführt sind. Allenfalls das Ländler-Allegretto des Violinkonzerts enthält eine Reprise. Allerdings fehlen ein zweites Thema und im strengen Sinn die Durchführung des Ländlermotivs.³⁴ Zwischen der Formidee der zweiten Wiener Schule, der transformierenden Klangspannung in der atonalen Phase vor

dem ersten Weltkrieg und dem darauf entwickelten und zentral gesetzten Gedanken einer Form der entwickelnden Variation und Gerškovičs meta-neoklassischer Idee des totalen dodekaphonischen Sonatensatzes besteht überhaupt keine Verbindung.³⁵

4. Mahler – Richtiges und falsches Zitat: die doppelte Exposition

Schönbergs Beziehung zu Mahler war durchaus gespalten. Das Verhältnis ist oft als Musterbeispiel für den Gemeinplatz vom jüdischen Selbsthaß interpretiert worden. Trotz der plausiblen biographischen Erklärungen gibt es auch fachliche Gründe für Schönbergs Schwierigkeiten mit Mahlers Musik. Noch Mahlers vierte Sinfonie hat Schönberg vor seinen Freunden lächerlich gemacht. Erst ab 1902 kam es zu einer Annäherung und schließlich auch zur persönlichen Bekanntschaft.³⁶ Mahlers Spätwerk schließlich wurde dann von der gesamten Schönbergschule mit leidenschaftlicher Aufmerksamkeit verfolgt. Schönbergs Nachruf auf Mahler gliedert eine Hagiographie. Viele der bedeutenden Mahlerinterpreten (wie Klemperer, Webern, Mengelberg, Scherchen, Barbirolli, Stockovsky) kamen später aus Schönbergs Schule, bzw. pflegten auch Schönbergs Werk. Andererseits kann durchaus objektiv festgehalten werden, daß Mahlers Selbstverständnis von der Interpretation durch Schönberg erheblich differierte. Man könnte vielleicht von zwei Mahlers sprechen und dieses Verständnis mit den Namen zweier Interpreten metonymisch verbinden: dem von Bruno Walter und dem von Otto Klemperer. Walter war der autorisierte Schüler Mahlers, der das symphonische Werk als authentische, existentiell ernsthafte Auseinandersetzung mit den letzten Dingen in der Musik verstand. So hat Walter auch nur den Schönberg der "Verklärten Nacht" und der "Gurrelieder" dirigiert. Walter sah die Fortsetzung Mahlers (durchaus in seinem selbstquälerischen Zweckpessimismus entsprechender Konsequenz) im Antisemitismus von Hans Pfitzner, der seinem Idol die Götterdämmerung bereitete.

Klemperer interpretierte Mahler auf der Grundlage nicht von dessen, sondern von Schönbergs Verständnis: als Collage von Stereotypen, Zitaten usw. einer ausgedienten Musiksprache, die zum grotesk-satirischen Totentanz des Kitsches montiert wurden. Deshalb mied Klemperer die sechste Sinfonie (sie war ihm zu ernst gemeint). Die achte verstand er allenfalls als Apotheose einer Reinigung des Kitsches durch die Religion. Nun hat Klemperers Interpretationsansatz sich lange Zeit in der Kritik ganz durchgesetzt.³⁷ Seltenen Interpreten in der Tradition Bruno Walters wie Leonard Bernstein, die darauf insistieren, daß sie den puren Kitsch und schlechten Geschmack als Manier naiv herausstreichen, wird von dieser schlichtweg nicht geglaubt.³⁸ Mahler erscheint als Komponist, der das ihm innewohnende Potential an Schöpferkraft sublimierend in die Groß-Artigkeit seiner Sinfonie-Naturen verdrängte, zumindest nicht selbst einzugestehen sich

getraute. Das paßt durchaus zu Mahlers zwanghaft gehemmter und doch auch wieder sadistischer Persönlichkeit.

Gerškovič hat sich Mahlers Werk erst in den sechziger Jahren zugewandt, als es im Westen wie in der Sowjetunion wiederentdeckt wurde. Gerškovič steht dabei vor der schwierigen Aufgabe die Persönlichkeit Mahlers für seine Zwecke zu beanspruchen. Der bei Gerškovič nie beim Namen genannte Dmitrij Šostakovič knüpft in seiner Sinfonik ja ebenfalls und mit geradezu insistierender Ausschließlichkeit an Mahler an³⁹. Insofern ist Gerškovičs Versuch Mahler zu analysieren nicht nur, wie in Adornos Monographie, Versuch einer essayistischen Restitution des Schönbergischen analytischen Zugriffs, sondern befindet sich in produktiver Auseinandersetzung mit Šostakovičs Ästhetik, die als Mahler-Kommentar empfunden wird. Die folgende Bemerkung könnte auch aus Šostakovičs Volkov-Memoiren stammen, wo Mahlers Kunst als Vorbild einer grausam grotesken Selbstverstellung des von der Wahrheit im totalitären System gequälten Individuums gepriesen wird.

Малер – это первый композитор, который употребил звуки в иносказательном смысле. Этим самым он первый в области музыки вышел [...] из космического Корабля. Мелодическая вульгарность Малера – тот же трюк, который мы видели по телевизору у Леонова. Благодаря подвигу Малера Шенберг мог попасть на Луну. В музыке нет звуков в себе. (324)

Gerškovič beschäftigt sich in seinen Analysen Mahlers nur mit dessen Frühwerk; jenem Frühwerk, dem gegenüber Schönberg immer skeptisch blieb. In Mahlers frühen Kompositionen muß die Groteske nicht zutage gefördert werden, vielmehr handelt es sich per definitionem um Grotesken; ihr Verstehens-Hintergrund bleibt abgesichert durch die graus-krasse Wunderhornwelt. Gerade an dieses Frühwerk aber stößt Gerškovič mit seiner formalen Analyse. Im Gegensatz zu Adorno, der den grotesken und phantastischen Mahler als ingeniosen Sturm- und Drangkünstler zu akzeptieren gewillt ist, und ihn deshalb gegen den Formkünstler Bruckner ("Selchterschüler") aufzuwerten trachtet,⁴⁰ will Gerškovič hinter Mahlers A-Akademismus ein übergeordnetes formales Konzept entdecken. Gerškovič bezeichnet Mahlers Sinfoniesätze als "Konzerte für Orchester". Dieser Begriff versteht sich nicht im Sinne der gleichnamigen Werke von Hindemith, Bartók oder Kodaly, die programmatisch an ein vorklassisches Concertare-Modell anknüpfen wollen. Gerškovič behauptet vielmehr, die Sonatensätze in Mahlers Sinfonien seien nicht im Sinne eines klassischen Sinfoniesonatensatzes, sondern eines Instrumentalkonzertsonatensatzes gebaut. Tatsächlich hat sich ja gerade Beethoven bei seinen Instrumentalkonzerten formale Freiheiten erlaubt, die über die Erweiterung der Themengruppen in den Ideal-Formen des 3 Klavierkonzerts und des Violinkonzerts hinausgehen bis zur Auflösung der

Konzertform im 5. Klavierkonzert und zu ihrer wahrhaft revolutionären Übersteigerung in der Fantasie für Klavier, Chor und Orchester.⁴¹ Wichtigster Unterschied zwischen der Sonatenform im Konzert- und im Sinfoniesatz ist die erweiterte Wiederholung der Exposition im Falle des Konzertsonatensatzes und der Einschub der Kadenz zwischen Reprise und Coda. In der Konzertform wird auch durch den Antagonismus zwischen Soloinstrument und Orchester der thematische Dualismus der Sonatenform noch einmal aufgegriffen, freilich nicht in Parallelführung, sondern in komplexer Verzahnung. Mahlers Satzkonstruktionen greifen diese ineinanderwirkenden Dualismen wieder auf, ohne jedoch dafür einen Solisten zu benötigen (178). Gerškovič demonstriert seine Vorstellung leider nur sehr fragmentarisch jeweils am ersten Satz der ersten und der dritten Sinfonie.

Gemeinhin gelten Mahlers Expositionen als im Verhältnis zum Gesamtausmaß des Satzes besonders kurz. Im Falle der dritten Sinfonie dauert der erste Satz an die fünfundvierzig Minuten, die Exposition aber kaum mehr als zehn. Schon Adorno ist aber aufgefallen, daß die Herleitung Mahlerschen Komponierens allein aus dem exponierten Material ein Trugschluß ist, mit dem sich die Mahlersche Arbeit nur schwer erklären läßt. Adorno nimmt deshalb die Metapher vom Roman zur Hilfe. Es geht ihm darum nachzuweisen, wie gerade Mahler die Begrenzungen klassizistischer Formideale überwunden habe und damit, trotz seinem unleugbaren Tonalität- und Gattungskonservativismus zum wahren Avantgardisten, der für Adornos Fortschrittsglauben Bedingung großen Künstlertums war, avancieren konnte. Wie aber Mahler seine "himmlischen Längen" in Bewegung hält, darauf wußte auch Adorno keine Antwort. Auch ein Roman, um in seiner Metapher zu verweilen, insofern er die Begrenzungen aristotelischer Einheiten verlassen kann, existiert nicht nur durch seine Dauer; irgendetwas wird entfaltet, passiert schon auch und wird verknüpft. Darauf weiß Adorno nur Rat bei der utopisch "imago"-inierten Zukunft, die in Mahler für ihn als Rechtfertigung der Soziologie vorweggenommen wird.

Der epische Symphonietypus aber kostet die Zeit aus, überläßt sich ihr, möchte die physikalisch meßbare zur lebendigen Dauer konkretisieren. Dauer selbst ist in ihr die imago von Sinn; vielleicht aus Gegenwehr dagegen, daß Dauer in der Produktionsweise des späten Industrialismus und den diesem angepaßten Bewußtseinsformeln kassiert zu werden beginnt.⁴²

Daß diese Erklärung die Nichtsoziologen unter den Romanlesern schwerlich befriedigen kann, war auch Adorno bewußt. Gerškovičs These ist nun, daß die kurze *erste* Exposition durch eine dialektisch erweiterte *zweite* Exposition gefolgt wird, wie im Sonatensatz des klassischen Instrumentalkonzerts. Die eigentliche Durchführung setzt damit im ersten Satz der dritten Sinfonie erst an wesentlich späterer Stelle, ja fast schon in der Mitte des Satzes ein. Tatsächlich kann Gerško-

vič gerade an diesem Beispiel des riesigsten Mahlersatzes überzeugende Beispiele für seine These finden (182ff). Mahler wird also hier zu einem Fortsetzer der Tradition der klassischen Sonate, das er nicht wie im (etwa von Adorno vertretenen) traditionellen Verständnis hinter sich zu lassen, sondern vielmehr entscheidend neu zu beleben trachtete. Dies scheint umso plausibler, da Mahlers ungeheure Formanstrengung auf die Sinfonie bisher außer durch biographistisches Double-Bind kaum plausibel zu erklären war. Warum denn schrieb dieser Mensch, der sein Leben gesamt-kunstwerklich der Oper verschrieben hatte, in seinen Sommerferien Sinfonien, ausschließlich Sinfonien und nie etwas anderes, einmal ganz abgesehen von einer Oper? Nicht so überzeugend wie im Fall der Dritten gelingt Gerškovič der Nachweis seiner These im Fall der ersten Sinfonie. Hier muß er die thematischen Einheiten geradezu in Webernsche Minipartikel aufteilen, um seine These von der doppelt verdoppelten Exposition durchzuhalten. Darüber hinaus ist der Gewinn für den formal sehr übersichtlichen Satz sehr groß. Das entscheidende Problem, daß Mahler die Gestalt einer langsamen Einleitung (nach dem Vorbild der 4. Sinfonie von Beethoven) und der ersten Themengruppe miteinander verschmilzt, kann damit nicht befriedigend geklärt werden. Andererseits stellt diese Tatsache eigentlich auch kein entscheidendes Problem für die Rezeption des Satzes dar; sie ist rein wirkungsästhetisch konzipiert und dient vor allem zum Aufbau des großartigen Durchbruchs nach der eingeschobenen Wiederholung des langsamen Anfangsteils vor der Coda des Satzes. Gerškovič müßte diesen dann als Kadenz erklären. Interessant sind dagegen Gerškovičs Beispiele einer Überkreuzung von thematischem Material im Rahmen der Exposition, die noch als selbst unausgearbeitete Motive miteinander in scheinpolyphone Verknüpfungen eingeführt werden, auch unter Miteinbeziehung der Überleitungsformeln, die als harmonische Begleitstimmen umfunktioniert werden. Daß solches in der sogenannten "langsamen Einleitung" der ersten Sinfonie aber bereits mehrfach geschieht, ist Gerškovič ein Argument, daß die Abgrenzung von Einleitung und Exposition eine scheinhafte und formal nicht sinnvolle sei. Obwohl es nicht Aufgabe dieses Artikels sein kann, fachliche Einzelheiten zu besprechen, so ist doch in Anbetracht der ungeheuren Popularität von Mahlers erster Sinfonie die Erwägung Gerškovičs auch für den Nichtexperten⁴³ von Belang.

Нельзя считать неверной эту мысль лишь потому, что самый яркий мотив темы находится во втором предложении в самом его начале, а в первом предложении, — на конце: очень часто и в обычных периодах, то есть без пересекающихся предложений, порядок мотивов не одинаковый в обоих предложениях. За правильность этой мысли говорит и то, что "вступительные" 4 тт. повторяются по окончании главной темы, то есть они появляются в качестве "вступления" к повторению главной темы (связующего). Дело в том, что повторение этих

тактов как вступительных тактов – немыслимо. Оно возможно лишь в качестве начала главной темы в первый раз и начала же связующего во второй раз. (181f)

Die Art und Weise, expositionelle Perioden durchweg als Konzeptionen von musikalischen Ideen, sozusagen als Reihenbildungen in nuce, zu betrachten, scheint durchaus nicht neu; überraschend ist auch nicht unbedingt, daß Gerškovič sie am Beispiel Mahlers demonstriert. Immer wieder wurde und wird behauptet, daß Schönbergs Theorie eine solche Analyse selbst nicht- oder vor-zwölfstöniger Musik zulasse. Die Beispiele dafür halten sich aber für gewöhnlich an eine reine Analyse des thematischen Materials unter völliger Vernachlässigung der weiteren Parameter und auch der formalen Konsequenzen der (Schönbergischen) Harmonielehre.⁴⁴ Der bereits oben erwähnte Aufsatz "Dodekafonija i tonal'nost" (214 – 246) von 1972 zieht gerade aus der Mahleranalyse die letztlich entscheidenden Argumente. Wichtig ist es für Gerškovič nicht zu zeigen, daß einzelne Passagen einer Zwölfstönkomposition wie Schönbergs "Klaviersuite" op. 25. sich nach d-moll zu wenden scheinen (214), oder daß der "neoklassizistische" Gebrauch der Suitenform gerade für ein Zwölfstönstück analogisierende Konsequenzen (rondoartige Wiederholungen auf anderen "Stufen" usw.) herausfordert. Dies ist oft, meist mit herablassendem Unterton, bemerkt worden. Vielmehr zeigt Gerškovič, wie Schönberg diese verschiedenen Elemente tonaler (Tonarten, Transposition auf andere Stufen, gattungsinhärente Wiederholungsmuster) und dodekaphoner (die Reihe und ihre Permutationen) Gliederung nicht in analogiam benutzt – und sie dazu verwendet, einander überkreuzende Komplexe zu entwerfen. Dieser Dualismus erst ermöglicht die erweiterte und dialektisch verdoppelte Exposition (siehe den Skizzenentwurf 232), die damit nicht mehr mit dem aus der Reihe gewonnenen thematischen Gedanken zusammenfällt, sondern jenseits der "Suite", die sie nur abbildet, paradox in neuer Weise klassische Sonatensätze formt. Die Suite als rhythmisch formende Struktur legt Gerškovič dabei als geradezu aleatorischen Eingriff in die formal komplex ineinander verschobenen Segmente aus; die Rhythmik spielt bereits in der "Klaviersuite" mit jener für den späten Schönberg so bezeichnenden Technik des Zählens, in ihrer jenseits des Tanzhaften angesiedelten Komplexität spielt sie nur auf das klassische Konzert an und ihre Tonrepetitionen sind gleichzeitig Intertextualität zu dessen Accompagatoachteln (bzw. Sechzehnteln) wie in kleinsten Einheiten ausgezählte Segmente des Prinzips der Nichtadäquatheit von expositionellen Perioden. Weder ergeben sie nämlich Zwölfereinheiten, wie dies für die Tonhöhenreihe notwendig wäre, noch viertaktige Melodieperioden wie im tonalen Suitenstil; die Rhythmik zählt sich unabhängig von den Abgrenzungen der Tonhöhenexpositionen hinüber – jedoch nicht in ein eigenes Reihenmodell (wie bei Weberns "Konzert" op. 24, dem Vorbild der Seriellen), sondern als Zähler und Nenner kürzender Widerspruch zwischen den

konzertierenden Antagonisten, die durch sie bruchlos ineinander verschoben werden.

5. Beethoven – "одинаковый уровень гармонии и формы"

Значение Бетховена не принадлежит прошлому. Оно растёт и будет расти, ибо наука нашего времени дала то новое и бурно развивающееся содержание понятию *формы*, которое, оно лишь, способно дать нам возможность масштабного контакта с Бетховеном во всем его масштабе. (314)

Im musikalischen Weltbild von F. Gerškovič nimmt das Schaffen Beethovens den obersten Rang des formal und harmonisch ebensowenig zu Übertreffenden wie Hintergehbaren ein. Mehr als die Hälfte aller theoretischen Arbeiten Gerškovičs ist Werken Beethovens gewidmet. Dies hat mehrere Gründe:

– Den Hintergrund einer Generation, für die Beethoven durchweg, unabhängig von jedweden ideologischen Unterschieden, das Ideal von Musik vorstellte und praktizierte (ein Rang der Ausschließlichkeit, den Beethoven erst in den letzten fünfzehn Jahren, wohl auch wegen der Bemühungen der Orginalklangbewegungen, verlor⁴⁵);

– den Vordergrund einer Klavier- und Kompositionsausbildung, die vom ersten Moment an auf Beethovens Ansprüche hin ausgerichtet war; da ist das transzendente Pathos der Beethovenschen Musik, das nicht nur an der Grenze von Musik, sondern auch an der Grenze von Kunst nicht haltmacht.

– Da ist schließlich untergründig Thomas Manns *Doktor Faustus*, der so deutlich zeigt, daß eigentlich negativ Schönberg gemeint war, wenn positiv von Beethoven die Rede ist, und vice versa. Daß Beethoven den besseren, gar den besten Schönberg komponierte, das hätte auch Schönberg zugestanden. Dahinter steckt überhaupt der gymnasialhumanistische Gemeinplatz von Schillers "Nänie", daß alles Schöne sterben müsse. Trotzdem und gerade deshalb sind Gerškovičs Analysen Meisterleistungen; denn sie zeigen an Beispielen und bis in letzte Einzelheiten das, was sonst immer nur einfach behauptet wird als eine Form von Selbstverständlichkeit, die kaum jemand versteht, von der aber jedermann überzeugt ist. Gerškovič würdigt nicht, er demonstriert die Herkunft und Bedeutung des Begriffs der entwickelnden Variation am Beispiel des Schlußsatz der Eroica. Wichtig daran ist nicht so sehr, daß die Ergebnisse von Gerškovičs Analyse mit so sehr exponierten Mittel doch relativ konventionell ausfallen, sondern daß Gerškovič mutig eine solche Analyse überhaupt vornimmt. Die Angst solchen Themen nicht zu genügen, nicht als originell genug zu erscheinen, führt ja dazu, daß Lehrer derartiges im Rahmen der akademischen Ausbildung nicht mehr behandeln wagen. Ein Informationsdefizit des Schülers und ein bemerkbarer

Mangel an Handwerk des Komponisten entsprachen denn auch der Projektion von Kreativität, die nach dem Zweiten Weltkrieg reussierte.

Автор, боясь неверной интерпретации его пространности, являющейся словоохотливостью лишь в той мере, в которой слово ему нужно, заявляет, что ему известно, насколько его работа лишена простоты. Однако это же означает, что она лишена ясности: существует сложная ясность. И к сложной ясности автор решил прибегнуть при своей робкой попытке объять необъятное. (Он думает, что в музыке, так или иначе, это возможно и, когда речь идет о ее великих мастерах – необходимо. (154, in Anm. 7)

Worin liegt aber nun Beethoven Meisterschaft der Klarheit, wenn sie sich nicht im einfach Technischen erschöpft? Von welcher Verunreinigung, die doch zweifellos vorher eingetreten sein muß, ist sie geklärt oder klärt gar selbst? Beethoven ist die Inkarnation des authentischen Künstlers, der als ideal gesetzter Mittelpunkt (quasi als Nullstelle des gesamten musikalischen Kosmos) eine gemeinte Entsprechung von Gewolltem und Vollbrachtem verbürgt. Instrument dieser Entsprechung ist die Beherrschung, die auch noch als Garant für den Fortschritt überhaupt, den Schelling in diesem Sinne erst Beethoven gehorchend ins Denken eingeführt hatte, zu dienen hat. Die titanische Beherrschung der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts erscheint als durch die Macht der Verhältnisse gerechtfertigtes Schicksal (305f).⁴⁶ Das Ende der Herrschaft Beethovens impliziert gleich das Ende des Klassischen mit (318, 325). Dieser Olymp der wenigen (307) soll aber vom Analytiker letztendlich definiert werden.

Великие мастера (речь идет о самых великих; их очень немного) – это несколько аристократов, которые попали в историю музыки как в кабак. (315)

Viele müssen verdammt werden, um e i n e n derart aufzuwerten. Dieser eine, der aber derart aufgewertet wird, muß alle Gründe und Begründungen liefern können, aufgrund derer alle anderen verurteilt werden können. Das Meisterwerk, das die Verdammung vieler anderer Werke rechtfertigt, ist selbst reiner, reinster Einfall und schon aus diesem Grunde intermedial und intertextuell. Es kann als Idee und als Wert von einer Kunstgattung in eine andere übersetzt werden, bzw. es übersetzt sich selbst in seine ebenbürtige Parallele.

Произведение искусства [не "Риголетто", "Мастер и Маргарита" или "Jos secund" Жоана Варбу, "а также" (!..) 3. симфония Бетховена] есть не выражение, а олицетворение мысли, причем олицетворение лишь ее души. Когда Сауссуре понял разницу между языком и речью, он слегка дотронулся до идей

о бесплотной мысли. О мысли, свободной от своей плоти. О ядре мысли.

Философов губило и губит увлечение *церебральной сепантикой*. Вне балагана понятий мысль им недоступна. (310)

Ein letzter interessanter Aspekt liegt in Gerškovičs Vorliebe für Parallelsetzungen von musikalischen und poetischen Verfahren, vor allem dem wortkünstlerischen Verfahren der "Entfaltung" ("razvertyvanie"). Auch hier eröffnen sich wieder vielfältige Parallelen zu Adorno und natürlich zu Schönberg selbst, der sich ja auch als Dichter verstand. Zu den für Schönberg und seine Umgebung kanonischen Autoren gehörten neben den Klassikern und dem bereits erwähnten Karl Kraus vor allem Balzac (*Scraphita*), Strindberg und später Proust. Gerškovič vergleicht nun Proust nicht wie Adorno mit Mahler und dem Lehrer Alban Berg, sondern mit Beethoven! Wie bei Beethoven handle bei Proust allein die Zeit, die der einzige Heros ihrer beider Werke sei (308); entsprechend erklärt es sich, daß die *Figuren* bei Proust wie bei Beethoven selbst nicht handeln brauchen. Sie bleiben unter dem Fließen der Zeit erhalten, stemmen sich durch die Durchführungen hindurch gegen ihre Veränderung und gewinnen in der Reprise nur an der Zeit, die sich an ihnen angelagert hat. Sie werden von der Zeit und der Möglichkeit über die Zeit hinweg (dem Ideal der Wieder-[ein-]holung folgend) ihre Identität zu wahren, legitimiert.

То, что так прекрасно в книге Пруста, концентрируется в следующем: *начало книги* происходит *после ее конца*. [*Конец книги происходит перед ее началом.*] [...]

Пруст ищет потерянное время *спереди и сзади*. Тем самым он *материализовал время*. Как Бетховен. Но *иначе* чем Бетховен: Пруст "начинает работать над романом" *после его окончания!* Тем самым *между временем и памятью* создано новое отношение, то есть *раскрыто* настоящее – "*материальное!*" – *отношение*. (308ф)

Die Analyse eröffnet also den Zugang zur einzig wahren Konzentration der Kunst. Dies erinnert an B.A. Zimmermanns Vorstellung der totalen Organisiertheit des Tons im Raum-Zeit-Kontinuum als Kugelgestalt der Zeit, die das Hören und Erfahren in allen Dimensionen endlos umschließt. Wenn Gerškovič von der "Materialisation von Zeit" spricht, so meint er damit eine Organisation des Materials, die fähig ist, den kulturellen, den vielleicht sogar anthropologisch dominanten Zeitbegriff zu hintergehen, ihn zu umkreisen und ihn schließlich als Gefangenen wieder zu verlieren. Denn auch diese wesentliche Erfahrung des Proust-Lesers findet sich doch bei Beethoven wieder: Daß der Kampf der Kunst gegen das Ablaufen der vektoralen Zeit ein Kampf auf Leben und Tod ist, ein heroischer Kampf, den nur die Kunst gewinnen kann, den der Künstler aber immer aufs elendeste verlieren muß.

Diese Erfahrung konzentriert sich sicher seit Proust nirgendwo so eindrucksvoll, wie in jener Partitur, der Gerškovič erst zur Aufführungsreife verhalf; in Alban Bergs "Lulu" heißt es von der Titelheldin am Schluß des zweiten Akts, in der Preishymne der Alwa-Musik: "Mit deinem Bild kannst du es immer noch aufnehmen." Und doch holt sie die Zeit, die nun rückwärts sich selber aufrollt, wieder und immer schneller ein. Am Schluß der Oper wischt sich Lulus Mörder die blutigen Finger an ihrem "Bild" ab: "Nicht einmal ein Handtuch haben die Leute hier." Das Bild von der schönen Körperoberfläche nimmt nun den Inhalt des Körpers, das Blut selber auf: Das ist die grausame Apotheose der intermedialen Form/Inhalt-Theorie, die die gleiche Schönheit in jedes beliebige Gefäß gießen zu können vorgibt. So wie sich das Material in den ersten eineinhalb Akten langsam angelagert hatte, so wird es in den folgenden eineinhalb Akten langsam aber sicher destruiert. Am Schluß verschwindet auch die letzte musikalische Figur, die Monorhythmica des Aktschlusses hinter ihrer Gleichzeitigkeit mit dem Anfang. Alban Bergs "Lulu" und ihre Frage nach dem Übereinander von Zeit und Form auf ihrer höchsten Stufe von Tonalität und Dodekaphonie gleichzeitig, war auch (und noch und wieder) das letzte Thema, das Gerškovič 1988, kurze Zeit vor seinem Tode, beschäftigte.

В этой связи встает вопрос: отказывается ли в "Лулу" форма от своей функции осуществления равновесия, или теперь эта функция будет – *одновременно и как единое целое* – проводиться через все встречающиеся формы?

Этот вопрос еще не имеет ответа, и я хочу его найти. (343)

In gewisser Weise war es ein Glück für Gerškovič, der musikalischen und ideologisierten musiktheoretischen Entwicklung in Westeuropa ausweichen zu können. Im Rahmen der Auseinandersetzungen der fünfziger Jahre hätte sich Gerškovič, rückblickend besehen, in einer ausweglosen Situation befunden. Der von ihm beanspruchte Klassikbegriff und die von ihm vertretene Autorität einer Verschmelzung von nationalmusikalischem mit dodekaphonischem musikalischen Denken aufgrund einer gemeinsamen formalen Basis wäre ebenso verlacht worden wie Hindemiths "Ludus tonalis", obwohl, ja gerade weil er seinen Verhöhnern mehr Vorbild war, als sie bis heute zugeben wollen. Die Leistung der Anverwandlung wie das Defizit der Striktheit, die das Denken Gerškovičs prägen, waren dem Verdikt ästhetischer Unzumutbarkeit verfallen, zumindest wenn sich ein Lehrer ihrer befleißigte.⁴⁷ Gerškovič rettete als autorisierter Schüler ein Stück der authentischen Persönlichkeiten Bergs und Weberns durch die Emigration, wengleich der nichtautorisierte, der sich selbst gleichsam unbewußte Webern des seriellen Denkens auch dort lange Zeit mehr Bedeutung zu haben

schien. Gerškovič verteidigte und erweiterte einen vereinigenden Formbegriff, dem zumindest so etwas wie eine postmoderne Wirksamkeit zuzugestehen ist. Er schuf aber für eine ganze Generation von Komponisten erst die Möglichkeit, auf der Basis einer zeitgenössischen, hinsichtlich der Materialbeherrschung analytischen musikalischen Sprache ihre besondere Rede, ihren Ton zu finden. Dieser wird im Rahmen der jetzt breiter werdenden, nachgeholten Rezeption auch im Westen nicht als ein zurückgebliebenes Epigonentum, sondern als ein im besten Sinne typisches, autonomes Stück russischer Kultur empfunden.

Gerškovičs Werk ist schwierig zu beurteilen. Man muß sich hüten, ihn in den historischen Anführungszeichen eines herablassenden Interesses an einer durch die "Umstände verzögerten" Entwicklung in der UdSSR zu beurteilen. Zwei Aspekte erscheinen mir mehr als historische Relevanz zu beanspruchen. Beide fordern eine eingehende Beschäftigung mit Gerškovič, die nicht nur nach der historischen Leistung, sondern nach deren heutigen Konsequenzen fragt. Insofern ist Gerškovič Werk eine, besonders für Musikwissenschaftler und Philosophen ausgesprochen unangenehme Entdeckung, die dazu führen müßte, daß zahlreiche Arbeiten umgeschrieben werden sollten oder überhaupt anders geschrieben werden können. Zu hoffen bleibt, daß die Fach- und Sprachbarriere zumindest bei folgenden Ansätzen übersprungen wird:

1. Gerškovič Theorie vom Tonika/Dominante/Subdominante-Stufenmodell in der Sonate, die auf die Dodekaphonie übertragen wird. Die daraus entstehenden Möglichkeiten einer originellen und einer im kulturellen musikalischen Gedächtnis verankerten Formlehre vermögen heutigen Komponisten Anregungen zu vermitteln, wie es möglich wäre, große Formen absoluter Musik zu schreiben. Nach absoluter Musik, d.h. nach einer Musik, die nicht in vollständiger Abhängigkeit von Texten oder textuellen Gesten sich auf der Höhe der Zeit hält, bestünde doch heute Bedarf: Semantisch völlig überfrachtete Werke, eher die Regel denn die Ausnahme seit den späten sechziger Jahren, kommen ja gar nicht mehr zu ihrer eigenen Musik hinter der Semantik, die ihnen von dieser vor-schwebt. (Die Titel oder Programme solcher Werke propagieren in Mahlers Tradition transzendente Verzweiflung: Vielfach ist hier der Sinn der Un-Form wichtiger, als die angestrebte Darstellung des Un- oder Widersinns von Form.) Diese Musik meint vor allem das, was sie als solche selbst nicht ist, weil sie es voll Selbstmitleid auch nicht zu sein vermag. Die als Verkehrsform scheinbar ausrangierte Dodekaphonie erhält Aspekte, die das heute herrschende funktionsharmonische Desaster des Anything-Goes produktiv zu umgehen vermögen. Ein Blick auf zumindest nicht gescheiterte Werke absoluter Musik der achziger Jahre lehrt, daß der Ansatz von Gerškovič auch im Vorbewußten produktiver Komponisten im Ansatz vorhanden war. Eine Analyse der Werke von Ernst Křenek, Luigi Nono, überraschenderweise vor allem aber von Morton Feldman, der bisher als gänzlich "unanalysier-

bar" gelobt wurde, zeigt, daß Gerškovičs Theorie auch außerhalb ihres unmittelbaren Wirkungsfelds neue, treffende Verständniszugänge eröffnet.

2. Die Persönlichkeit und das Werk Th. W. Adornos, mag man dazu stehen wie auch immer, erscheinen immer deutlicher als Zentralstück eines deutschen Denkens im zwanzigsten Jahrhundert, das seine nur plakativen Vorwände (Heidegger, Benjamin, Anders, gar den Musikphilosophen Bloch) weit hinter sich gelassen hat. Deutlich wird aber auch, daß Adorno nur zu begreifen ist, wenn man seine Musiktheorie, seine musikalische Persönlichkeit nicht als skurriles Steckenpferd des Bildungsbürgers in einem Exkurs zu würdigen weiß. Alles, was Adorno lebenslang dachte und schrieb, steht in Abhängigkeit und bezieht sich deutlich immer wieder nur auf das Eine, *pars pro toto, totum pro parte*: Arnold Schönberg. Der von Schönberg geleistete, ethisch motivierte Verzicht auf die Absicherung von Ästhetik in Gegenständlichkeit und Tonalität steht am Ausgangspunkt von Adornos Suche nach dem integralen Integren. Wer auf der Ingenialität Adornos insistiert, muß offen kontestieren, welche ungeheure Bedeutung Schönberg generell, nicht nur für Adorno, hat. Der Odysseus der Dialektik der Aufklärung ist bei Adorno nicht nur (wie für Horkheimer) der Kolonisator oder lutherische Missionar des 18. und 19. Jahrhunderts und schon gar nicht Leopold Bloom, es ist Arnold Schönberg. Adornos Kontroverse mit Ernst Krének, letztlich doch über Schönberg, ließ Adorno zur Formulierung seiner Ethik durchdringen. Die Schriften zur Kunst und zur Existenzphilosophie, handeln sie nicht eigentlich mit Schönberg statt über Kierkegaard oder das *Endspiel* vielmehr über *Moses und Aron*? Die Lektüre der Schriften von Gerškovič macht deutlich, welchen Bedingtheiten das Adornosche Denken seine Kraft verdankt und wie beschränkt Adornos originärer Beitrag dazu ist. Gerškovičs Analysen sind aus derselben Ausgangsposition entwickelt und aus einer parallelen Sicht der Interessen entstanden. Welche einzigartige Möglichkeit, auch Adorno an diesem Maßstab existentiell zu ermessen!

Gerškovič lehrt explizit, und so als wäre dies bereits eine Selbstverständlichkeit, was selten realisiert wird: daß der weißgott nicht bequeme Arnold Schönberg eine der überragenden Gestalten der Moderne ist, deren Bedeutung weit über das engere Feld des Musikalischen hinausreicht. Eine zukünftige Monographie Adornos, die ihrem Objekt analytisch verantwortungsvoll gegenüberstehen will, kann auf die Prüfung der Schriften von Filip Gerškovič nicht verzichten.

Anmerkungen

- ¹ Filip Gerškovič, *O muzyke. Stat'i, zametki, pis'ma, vospominanija*. Moskva 1991. Izd. "Sovetskij kompozitor", hg. v. L. Gerškovič unter Mitarbeit von L. Gofman und A. Bustin. Im Folgenden beziehen sich Seitenzahlen, als Sigle: (xy) in runden Klammern ohne nähere Angabe, immer auf die Seitenzählung dieser Ausgabe.

Die Ausgabe selbst leistet nur das editorisch unbedingt Notwendige. Das Satzbild und der Druck sind wenig lesefreundlich. Die Edition ist nach einem undurchsichtigen Prinzip in neun Teile geordnet, die (abgesehen vom ersten und vom letzten) weder inhaltlich noch chronologisch in sich und zueinander kongruent sind. Besonders vermißt man Angaben zur Editionspraxis, etwa welche Artikel an sich fragmentarisch sind und welche, in welchem Maße von den Herausgebern gekürzt wurden. Namen- und Sachregister fehlen ebenfalls völlig, so daß es schwerfällt, sich in den bruchstückhaften, aber doch vielfach aufeinander bezogenen Äußerungen zu orientieren. All diese Schwächen lassen sich sicher mit durch den vorhandenen Verlags-Etat erklären. Deshalb bleibt zu hoffen, daß das Buch durch geschickte Distribution in die richtigen Hände gelangt. Eine deutsche Übersetzung wenigstens einiger wichtiger Aufsätze wäre etwa im Rahmen einer Publikation der von H.-K. Metzger und Rainer Riehn herausgegebenen *Musik-Konzepte* wünschenswert und angebracht.

- ² W. Reich, *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, München 1974, 139.
- ³ So Adorno in seiner *Musiksoziologie* im Abschnitt "Nation", der angestrengt einzig um die Rechtfertigung des Schönbergschen Standpunkts bemüht scheint. Auf eine Erläuterung der nationalmusikalischen Standpunkte läßt sich Adorno auch da gar nicht ein – nicht einmal der Name Verdi fällt! Adorno benutzt die Gegnerschaft, die Schönberg freilich hatte, als Argument für ihn und bezeichnet seine Gegner kurz als die eigentlich nationalistischen und kulturkonservativen. Der Dünkel der Adornoschen Argumentation bezichtigt aber entlarvend auch ihn selbst: "Im Schönbergschen Extrem witterte man ebenso das Ende der Tradition, an die man sich halten wollte, nachdem man sie gar nicht mehr recht glaubte, wie die Erbschaft der verpflichtenden Kompositionsweise des Wiener Klassizismus, des panthematischen Verfahrens, in dem das Potential der Zwölftontechnik lebte. In der Aversion gegen diese Musik waren Alldeutsche, anti-Wagnersche Neoklassizisten und die Folkloristen der Agrarländer miteinander einig." Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 14, Frankfurt/M. 1973, 371.
- ⁴ Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M. 1978. Schönberg selbst war bereits Anfang der zwanziger Jahre durchaus hellseherisch. Geschult am Pessimismus eines Karl Kraus, prophezeihte er die auch ihn überrollende politische Entwicklung bereits in dem berühmten Brief an Kandinsky vom 4. Mai 1923. Siehe dazu auch Reich, a.a.O., 134 und Jean-Marie Straubs erste

Schönberg-Verfilmung von 1972: Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene.

- 5 Als provokante Reaktion darauf ist ja Nietzsches demonstratives Bekenntnis zu Bizets *Carmen* erst verständlich. Es entlarvt den zynisch Aufbegehrenden als einen beleidigten Wagnerianer, der vom Diskurs seines Meisters vollkommen abhängig bleibt. Nietzsches Philosophie der Macht bleibt letztendlich eine Karrikatur Wagners, welcher ihr alle Stichworte liefert – und Nietzsches Machtlosigkeit bloßstellt.
- 6 Die Programme des Wiener und des Prager Vereins zeigen eine jeweils ausgeglichene Mischung aus drei Stilbereichen: a) Die Musik der Schönbergsschule selbst unter Anknüpfung an Mahler, der in den für Schönberg typischen Kammer-Bearbeitungen vorgestellt wurde. b) Repräsentative Werke der Berühmtheiten der spätromantisch/impressionistischen Schule (Reger, Debussy, Ravel, Strauss, Pfitzner). c) Komponisten der nationalmusikalischen Moderne (Suk, Bartók, Kodály, Mraczek, der junge Hába, Lajtha, Novák, Vomačka, Szymanowski, Réti, Sekles, und natürlich auch der vorneoklassizistische Stravinskij. Dazu aus Rußland auch vieles von Skrjabin und sogar Mussorgskij). Siehe dazu den Katalog *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974. Wien 1974. 76–80, 89ff* und den Schönbergs Verein gewidmeten Sonderband der *Musikkonzepte*.
- 7 Eine Ausnahme bildet hier das Gedenkkonzert auf den Tod Alban Bergs, das Herrmann Scherchen am 31. Januar 1936 in Moskau dirigieren konnte. Vgl. H. Scherchen, *...alles hörbar machen: Briefe eines Dirigenten 1920–1939*. Berlin/Ost 1979, 367 und 375.
- 8 Vgl. das Interview mit Edison Denisov in der *Literaturnaja gazeta* vom 6. August 1989, 8. Neuerdings auch die Erwähnungen in der ansonsten wissenschaftlich völlig unhaltbaren Arbeit von T. Čeredničenko, "Novaja muzyka No.6", *Novyj mir*, 1, 1993, 218-232.
- 9 Weberns Verhalten während und nach dem *Anschluß* von 1938 ist von Freunden immer wieder verteidigt worden; Schönbergs rigoroser Ethizismus aber verdammt Webern, weil er sich nicht ausdrücklich von den Nationalsozialisten, und zwar zumindest durch Emigration, distanziert hatte. Einige gerüchteweise hinterbrachte antisemitische Äußerungen Weberns führten zum Abbruch des Briefwechsels zwischen Schönberg und Webern. Gerškovičs Bericht ist deshalb aufschlußreich, weil er der einzige Jude unter Weberns Schüler war: "В течение пяти с половиной лет [с февраля 1934 по сентябрь 1939 (!)], трижды в месяц, Веберн давал мне уроки; уроки, которые всегда продолжались по меньшей мере два часа. И я получал эти уроки *бесплатно!* Я был беден. Так же беден, как и он. Как Веберн. Который *мне* бесплатно давал уроки. Мне. Еврею." (347)
- 10 Der Aufsatz erschien mit einer Vorbemerkung Boris Gasparovs (ebd., 341ff), der die Meinung vertritt, Gerškovič habe eine eigene Tonalitätstheorie und

damit Musikphänomenologie schaffen wollen, in Konkurrenz etwa zu Hindemith. Gasparov sieht den Wert von Gerškovičs Arbeiten in deren darstellenden Qualitäten, die ein Schritt auf dem Weg dazu darstellten, ein semiotisch-struktureles Beschreibungsinstrumentarium für Musik zu schaffen.

- 11 Die von H.-K. Metzger herausgegebenen Kompositionen Adornos zeigen einen der klangsensibelsten Künstler der Schönbergsschule, der der ausufernden Selbstbeschränkung seiner eigenen Theorie selbst das Fürchten lehrt. Gerškovič Kompositionen waren mir bis auf zwei späte, sicher nicht repräsentative Partiturskizzen nicht zugänglich. Diese zeigen glänzend erdachte, allerdings miniaturhaft knapp disponierte Beispiele seiner kompositions-theoretischen Ideen. Es bleibt zu hoffen, daß sich einige begnadete Interpreten aus dem Kreise seiner Schüler (G. Kremer, N. Gutman u.a.) jetzt auch der Kompositionen ihres Lehrers annehmen, die Gerškovič ja aus Bescheidenheit zu Lebzeiten zurückgehalten hat.
- 12 Über das Sprichwort hinaus, daß es der Ton sei, der die Musik mache, ist klanglich verfeinerte Steuerung des Einzeltones bei Berg und Webern zu höchster Vollkommenheit geführt. Berg ersetzte selbst seine Unterschrift durch das *h*, das zweimal crescendo durchs ganze Orchester geführt als Zwischenspiel von der zweiten in die dritte Szene des 3. Aktes "Wozzeck" überleitet. Über Webern überlieferte Adorno die Anekdote eines fiktiven Stücks, das nur aus einer ungeheuerlich komplex mit Vortragsbezeichnungen überhäuftem ganzen Pause (die Formung eben ihres Tons betreffend) bestand.
- 13 Th.W. Adorno, *Berg*, Der Meister des kleinsten Übergangs. Frankfurt/M. 1977, 20f.
- 14 Siehe M. Bachtin, "Das Problem des Textes in der Linguistik", deutsch in: *Poetica* 22, 3/4, bes. 470, 482–486. Thomas Mann hat sich ja in seiner *Entstehung des Doktor Faustus* (1947) nicht nur zur Mitarbeit Adornos an seiner Musikphilosophie bekannt, sondern auch den beherrschenden Einfluß Dostoevskijs auf gerade diesen Text gebeitet.
- 15 Th.W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, a.a.O., 63 (siehe Anm. 17). Die schwierige Frage, warum Adorno die Ansprüche des neopositivistischen Logizismus und der Sprachphilosophie so trotzig und hartnäckig bekämpft hat, läßt sich hier nicht beantworten. Sowieso scheint Adorno einen Kampf gegen Windmühlen des jüdischen Selbsthaß ausgefochten zu haben; in Fragen der Ethik etwa widersprechen sich Adornos und Schlicks Ansichten kaum. Die Berechtigung der soziologischen Vorgehensweise ist vom sogenannten *Wiener Kreis* (mit der Ausnahme des späteren Popper) nie bestritten worden. Sie muß jedoch im Zusammenhang damit verstanden werden, daß Gestalten wie Carnap oder Schlick keinen näheren Kontakt zum Schönbergkreis, wohl aber zu Křenek unterhielten. Auch Gerškovič faszinierte lebenslang die Nähe von Musik und mathematischer Logik; in einer Aufzeichnung aus den sechziger Jahren unterstreicht er auch, daß ihn dabei nicht allein das Moment artistischer Zahlensymbolik wichtig ist: "И, конечно, для меня имело огромное

значение высказывание великого румынского поэта и математика Иона Бербу, который говорил, что между математикой и поэтической метафорой существует тесная связь". (318)

- 16 Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, a.a.O., bes. 16ff.
- 17 Siehe dazu auch die entsprechende Ausführung in der *Musiksoziologie*, wo z.B. den "Engländern" schlicht die Fähigkeit zur Musik abgesprochen wird (Adorno, *Gesammelte Schriften*, 14, 355f: "Nicht jedoch kann bestritten werden, daß das englische musikalische Ingenium von einem frühen Zeitpunkt im siebzehnten Jahrhundert an versiegt...") und ähnlichgeartete Anekdoten des Emigranten über das nichtdeutsche Musikleben.
- 18 Adorno, ebd., 188.
- 19 Adorno, ebd., 159.
- 20 Adorno, ebd., 185.
- 21 Adorno, ebd., 166f (dort Anmerkung 26).
- 22 Siehe noch den späten Brief an Webern vom 3.Mai 1926, wo sich Schönberg sogar lobend über "Intermezzo", wahrlich keines der Meisterwerke von Strauss, äußert; allem Anschein nach hat "Intermezzo" einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf "Von heute auf morgen" op. 29. Abgedruckt in: *Katalog der A. Schönberg Gedenkausstellung*, a.a.O., 47f.
- 23 Auch für Adorno ist Liszt, der erste atonale Komponist, in bornierter Parallelsetzung "für Großstädte zubereitetes Salonzigeunertum". (Adorno, *Gesammelte Schriften* 14, 362.)
- 24 Diese Stelle lädt zu einer dekompositorischen Analyse von "imago" (als einem der nicht besonders differenziert verwandten, verzweifelt provokatorisch gemeinten Lieblingsbegriffe) Adornos geradezu ein. Ist nicht hier einfach das romantische Stereotyp der "Ferne" und des "Fremden", konkretisiert in diesem Fall auf Rußland, mit der Bewältigung eines eigenen, (aus religiösen Skrupeln) gescheiterten Künstlertums verschmolzen angesichts einer Zeit, in der auch in der Philosophie der Vorhang über der Vorstellung vom Künstler-Subjekt gefallen war. Adornos Traum ist ein wirklich nekrophiles Museum; die drei großen Wiener als die letzten Geniekünstler des 18. Jahrhunderts! Dahinter steht die angewandte Praxis von Adornos Freud-Lektüre, die sich "Dostojewsky und die Vätertötung" als imago vor Augen führt. Alban Berg tritt auf in der Rolle des Aleša Karamazov, der die Last der Vätertötung auf Smerdjakov-Adorno verschiebt.
- 25 Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, a.a.O., p.134 (Anmerkung 4). Siehe dazu auch die Anekdote, derzufolge Mahler Schönberg und seinen Schülern statt Kontrapunktstudien mehr Dostoevskij-Lektüre anempfiehlt, in G. Adler,

Gustav Mahler, Wien 1916, 43, zitiert auch in der Mahlermonographie von Adorno, *Gesammelte Schriften* 13, p. 217.

- ²⁶ Erstmals in: *Musikalisches Taschenbuch II*, Wien 1911; Nachweis auch bei Reich, a.a.O., 66. Gerškovič interpretiert diesen ersten Lehrsatz der Ästhetik der Zweiten Wiener Schule als Grundgesetzlichkeit des künstlerischen Arbeitens überhaupt. Der Begriff des Müssens wird existentiell als "dolženstvo-vanie" ins Russische übertragen: "*Настоящее искусство, следовательно, является результатом внутреннего диктата...*" (161). Hier knüpft die Schönbergschule an den Geniekult der musikalischen Klassik an, dessen aus dem inneren Diktat schaffende Erscheinung natürlich die Figur Beethoven ist. Gerškovič verharrt auf der Ansicht, das Genie als alleinverantwortlich für den Wechsel ästhetischer Normen auszuweisen, aber ihn beschäftigen die formalen Konsequenzen einer solchen Ästhetik. Das innere Diktat und seine Umwandlung nämlich sind direkt abhängig von der theoretischen Einsicht in die Bedingtheit, der durch das Müssen ausgelösten ästhetischen Transporte. Das einzig in der Bedingtheit ideal realisierbare Müssen ist deshalb die kleinstmögliche, die Musik motivierende Einheit: das Beethovensche Motiv.
- ²⁷ Darüberhinaus gibt es sogar Stücke, in denen tonale Melodien in zwölfstimmiger Schreibart variiert werden (Schönbergs Variationen über Silchers Männergesangvereinstück "Ännchen von Tharau" in der Suite op. 29 oder Bachs Choral "Es ist genug" im letzten Satz von Bergs Violinkonzert). Schönberg hoffte dadurch, die Praktikabilität seiner Methode unter Beweis stellen zu können – der gemeinte Effekt ist ein ähnlicher wie in Bachs Choralvariationen, wo altes, modal-melodisches Material in die temperierte, Dur-moll funktionale Polyphonie integriert wird.
- ²⁸ "15. Соната Бетховена представляет собой решение проблемы, заключающейся в том, что главные темы всех четырех частей цикла являются периодами. Для меня нет сомнения в том, что это было для Бетховена в том и другом разрезе и смысле *сознательной* проблемой". (75)
- ²⁹ Webern hatte den Verdacht, daß die Bedingtheit, die das Material (etwa die Reihe) in das Kunstwerk einführt, überhaupt schon die Kunst selber sei. ("Ich habe dabei das Gefühl gehabt: wenn die zwölf Töne abgelaufen sind, ist das Stück zu Ende.") Ein Ausbreiten der Implikationen der Bedingtheit, die deren Erklärung, ja Rechtfertigung sein will im Sinne der Beethovenschen Durchführung, schien ihm Frevel am reinen Kunstwerk. Dieses Kunstwerk sollte die einfache und unverfälschte Wiedergabe des Gesetzes sein, das unerklärbar ist und auch nicht erklärt werden darf ("Wir haben das Gesetz nicht selbst geschaffen: Es hat sich uns übermächtig aufgedrängt."). Das Bekenntnis zu einer Gesetzhaftigkeit a priori ist bei Webern durchaus als klassizistisch (spinozistisch?) zu verstehen, wengleich auch bei ihm der orthodoxe Aspekt von Schönbergs "Moses und Aron" nicht fehlt. Webern beruft sich dabei auch immer wieder auf Goethe und Hölderlin ("Hölderlin: Auch anderen Kunstwerken fehlt, mit den griechischen verglichen, die Zuverlässigkeit; wenigstens

sind sie bis jetzt mehr nach Eindrücken beurteilt worden, als nach ihrem gesetzlichen Kalkül und sonstiger Verfahrungsart, wodurch das Schöne hervorgebracht wird."). Dies muß in Erinnerung behalten, wer den außerordentlich bedeutungs- und wertaufgeladenen Klassik-Begriff bei Geršković verstehen will. – Die Webernzitate in Klammern entstammen dem Beilagenheft der Schallplattenkassette *Webern/Boulez op. 1 – 31*, # 79402, CBS&Masterworks 1978, [21, meine Zählung, Seiten sind nicht nummeriert].

- 30 Die Dodekaphonie als solche schien Adorno in Gefahr, nur "die Aporie der ohnmächtigen Subjektivität zur Auskunft" zu sein, welche "die Gestalt der unbestätigten, doch herrischen Norm" annimmt (Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, a.a.O., 71) Ja Adorno bringt sie in Zusammenhang mit der Idee eines untergehenden Bürgertums und gar O. Spenglers untergehendem Abendland, als deren ausdruckslosen Tonfall er sie brandmarkt. Nur der radikal subjektive und subjektivierende Zugriff (also der Bergs) vermag es im Sinne Adornos, die Technik selbst als ihren Ausdruck zu transzendieren. Bergs Musik spricht demnach vom Untergang des bürgerlichen Zeitalters ohne es zu verklären. Dieser Ausdruck befindet sich für Adorno wohl (denn seine Beispiele retten sich eigentlich immer vor den Fragen, die er ihnen voranstellt) in der harmonischen Handhabung des aharmonikalen Systems; das formale Problem scheint für Adorno nur abgeschlossener Raum für originelle Lösungen (welche Berg allerdings bietet) gewesen zu sein.
- 31 Siehe dazu Pierre Boulez berühmtes Manifest "Schönberg ist tot" in: Boulez, *Anhaltspunkte*, Essays, München 1979, 288 – 296, bes. 293ff. Über die besonderen Qualitäten Weberns in diesem Band auch Boulez Lexikonartikel über Webern, bes. 365ff. Boulez wirft Schönberg vor, daß "er im Ganzen genommen die Reihe als vereinheitlichendes Prinzip auf der morphologischen Ebene angewandt hat; seine Semantik erfuhr bei der Abfassung der späten Reihenwerke keine entscheidende Wandlung mehr." (365) Hier ist zwar nicht der Ort, Boulez stellvertretend für die Ästhetik der fünfziger Jahre zu kritisieren, doch scheint hier ein Problem durch, das für den schizophrenen Umgang mit der Reihentechnik typisch ist. Tatsächlich wirft Boulez Schönberg ja nicht vor, daß sich die Semantik seiner Werke nicht gewandelt habe, sondern daß sie überhaupt noch semantisierbar seien. Weberns mystisch versenkter Gebrauch zielte auf eine radikale Entsemantisierung der Musik, für die sich der Goethesche Begriff der Morphologie geradezu anbietet. Man braucht nicht die Analyse eines Geršković zu diesem Punkte, um heute klarer denn je zu sehen, daß die revolutionäre Attitüde der seriellen Strukturalisten der fünfziger Jahre in sich zutiefst pure Mystik war. Boulez liefert die Materialität des Kunstwerks geradezu an ein außerhalb der Musik befindliches transzendentes Ideenprodukt (denn es ist produktiv) aus. Dieses knüpft werthaft nur auf einer morphologischen, oder besser noch wunsch-etymologischen Ebene an Form und Material des Klangprozesses an. Die Sinnidee des Kunstwerks verabsolutiert sich gegen dessen Existenz, die als solche keinerlei Semantisierung/Bedeutungserzeugung mehr bedarf; konsequenterweise wurde es in den sechziger Jahren bei schöpferischen Potenzen wie Stockhausen oder Nono auch vom Warenfetisch zum Religionsfetisch (bes. in Hinblick auf Boulez 330), Gerš-

kovič hält an einer zwar ebenfalls idealistischen, doch persönlichkeitsgebundenen Gedankensemantik des musikalischen Kunstwerks fest; das bringt ihn wiederum in die Nähe Adornos, der sich in den sechziger Jahren von einer den Dualismus Kunst-Leben aufhebenden Neo-Avantgarde distanzierte. "Произведение искусства [...] есть не выражение, а олицетворение мысли, причем олицетворение лишь ее души. Когда Saussure понял разницу между языком и речью, он слегка дотронулся до идей о бесплотной мысли. О мысли, свободной от своей плоти. О ядре мысли. Философов губило и губит увлечение церебральной семантикой. Вне балагана понятий мысль им недоступна". (310)

- ³² Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, 152f. Adorno versucht gerade auch aus diesem Grunde in ausgesprochen oberflächlich-intrikater Weise eine Gleichung zwischen dem verkleideten Großbürger Stravinskij und Freud herzustellen. Während er sonst um die Begriffe Freuds weit und kompliziert formulierte Bögen oder Anführungszeichen schlägt, so wird "Le Sacre du Printemps" offen als "«Totem und Tabu»" und "Virtuosentstück der Regression" bezeichnet und gar verächtlich aufs "Triebleben der Klänge" verwiesen. Die Wendung Stravinskij zum Neoklassizismus bringt Adorno dann auch folgerichtig mit dem "reaktionären" C.G. Jung in Zusammenhang. Vgl. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, a.a.O., 136f, 141, 149. Hier allerdings begänne eine eigene Arbeit, wenn man untersuchte, welche Rolle Begriffe wie "anima" oder "imago" (vgl. dort 185f) für eine Analyse Adornos zu spielen hätten.
- ³³ Dabei ist auch augenfällig, wie sehr, ja bis zum Verwechseln die beiden in den Band eingeklebten Portraitfotografien des späten Gerškovič dem Typ des alten Schönberg ähneln!
- ³⁴ Adorno beschäftigt sich ebenfalls mit der Sonatenform bei Schönberg und Berg. Sein Verständnis des Begriffs "Sonate" ist wesentlich verschieden von dem von Gerškovič. Adorno versteht darunter nicht nur die harmonikale und funktionale Struktur des Sonatenhauptsatzes, sondern die Abfolge der verschiedenen kontrastierenden Sätze innerhalb der Gesamtsonate. Trotz seiner Kritik an Anlehnungen sogar an diesem Modell der Mehrsätzigkeit (er spricht von "Rekonstruktion" bzw. "Fortsetzung einer Formkategorie", sic!), erkennt auch Adorno an, daß weder Schönberg noch Berg so etwas wie eine Sonate noch einmal zu komponieren wagten. Siehe Adorno, ebd., 96f.
- ³⁵ Wenn Gerškovič in seiner Analyse etwa des Schönbergschen Violinkonzerts op. 36 oder der Webernschen Augenlichtkantate op. 26 derartiges hergeleitet hätte, so ist es bezeichnend, daß die Herausgeber gerade diese Analysen nicht in den Band mitaufgenommen haben.
- ³⁶ Siehe die etwas schöngefärbte Zusammenfassung bei Reich, a.a.O., 61f.
- ³⁷ Klemperer feierte bereits in den zwanziger Jahren mit seinen Mahlerinterpretationen in der Sowjetunion wahre Triumphe. Seine Aufführungen haben

- auf Generationen einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen, und begründeten zusammen mit denen von Mahlers Assistent O. Fried, der später in die Sowjetunion emigrierte und dort auch Chefdirigent des Georgischen Sinfonieorchesters wurde, die sowjetische Mahlertradition Vgl. Hayworth, *Otto Klemperer, Dirigent der Republik 1895–1933*. Berlin 1988, 354–361. Dennoch riß auch die russische Mahlerpflege in den vierziger Jahren ab und mußte erst Anfang der sechziger Jahre von Interpreten wie Kyrill Kondrašin und Kurt Sanderling wieder neu belebt werden. Vgl. K. Blaukopf, "Zur Mahler-Rezeption in Rußland". In: *HiFi-Stereophonie*. Heft Dezember 1980; B. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917–1970*. London 1972.
- 38 Adorno rettet sich in einen paradoxalen Benjaminismus, der ebensoviel bedeuten will, wie er nichts heißt: "Nicht trotz des Kitsches, zu dem sie sich neigt, ist Mahlers Musik groß, sondern indem ihre Konstruktion dem Kitsch die Zunge löst, die Sehnsucht entbindet, welche der Kommerz bloß ausbeutet, dem der Kitsch dient." Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 13, 189.
- 39 Gerškovičs späte Kompositionen stehen ebenfalls in Abhängigkeit einer Auseinandersetzung mit Šostakovič. Dies erweist sich nicht nur im doppelten Rückgriff auf das letzte gemeinsame Vorbild – Mahler, sondern reicht weit in die traditionstransformierenden Identitäten wie Besetzung, Textwahl und Gattung. So sind die "Kleine Kammer-suite" (1979) und die "Madrigale" (1983) sicher nicht zufällig auf die gleiche Auswahl von Textdichtern (Rilke, Appolinaire und F.G. Lorca) und eine ähnlich extravagant ausgedünnte *sifonische* Besetzung verfaßt wie Šostakovičs spätes Meisterwerk, die 14. Sinfonie.
- 40 Adorno, ebd., 181, 214f.
- 41 Zum Zusammenklang von Sonatensatz und vermeintlich freier Fantasie bei Beethoven überliefert und unterstützt Gerškovič auch die außerordentlich rigide Auffassung Weberns, die die Fantasie fast als entfaltende Verstümmelung eines Kopffhemas interpretiert. Die Freiheit der "Phantastischen" zerstört als Fantasie die Unabhängigkeit der Entfaltung der musikalischen Phase. Ein Gedanke, der sich auf E.T.A. Hoffmann und die Behandlung der "idée fixe" bei Berlioz berufen könnte. Siehe 198f.
- 42 Adorno, ebd., 221.
- 43 Siehe dazu auch Adornos witzige, aber noch schneller wie die Neue Musik veraltete Klassifikation der "Typen musikalischen Verhaltens" in der *Musiksoziologie*. Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 14, a.a.O., zum "Experten" und zum "guten Zuhörer" 181ff.
- 44 Beliebt ist vor allem der Hinweis auf Zwölfton-Themen in nicht zwölftöniger Musik und deren Funktion im pragmatischen Motivkontext (etwa im Fall einiger Bachwerke oder des ersten Satzes von Franz Liszt "Eine Faustsinfonie"). Auch dort wird Schönbergs Lehre als ausschließlich die Tonhöhenorganisation

betreffend verstanden; so hat sich der Akademismus Schönbergs einer didaktischen Strafaufgabe bemächtigt. Im Gegenzug war es nur verständlich, daß sich die Neoavantgarde über diesen Zugriff auf die Tradition mockierte. Betrachtet man die Entwicklung der seriellen und nachseriellen Musik, so wird deutlich, daß sie sich wohl deshalb in ihrem programmatischen Bekenntnis zum schönen Augenblick nicht einer historischen Rechtfertigung zu bemühen trachtete.

- ⁴⁵ Adornos haßerfülltes Mißtrauen gegenüber dem Bemühungen zu einer historisch adäquaten Spielweise und einer Verlebendigung des Musealen alter Musik, die er als Angriff gegen die Moderne verstand, wirkt auf diesem Hintergrunde wesentlich plausibler; es war unbewußt erfaßt ein Attentat auf die alleinseligmachende Ikone Beethoven – und deren autoritätsverbürgende Position in einem *totalen* axiologischen System. Siehe Th. W. Adorno, "Dissonanzen", in: *Gesammelte Schriften*, 14, a.a.O., 141f.
- ⁴⁶ Siehe hierzu auch einen der gewundensten Aufsätze Adornos, "Vom Altern der Neuen Musik", der wie unter schwerem Dikatat rebellierend angefertigt scheint und das Kunststück versucht, es irgendwie allen nicht rechtmachen zu wollen. Größe mißt sich durch den revolutionär beherrschenden Schock und Sturm, den der Fortschritt auslöst. Eine Musik ist solange groß, solange sie das nach ihr Kommende beherrscht. Adorno, ebd., 143 – 167, bes. 144ff und 158.
- ⁴⁷ Schon 1951 vertrat Boulez (der hier deshalb wieder zitiert sei, weil er der noch am wenigsten radikale Vertreter seiner Generation ist) die Auffassung, daß ein wie auch immer gearteter "Zwölfton-Klassizismus" zum Scheitern verurteilt sein müsse – ebenso wie der Neoklassizismus Stravinskijs (dessen Ergebnisse er als "jämmerlich" bezeichnet). Alle klassizistischen, auf die Form konzentrierten Bemühungen führten zu seiner "Scholastik". Boulez begreift die Dodekaphonie als Chance einer radikalen Ablösung von aller bisherigen aufgezeichneten Musikgeschichte. "Zu einer neuen Morphologie gehören logischerweise eine neue Syntax, Rhetorik und Gefühlswelt. Ein "Zwölfton-Klassizismus" ist also undenkbar und aufgrund der in ihm waltenden Zusammenhanglosigkeit zum Scheitern verurteilt." (Boulez, a.a.O., 74) Demgegenüber steht Gerškovičs radikaler Klassizismus, der die Ordnung der Form als eigenständige Entwicklung begreift und in seinem radikalen Klassizismus den Begriff einer musiksprachlichen Morphologie als jenseits der Diskutierbarkeit ansiedeln muß.

Klaus Hartenstein

DIE FUNKTIONSVERBGEFÜGE DES MODERNEN RUSSISCHEN – ÜBERLEGUNGEN ZUR DEFINITION EINES WORTVERBINDUNGSTYPUS

1. Einleitende Bemerkungen

Dieser Beitrag ist Bestandteil eines größeren Vorhabens, das einem speziellen Typ von Konstruktionen, den sog. *Funktionsverbgefügen*, gewidmet ist, und zwar insofern, als er sich bemüht, im Rahmen einer synchronen Betrachtung der Verhältnisse, wie sie vor allem in der *modernen russischen Standardsprache* anzutreffen sind, diejenigen sprachlichen Gegenstände auszugrenzen und zu klassifizieren, die zu diesem Ausdruckstyp zählen. In diesem Sinn bilden die folgenden Erörterungen die notwendige Voraussetzung, um weitere Untersuchungen durchführen zu können, die sich mit den Leistungen beschäftigen, die Funktionsverbgefüge, z.B. im Russischen, erbringen. Um zu verdeutlichen, daß der Ausgrenzungsvorschlag, den die vorliegende Studie formuliert, nicht nur einzelsprachbezogen ist, sondern sich ohne Schwierigkeiten auch auf andere (slavische und weitere) Sprachen anwenden läßt, werden im folgenden, wenngleich in geringerem Umfang, auch nichtrussische Daten behandelt.¹

2. Funktionsverben und Funktionsverbgefüge

2.1 Terminologie, Forschungsstand und Objektbereich

Will man den Gegenstand einer beliebigen linguistischen Beschreibung auf explizite Weise angeben, d.h. definieren, so gilt es immer wieder, zwei Entscheidungen zu treffen. Zunächst müssen Eigenschaften genannt und begründet werden, die die sprachlichen Einheiten aufweisen sollen, mit denen man sich beschäftigen will. Danach ist ein geeigneter Name zu vereinbaren, um die untersuchten Objekte benennen zu können.

Für die Wortverbindungen, um die es hier gehen soll, existieren sowohl in der germanistischen als auch in der russistischen Fachliteratur zahlreiche Bezeichnungen. Der Terminus *Funktionsverbgefüge*, der in der vorliegenden Abhandlung benutzt wird, stammt von ENGELN 1968 und hat - neben den Bezeichnungen *Streckformen*, geprägt von SCHMIDT 1968, sowie *Funktionsverbfügungen* - in der deutschsprachigen Fachliteratur eine gewisse

Verbreitung erlangt, so z.B. in den Arbeiten von ROTHKEGEL 1969; 1973; HERRLITZ 1973; HELBIG 1979; 1984; HERRMANN-DRESEL 1987 und vielen anderen. Die Bezeichnung *Funktionsverb* für die verbale Konstituente dieser Wortverbindungen geht auf v. POLENZ zurück (1963, 29ff.); zu einem Überblick über die germanistischen Terminologie für die betreffenden Syntagmen vgl. PERSSON 1975, 6.² In sowjetischen Arbeiten erfreut sich die Bezeichnung *устойчивые (глагольно-именные) (слово)сочетания* einer großen Beliebtheit, so u.a. bei PROKOPOVIC 1969; REGININA 1976; DERIBAS 1983; GAK 1977, 206ff.; DERJAGINA 1987. Daneben finden sich diverse Einzelprägungen, z.B. *фразовые речения* (BYLINSKIJ/ ROZENTAL' 1957, 155), *описательные глагольно-именные обороты* (MOLOTKOV 1977, 52ff.) bzw. *глагольные описательные выражения* (MORDVILKO 1964, 67; ŠANSKIJ 1969, 179) und andere; eine Zusammenstellung der russischen (sowie auch der polnischen und tschechischen) Termini geben KLINGER 1983, 10ff. und HERRMANN-DRESEL 1987, 23, Anm. 1.

Betrachtet man die Vorschläge zur Gegenstandsbestimmung, die in der sowjetischen, vor allem aber in der auf diesem Gebiet besonders engagierten *germanistischen* Forschung diskutiert werden, an deren Erkenntnissen man bei einer Beschäftigung mit Funktionsverb(gefüg)en nicht vorbeikommt, ergibt sich ein nicht gerade einheitliches Bild. Die Auffassungen, welche Wortverbindungen bzw. Wortverbindungstypen im einzelnen zu den Funktionsverbgefügen - im folgenden: FVG - zu zählen sind, gehen z.T. stark auseinander. In der Literatur besteht gleichzeitig jedoch Konsens darüber, daß die allgemeinen Eigenschaften, die als Definitionskriterien für FVG festzulegen sind, syntaktischer und semantischer Natur zu sein haben. Morphologisch-grammatische und stilistische Gesichtspunkte werden für die Ausgrenzung der Konstruktionen dagegen nur als zusätzliche Kriterien ins Feld geführt. Weiterhin scheint man sich, wie diese Positionen auch immer im Detail begründet sein mögen, über die Zwischenstellung einig zu sein, die die FVG ebenenübergreifend betrachtet einnehmen, und zwar in erster Linie "nach oben" zwischen freien und phraseologischen Wortverbindungen im engen Sinn. Bisweilen ist auch von einer Zwischenstellung der FVG "nach unten" die Rede zwischen freien Syntagmen und Einheiten, die, obwohl billexematisch, als das Ergebnis von Wortbildung aufgefaßt werden können.

In ihren theoretischen und deskriptiven Bemühungen um die FVG haben die germanistische und die sowjetische Forschung unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt; vgl. zum Stand der Diskussion in der Germanistik PERSSON 1975, 1ff.; HELBIG 1979; 1984; FLEISCHER 1982, 139ff.; v. POLENZ 1987, 170f.; eine aktuelle Bibliographie der (westlichen) Arbeiten zu den FVG findet sich in SCHUMACHER 1987 und v. POLENZ 1987; den sowjetischen, polnischen und tschechischen Forschungsstand fassen KLINGER 1983, 14ff. und HERRMANN-DRESEL 1987, 18ff. zusammen. Ein wesentliches Antriebsmoment für das Interesse, welches die deutsche Germanistik den FVG entgegenbringt und das mit der Arbeit v. POLENZ 1963 auf breiter Front eingesetzt hat, ist die Auseinandersetzung mit der *Sprachkritik*, die FVG als

Erscheinungen einer immer stärker um sich greifenden "Substantivitis" brandmarkt. Angeregt durch das provokante Buch "Sprache in der verwalteten Welt" (1958) des Publizisten KORN, in dem die betreffenden Konstruktionen als alarmierende Anzeichen eines Sprachverfalls verteuelt werden, haben sich mehrere Linguist(inn)en daran begeben, in z.T. sehr umfangreichen empirischen Studien nachzuweisen, daß es sich bei den FVG um Typen von Ausdrucksmitteln handelt, für die, jenseits jeder sprachästhetischen Wertung, sehr wohl eine Notwendigkeit in der Sprache besteht; vgl. zur Auseinandersetzung mit der Sprachkritik u.a. v. POLENZ 1963, 5ff.; DANIELS 1963, 9ff.; HERINGER 1968, 11ff.; SCHMIDT 1968, 102ff.

Die FVG sind allerdings schon lange vor dem Erscheinen der Arbeit von KORN Zielscheibe der Sprachkritik gewesen, so z.B. bei WUSTMANN 1935 und REINERS 1943; vgl. die folgenden Feststellungen:

"Zum Schwulst gesellt sich aber hier noch etwas anderes: die höchst bedenkliche Neigung, den Verbalreichtum der Sprache gleichsam auf ein paar Formeln abzuführen, die alles Flektieren überflüssig machen. Wer von diesen sechs oder sieben Verbalsurrogaten (*ziehen, bringen im Aktiv, gezogen oder gebracht werden, kommen, gelangen im Passiv; V.S.*) glücklich noch ein Tempus und einen Modus bilden kann, der braucht sich nicht mehr mit Ablautreihen und schwankenden Konjunktivformen zu plagen." WUSTMANN 1935, 397 (zitiert nach SCHMIDT 1968, 111).

"Das Verbum ist das Rückgrat des Satzes. Wenn man die Handlung in ein Hauptwort zwingt und ein farbloses Zeitwort anleimt, so bricht man dem Satz das Rückgrat ... Die eigentliche Satzfaulnis beginnt, wenn durchweg Handlungen durch Hauptwörter statt durch Tatwörter wiedergegeben werden." REINERS 1943, 140, 142 (zitiert nach SANDERS 1990, 66).

Darüber hinaus hat man sich in der germanistischen Linguistik (nicht nur der deutschen) der Beschreibung von FVG innerhalb bestimmter Grammatikmodelle zugewandt, vor allem der Generativen Grammatik, z.B. ESAU 1973; 1976; HERRLITZ 1973; PERSSON 1975; STARKE 1989, der Dependenzgrammatik, z.B. GÜNTHER/PAPE 1976; HELBIG 1979; v. POLENZ 1985, dem Problem der Ausgrenzung, Klassifikation und lexikographischen Behandlung von FVG, z.B. KLEIN 1968; ROTHKEGEL 1973; BAHR 1977; DYHR 1980; v. POLENZ 1987; MESLI 1988; BRESSON 1988, der Frage nach ihrem phraseologischen Charakter, z.B. FIX 1974-1976; SCHEMANN 1982, ihrer Behandlung im Rahmen der maschinellen Sprachverarbeitung ROTHKEGEL 1969; 1973; STARKE 1989 und dem Sprachenvergleich Deutsch-Englisch, z.B. FISCHER 1977, Deutsch-Französisch, z.B. BLOCHWITZ 1980, Deutsch-Italienisch, z.B. REUTHER 1982, und Deutsch-Niederländisch, z.B. HINDERDAEL 1981. Das besonders rege Interesse, mit dem sich die deutsche germanistische Linguistik den FVG als einem kommunikativ sehr leistungsfähigen Konstruktionstyp nun seit mehr als 20 Jahren zuwendet, ist m.E. auch dafür verantwortlich zu machen, daß - im Unterschied z.B. zur sowjetischen, angloamerikanischen und französischen Linguistik - diese Wortverbindungen ebenfalls in (*Referenz*)*Grammatiken*

des Deutschen ausführlich behandelt werden, so u.a. in ERBEN 1972, 69ff.; HELBIG/BUSCHA 1981, 74ff.; HEIDOLPH et al. 1981, 431ff.; EISENBERG 1986, 292ff.³

Die sowjetische russistische Forschung im Bereich der FVG hat sich hingegen nie gezwungen gesehen, diese Wortverbindungen gegenüber einer massiven Sprachkritik als angemessene und leistungsfähige Ausdrucksmittel legitimieren zu müssen. FVG werden hier durchweg als Sprachmittel anerkannt, deren Verwendung immer stärker um sich greift, da für diesen Konstruktionstyp ständig wachsende kommunikative Bedürfnisse bestehen. GAK, 1976, 88 geht sogar so weit zu behaupten, daß die intensive Ausbreitung von FVG ein universelles Phänomen sei, das sämtliche Sprachen aufweisen, u.a. auch solche ohne schriftliche Tradition.

Im Zusammenhang mit dem synchronen Befund zur intensiven Gebrauchsweite der FVG in vielen Sprachen darf nicht vergessen werden, daß das Phänomen als solches - zumindest in den europäischen Kultursprachen - relativ alt ist. Die gegenwärtigen Entwicklungstendenzen stellen daher keine sprachliche Neuerung dar, sondern sie nutzen nur seit langem vorgegebene strukturelle Möglichkeiten aus (vgl. zu diachronen Aspekten von FVG für das Russische VIÑOGRADOV 1938, 387f., 417f.; KOPYLENKO/POPOVA 1972, 92ff.; KOPYLENKO 1973, 73ff.; 1978; GAK 1976, 88f.; KOPORSKAJA 1988, 31ff.; 99ff.; KOLESOV 1989, 139; HARTENSTEIN 1990; REITZ 1990, für das Deutsche u.a. v. POLENZ 1963, 35f.; DANIELS 1963, 219ff.; HERINGER 1968, 118ff.; RELLEKE 1974; SO 1991 und für das Lateinisch-Romanische BORK 1990).

Allerdings weisen insbesondere normativ ausgerichtete Handbücher des Russischen mitunter auf die Überanwendung, so z.B. KOCHTEV 1980 und DEMIDENKO 1986, bzw. auf Fehler beim Gebrauch dieser Konstruktionen hin, so z.B. die russische Grammatik und Stilistik für Journalisten von LISTVINOV 1965 und ROZENTAL' 1979 bzw. das Handbuch von RACHMANOVA 1981:

"Kaum als gelungen können die folgenden Sätze gelten, in denen die Phraseologismen [= FVG; K.H.] weder die Rolle eines expressiven Ausdrucks noch die eines Standardsprachmittels spielen: *Король белых предпринял путешествие в лагерь противника ...; А вот артисты, подбодренные вдохновенным красноречием ведущего, закрепляя достигнутые успехи, превзошли самих себя ... Артисты одержали заслуженную победу.*" (KOCHTEV 1980, 49f.)

"Es besteht kein Grund zu sagen *Дети произвели уборку класса*, da dem Inhalt dieser Äußerung weitaus besser das Verb *убрали* entspricht. Anstelle von *Пионеры приняли решение помочь неуспевающим* wäre es natürlicher zu sagen *Пионеры решили помочь неуспевающим*." (DEMIDENKO 1986, 112).

LISTVINOV 1965, 76; ROZENTAL' 1979, 68 und RACHMANOVA 1981, 232, 237 machen in diesem Zusammenhang auf häufige Verstöße gegen Kombinationsbeschränkungen bestimmter Funktionsverben aufmerksam, z.B.

- (1) *оказать помощь* <поддержку, содействие, услугу, доверие>, aber: **оказать внимание* (anstelle von *проявить*), **оказать встречу* (anstelle von *устроить*), **оказать конкуренцию* (anstelle von *составить, создать*), **оказать впечатление* (anstelle von *произвести*);
- (2) *одержать победу*, aber: **одержать успехи* <хорошие результаты> (anstelle von *достичь, добиться*), **одержать поражения* (anstelle von *потерпеть*)⁴.

Überhaupt ist die sowjetische Forschung zu den FVG dadurch gekennzeichnet, daß sie im Vergleich zur Germanistik dieses Problemfeld in einem engen Rahmen behandelt und größere theoretische Arbeiten bzw. Materialuntersuchungen bislang nicht vorzuweisen hat; der ausführlichen empirischen Studie HERRMANN-DRESEL 1987 fällt m.E. daher im Kontext der slavistischen Linguistik eine gewisse Vorreiterrolle zu. Schwerpunkt der sowjetischen Bemühungen um die FVG ist eindeutig die Diskussion um die allgemeinen *phraseologischen* Eigenschaften der Wortverbindungen. Ausschlaggebend für diese Schwerpunktsetzung sind m.E. wissenschaftsgeschichtliche Gründe, hier die herausragende Rolle, die der phraseologischen Forschung traditionell in der sowjetischen Linguistik zukommt. In diesem Zusammenhang sind verschiedene Teilprobleme erörtert worden, u.a. die Frage nach den Beschränkungen der Verbindbarkeit von Lexemen, die in FVG eingehen (MORDVILKO 1964, 67ff.; KOPYLENKO/ПОРОВА 1972, 74ff.; KOPYLENKO 1973, 33ff.; TOLIKINA 1978) sowie die Frage nach ihrer syntaktischen Struktur bzw. Transformierbarkeit (GAK 1965; 1976; APRESJAN 1967). Besonders hervorzuheben sind an dieser Stelle auch die originellen Ideen zur Behandlung der sog. *lexikalischen Kombinierbarkeit* von MEL'ČUK und ŽOLKOVSKIJ (s. 2.1.1.3). Als ein weiteres Charakteristikum der sowjetischen Forschung ist schließlich noch das Bemühen um eine systematische lexikographische Erfassung von FVG anzusehen. Hier sind vor allem die, z.T. für Unterrichtszwecke geschaffenen, ausschließlich diesen Wortverbindungen gewidmeten Sammlungen von

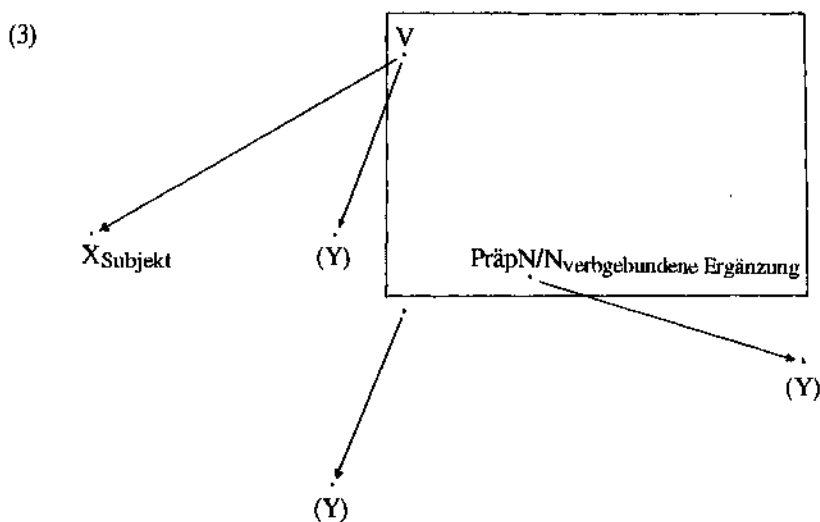
DERIBAS 1983 und DERJAGINA 1987 zu nennen. Darüber hinaus werden neben anderen nichtfreien Wortverbindungen FVG u.a. in den Wörterbüchern REGININA 1976; DENISOV/MORKOVKIN 1978 und MEL'ČUK/ŽOLKOVSKIJ 1984 in größerem Umfang berücksichtigt; zu deutsch-russischen Wortschatzsammlungen, die u.a. FVG enthalten, vgl. TROEBES 1985; GÜNTHER/FOERSTER 1987.

2.1.1 Zu einigen ebenspezifischen Definitionskriterien für Funktionsverbgefüge

Wie soll nun der Gegenstand der vorliegenden Studie, die FVG (des Russischen), ausgegrenzt werden? Wie können sie von solchen Syntagmen differenziert werden, deren formaler Aufbau ihnen äußerlich gleicht? In der Forschung besteht, wie bereits in 2.1 angesprochen, ein generelles Einverständnis, daß geeignete Definitionskriterien für diese Konstruktionen auf der *syntaktischen* und der *semantischen* Ebene zu suchen sind. Darüber hinaus ist der *phraseologische* Charakter der Wortverbindungen für ihre Ausgrenzung ebenfalls mit zu berücksichtigen. Es ist daher notwendig, sich zunächst einen vergleichenden Überblick über verschiedene Definitionsvorschläge zu verschaffen, die in der Literatur gemacht worden sind.

2.1.1.1 Syntaktische Kriterien

Die Diskussion um die charakteristischen syntaktischen Eigenschaften von FVG dreht sich im wesentlichen um die Frage nach Anzahl und Art von deren Konstituenten und nach dem Konstruktionstyp, in den sie eingehen können.⁵ Uneingeschränkte Einhelligkeit herrscht darüber, daß FVG aus zwei obligatorischen, kategorial invarianten und syntaktisch miteinander verbundenen Elementen aufgebaut sind, einem Verb (V) und einem Nomen (N). In bezug auf die syntaktischen Strukturmuster, die diese Konstruktionen bilden können, werden dagegen unterschiedliche Auffassungen vertreten. Manche Forscher lassen nur FVG zu, die dem Konstruktionstyp (3) als Grundmuster folgen (syntaktische Leerstellen, die die FVG kraft ihrer Valenzeigenschaften eröffnen, sind durch die Variablen X und Y ausgewiesen):



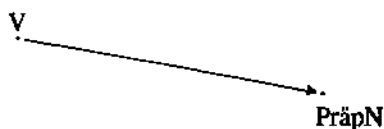
z.B. *X* приводит *Y* в замешательство, *X* держит *Y* под властью, *X* имеется в продаже (у *Y*-а), *X* обращается к *Y*-у с предложением, *X* подпал под влияние *Y*-а, *X* ввергает *Y* in Angst, *X* trägt Sorge für *Y*, *X* gerät in Verlegenheit (wegen *Y*), *X* kommt zur Anwendung (bei *Y*), *X* окружает *Y* заботой, *X* оказывает *Y*-у помощь, *X* заключает перемирие с *Y*-ом, *X* принял меры (против *Y*-а), *X* подвергает *Y* испытанию, *X* findet Anklang (bei *Y*), *X* ergreift die Flucht (vor *Y*), *X* versetzt *Y* einen Schlag, *X* führt ein Verhör (mit *Y*) durch, *X* unterzieht *Y* einem Test

Die dependentiell orientierte Struktur (3) bedarf einiger Erläuterungen. Mit den Klammerungen um die Konstituente *Y* soll herausgestellt werden, daß deren syntaktische Abhängigkeit morphologisch durch das Funktionsverb, z.B. *давать кому-л. обещание*, das Nomen der Wendung, z.B. *принимать участие в чём-л.*, oder die Wendung als Ganzes signalisiert werden kann, z.B. *приходить в восторг от чего-л.*, aber *восторг публики перед спектаклем <по поводу спектакля>*. Darüber hinaus stellt die Struktur (3) den Versuch dar, den syntaktischen Bau von FVG in einer möglichst "oberflächennahen" Repräsentation zu illustrieren. Auf dieser Betrachtungsebene ist FVG - wie aber auch Phraseologismen schlechthin, z.B. *заморить червя(чка), собаку съед, den Löffel abgeben* - die Satzgliedstruktur Prädikat + verbgebundene Ergänzung (Objekt) zuzusprechen, da diese syntaktische Funktion in den Wendungen morphologisch durch die entsprechenden Wortformen in gleicher Weise markiert wird wie in freien Wortverbindungen; vgl. z.B. *приходить в восторг* vs. *приходить в класс, делать заключение* vs. *делать стол* usw. In der germanistischen Fachdiskussion ist diese Auffassung häufig angezweifelt worden. Man behauptet, das Nomen in FVG sei weder Objekt noch adverbiale Ergänzung, sondern Bestandteil eines komplexen (Gesamt)Prädikats (Prädikativs), da es in diesen Wendungen seine Fähigkeit zur Referenz verloren habe; so z.B. KLEIN 1968, 19; SCHIPPAN 1969, 27f.; HEIDOLPH et al.

1981, 441f.f.; HELBIG 1984, 179, 183; v. POLENZ 1987, 175. Um diese Auffassung zu begründen, werden verschiedene Tests durchgeführt, die auch zum Nachweis des phraseologisierten Charakters von FVG verwendet werden (s.u.), z.B. die Pronominalisierung des betreffenden Substantivs und seine Modifikation durch einen Relativsatz; vgl. z.B. **Sie brachte ihre Entrüstung zum Ausdruck, doch niemand verstand ihn; *Die Sprache, zu der du das Problem gebracht hast, ...* Die operationalen Verfahren sind jedoch wegen des mehrdeutigen Verhältnisses zwischen Syntax und Semantik nur begrenzt tauglich, um die o.g. Position zu untermauern; vgl. z.B. *Die Verhandlungen, die zur Zeit geführt werden, ...; Die Schwierigkeiten <Verlegenheit>, in die diese Presseenthüllungen die Regierung gebracht haben, ...* Da die hier vorgetragenen Überlegungen zum Status des Substantivs in FVG auf die Ebene der Satzsemantik abzielen, kann das Beschreibungsproblem m.E. auch nur dort gelöst werden, z.B. indem man der (einzelnsprachbezogenen) syntaktischen Repräsentation eine entsprechende semantische Beschreibung vorschaltet, in der das gesamte FVG dann eine Dekomposition seiner Bedeutung erhält.

Im Zusammenhang mit dem syntaktischen Bau der Wortverbindungen ist nicht immer klar, ob nur das Strukturmuster

(3')



oder auch der Konstruktionstyp

(3'')



für die syntaktische Ausformung von FVG herangezogen werden soll. So räumen z.B. v. POLENZ 1963, 11f.; HERINGER 1968, 40 und PERSSON 1975, 1 ein, daß nominalisierende Verbaufspaltungen des Typs (3'') existieren, sie schließen diese jedoch explizit (HERINGER ebd., Anm. 53; PERSSON ebd., Anm. 2) bzw. stillschweigend (v. POLENZ 1963, 12ff.) aus der Betrachtung aus.

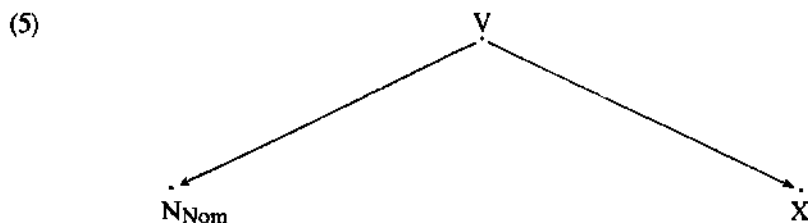
Hierfür dürften semantische Gründe ausschlaggebend sein, da v. POLENZ 1963 nur solche mit einem präpositionalen Fügungsmittel ausgestatteten Verben untersucht, mit denen als "Vollverb" räumliche Vorstellungen verbunden sind, z.B. *stehen, bringen, kommen*, die jedoch als Funktionsverben zu einer zeitlichen Bewegung auf einen Vorgang oder Zustand hin umkategorisiert (metaphorisiert) werden, z.B. *zur Diskussion stehen, in Bewegung bringen <kommen, geraten>* (ebd., 21ff., 27ff.). Mittlerweile vertritt v. POLENZ eine weniger restriktive Auffassung, indem er auch den Konstruktionstyp (3'), also Verbindungen wie z.B. *Kenntnis geben, Anwendung finden* u.ä., die eine Akkusativfügung

enthalten, zu den FVG zählt, wobei er allerdings für diese Syntagmen die Einschränkung formuliert, daß sie nicht passivfähig sein dürfen (v. POLENZ 1987, 171).

Für andere Forscher(innen) hingegen scheinen nur solche Realisierungen des Konstruktionstyps (3) zu den FVG zu zählen, in denen das verbale Element transitiv ist, d.h. ein N_{Akt} regiert. Strukturen des Typs

- (4) *X находится под властью Y-а, X приступает к допросу Y-а, X подвергает Y испытанию, X обладает знаниями в области Y, X пользуется уважением среди Y, X гудит in Wut wegen Y,*

dürften dann nicht als FVG einzustufen sein, so m.E. bei KOPYLENKO/POPOVA 1972; KOPYLENKO 1973; FIX 1974-1976; MOLOTKOV 1977, 52ff.; TOLIKINA 1978 und anderen. KLEIN 1968, 9 wiederum zählt auch den Wortverbindungstyp (3'') zu den FVG. Neben den Konstruktionen (3') bzw. (3'') betrachten einige Linguist(inn)en auch Syntagmen des Typs (5) als FVG, d.h. solche, in denen die nominale Konstituente der Wortverbindung zum grammatischen Subjekt wird, so z.B. MEL'ČUK 1974, 92ff.; SCHMIDT 1968, 27ff.; STARKE 1975, 158; GAK 1976; 1977, 208ff.; HELBIG 1984, 167; vgl.



z.B. *Ветер дует (с X-а), Инициатива исходила от X-а, Удивление охватывает X-а, Предложение касается X-а, Температура равняется X-у, Die Anfrage geht <richtet sich> an X, Panik ergriff X*

Andere Forscher wiederum schließen den Konstruktionstyp (5) aus der Klasse der FVG aus. Diese Position bezieht z.B. v. POLENZ, für den solche Verben keine Funktionsverben sind, die dazu dienen, einen Prädikatsbegriff durch Nominalisierung zum Subjekt des Satzes zu machen; vgl.

- (5') *Die Durchsicht erfolgt <geschieht> auf folgende Weise* (v. POLENZ 1974; 1987, 170).

Es liegt auf der Hand, daß die Einbeziehung des Baumusters (3''), vor allem jedoch von (5) durch die damit verbundene Permutationsmöglichkeit der nominalen Konstituente und der anderen syntaktischen Stellen in den o.g. Strukturen die Anzahl der Wortverbindungen, die aus syntaktischen Gründen als FVG eingestuft werden können, beträchtlich anwachsen läßt. Die unterschiedliche Einschätzung des syntaktischen Strukturtyps von FVG schlägt sich auch in den entsprechenden lexikographischen Arbeiten nieder, z.B. zum Russischen. Während DERIBAS 1983 und DERJAGINA 1987 nur Konstruktionen des Typs (3') und (3'') vermerken, berücksichtigen andere Lexika auch den Typ (5), z.B. DENISOV/MORKOVKIN 1978; MEL'ČUK/ŽOLKOVSKIJ 1984.

Die germanistische Forschung zu den FVG hat sich darum bemüht, auf syntaktischer Ebene *operationale* Verfahren zu entwickeln, mit deren Hilfe die strukturelle Homonymie zwischen FVG und anderen Wortverbindungen aufgelöst werden kann, z.B. v. POLENZ 1963, 23ff.; ENGELN 1968; HERINGER 1968, 44ff.; STARKE 1975; HELBIG/BUSCHA 1981, 78ff.; HELBIG 1979; 1984. Diese Tests zielen auf Beschränkungen des distributionellen und transformationellen Verhaltens von FVG ab; die nachfolgenden Erörterungen greifen daher über in die Diskussion der *phraseologischen* Eigenschaften dieser Wortverbindungen (s. auch 2.1.1.3). So untersucht man u.a. die Erfragbarkeit der nominalen Konstituente, deren Fähigkeit, durch ein attributives Adjektiv expandiert zu werden, das - z.T. darüber hinaus - im gleichen Kontext in ein Adverb oder in einen Relativsatz umgewandelt werden kann, die Möglichkeit, die nominale Konstituente zu eliminieren, die Negation, den Artikelgebrauch usw.; vgl. z.B.

- (6) *Das Bild kommt zur Versteigerung* ⇒ *Wozu kommt das Bild?* ⇒ **Wohin kommt das Bild?* ⇒ **Das Bild kommt.*
- (7) *Der Maler kommt zur Versteigerung* ⇒ *Wohin kommt der Maler?* ⇒ **Wozu kommt der Maler?* ⇒ *Der Maler kommt.*
- (8) *im krassen Gegensatz stehen* ⇒ *kräftig im Gegensatz stehen*
- (9) *Die Arbeit ist nicht zum Abschluß gekommen* ⇒ *Die Arbeit ist zu keinem Abschluß gekommen.*
(zu einem Überblick über die verschiedenen Tests s. PERSSON 1975, 9ff.; GÜNTHER/PAPE 1976, 109ff.; HELBIG 1984, 168ff.; v. POLENZ 1987, 175; SO 1991, 43ff.)

Die diagnostische Kraft dieser morphosyntaktischen Proben ist jedoch unzureichend. Sie greifen durchwegs zu kurz;⁶ vgl. z.B.

- (6') *X gerät in Zorn* ⇒ **Wozu gerät X?*
(HERINGER 1968, 29, in Auseinandersetzung mit v. POLENZ 1963, 24).
- (8') *in schnelle Bewegung(en) kommen* – aber: **zur ausführlichen Sprache kommen* (v. POLENZ 1987, 176)
- (8'') *endgültig <vorübergehend, völlig, ...> zum Schweigen bringen* ⇒ **zum endgültigen <vorübergehenden, völligen, ...> Schweigen bringen*
- (9') *Er setzte die Maschine nicht in Betrieb* ⇒ (9'') **Er setzte die Maschine in keinen Betrieb.*

Bezieht man die o.a. Tests, sofern sie sich übereinzelsprachlich anwenden lassen, auf das Russische, ergibt sich das gleiche Bild. Von ihrer syntaktischen Struktur aus betrachtet eröffnen viele Wortverbindungen auch hier z.B. die Möglichkeit, beide Konstituenten, also auch die nominale, zu entfalten, vgl. die adjektivischen Modifikatoren der Nomen in

- (10) *приводить свои дела в образцовый порядок*
(11) *взять у космонавта первое интервью* (DERIBAS 1983, 8),

die Umformung des attributiven Adjektivs in ein Adverb (Adverbial) ist indes - wie im Deutschen - nicht immer möglich,

- (12) *оказывать братскую помощь* ⇒ **по-братски оказывать помощь.*
(13) *подвергать подробному анализу* ⇒ **подробно подвергать анализу.*

In diesem Zusammenhang verdienen zwei weitere operationale Verfahren Erwähnung, mit deren Hilfe gezeigt werden kann, daß FVG Wortverbindungen darstellen, die über spezielle syntaktische Strukturen verfügen. In FVG ist die Pronominalisierung der nominalen Konstituente häufig blockiert; vgl. z.B.

- (14) *Er leistete seinem Freund Hilfe* ⇒ **Er leistete sie seinem Freund*
(14') *Der Kranke kam wieder zu Kräften* ⇒ **Der Kranke kam wieder zu ihnen* (HELBIG/BUSCHA 1981, 78f.)
(14'') *Sie geriet in Aufregung* ⇒ **Dahin geriet sie* (v. POLENZ 1987, 175)
(14''') *Сейчас мы сосредотачиваем наше внимание на развитии высококачественных картушечных магнитофонов* ⇒ **Сейчас мы сосредотачиваем его на развитии ...*,

allerdings gilt diese Restriktion für FVG nicht vollumfänglich, vgl. z.B.

- (15) *Die Arbeiterklasse hat ihn (= den Beweis/Nachweis) erbracht* (STARKE 1975, 162)
 (15') *Переговоры сегодня ведёт Касакевич. Он их ведёт, потому что ...*

FVG mit einem Substantiv als Akkusativobjekt erlauben vielfach auch keine Passivtransformation; vgl. z.B.

- (16) *Die Herstellungstechnik erfuhr eine Vereinfachung* ⇒ **Eine Vereinfachung wurde von der Herstellungstechnik erfahren*
 (16') *Die Verhandlungen nahmen eine gute Entwicklung* ⇒ **Eine gute Entwicklung wurde von den Verhandlungen genommen* (HELBIG/BUSCHA 1981, 79)
 (16'') *Er treibt Sport* ⇒ **Sport wird von ihm getrieben* (ebd., 143)
 (16''') *Die Patienten nahmen Aufstellung* ⇒ **Aufstellung wurde von den Patienten genommen* (HELBIG 1984, 170),

aber Abweichungen gibt es auch von dieser Beschränkung, z.B.

- (16''''') *Er gab uns (den) Vorzug* ⇒ *Uns wurde von ihm (der) Vorzug gegeben* (HELBIG 1984, 174).

Transformationelle Beschränkungen, ähnlich den hier vorgeführten, von Wortverbindungen schlechthin untersucht für das Russische MEL'CUK 1979, 17f.; 1985, 477f. (vgl. für das Englische CHAFE 1968; 1970; FRASER 1970.). Ihm geht es in erster Linie darum nachzuweisen, daß sich die grammatischen, d.h. die morphologischen und syntaktischen Eigenschaften eines Wortes bereits dann ändern können, wenn es in eine bestimmte Konstruktion bzw. in einen bestimmten Konstruktionstyp eingeht; vgl. hierzu die Umformungsbeschränkungen, denen die folgenden Strukturen unterliegen

- (17) *человек глубоких убеждений* ⇒ **человек убеждений*
 (18) *прочёл книгу двадцать* ⇒ **прочёл интересных книг двадцать*
 (19) *со страху* ⇒ **с дикого страху* ⇒ **со страху перед учителем*
 (20) *Х взял слово* ⇒ **Слово было взято Х-ом* (**После Петрова слово был взято Яхонтовым*) (MEL'CUK 1979, 17f.)

Die grammatischen Regeln, die diese Beschränkungen explizieren, formuliert als *oberflächensyntaktische* Zusammenhänge MEL'CUK 1985, 477f., so z.B. für (18), indem er festlegt, daß ein Substantiv, das in eine *approximativ-quantitative* Konstruktion eingeht, die Fähigkeit einbüßt, durch vorangehende Adjektive modifiziert zu werden, usw. In eine ähnliche Richtung wie MEL'CUKs Erwägungen zielen auch die Überlegungen, die v. POLENZ 1987, 175f. für das Deutsche anstellt. Er betrachtet solche Eigenschaften wie die starke Reduzierung des Artikelgebrauchs, die häufig fehlende Attribuierungsmöglichkeit (s. (11)-(11')) und die Blockierung der Pronominalisierbarkeit des Substantivs (s. (15)-(15'')) in diesen Wendungen als Entdeckungsprozedur, mit deren Hilfe sich FVG

als ein spezieller, partiell phraseologischer *Konstruktionstyp* herausstellen lassen.⁷

Die hier vorgestellten Beobachtungen machen deutlich, daß bereits Art und Umfang der individuellen syntaktischen Restriktionen, über die ein gegebenes Lexem in bestimmten Kontexten verfügt, dazu benutzt werden können, einen Teil der betreffenden Wendungen, hier der FVG, als *phraseologische Wortverbindung* einzustufen. Man kann auf diese Weise über ihre *Stabilität* (s. 2.1.1.3) Aufschluß gewinnen.⁸ Die o.g. operationalen Proben sind allerdings, wie gezeigt, in ihrer heuristischen Aussagekraft durchwegs begrenzt und können daher für die Bestimmung von FVG kein vollumfänglich gültiges Verfahren sein. Dies ist ein Indiz dafür, daß es sich bei FVG um Verb-Nomen-Verbindungen handelt, die ausdrucksseitig in unterschiedlichem Grad fixiert (lexikalisiert) sind.

2.1.1.2 Semantische Kriterien

Den Bemühungen, die sowohl in der sowjetischen als auch in der germanistischen Linguistik unternommen werden, um FVG auf der semantischen Ebene auszugrenzen, ist gemeinsam, daß sie von einer bestimmten Annahme darüber ausgehen, wie man sich das (synchrone) Zustandekommen der Gesamtbedeutung der Wortverbindungen aus ihren beiden Bestandteilen, dem Verb und dem Substantiv, grundsätzlich vorzustellen hat. In der Literatur ist man sich einig, daß der Hauptanteil bei der Bedeutungskonstitution der betreffenden Syntagmen dem Nomen als dem semantischen Zentrum der Wortverbindung bzw. als dem Träger ihrer *lexikalischen* Bedeutung zufällt. Dem Verb hingegen schreibt man in diesem Prozeß eine untergeordnete Rolle zu. Sein Beitrag für die Herausbildung der Gesamtbedeutung von FVG wird, wenn auch nicht ausschließlich, so doch in erster Linie damit in Verbindung gebracht, daß es der Wendung diejenigen - vor allem *grammatischen* - Inhalte zuordnet, die ihr die Eigenschaft einer *Verbalphrase* verleihen.

Während über die allgemeinen Aspekte der semantischen Struktur von FVG Einvernehmen besteht, werden in der Forschung unterschiedliche Auffassungen dazu vertreten, welche Ausformungen diese Strukturen im einzelnen haben können. Es ist bislang nicht geklärt, wann eine gegebene Wortverbindung, z.B. des Typs (3) oder (5), kraft der ihr zugewiesenen globalen Bedeutungsstruktur als FVG anerkannt werden soll. Einer der beiden Hauptstreitpunkte, um den sich die Debatte dabei dreht, ergibt sich ganz offensichtlich aus der auf einem komparativen Begriff beruhenden Festlegung, die die o.a. Annahme zum allgemeinen semantischen Aufbau von FVG beinhaltet. Man ist sich uneinig, wie die Grenze zwischen dem "bedeutungshaltigen" Nomen und dem "bedeutungsleeren" ("delexikalisierten") Verb in bezug auf die Herausbildung der Gesamtbe-

deutung der Wortverbindung zu ziehen ist. Weiterhin streitet man sich über die Frage, welche kategorialen Bedeutungseigenschaften das Nomen hat, das zum semantischen Zentrum des FVG erklärt wird.

Für die sowjetische Linguistik hat VINOGRADOV bereits 1934, also lange bevor man sich dort einer näheren Beschäftigung mit FVG zugewandt hat, die Auffassung vertreten, daß das Verb in Wortverbindungen dieses Typs - VINOGRADOV spricht von *описательные фразеологические обороты* - (weitgehend) desemantisiert ist und das abhängige Substantiv, das er als deverbale Ableitung charakterisiert, die eigentliche Handlung ausdrückt:

"[Diese Wendungen bestehen aus; K.H.] einem mehr oder weniger abstrakten Verb ... mit fast erstarrter (in der gegebenen Verbindung) Bedeutung und einem abhängigen deverbale Nomen, das das Wesen, den Inhalt der Handlung [darlegt; K.H.] ..." (VINOGRADOV 21938; 414).

Auf ähnliche Weise argumentiert er 1953, wenn er Funktionsverben als konstruktionsbedingte Quasiauxiliara bezeichnet:

"Eine weitere Bedeutung des Verbs *впасть* ist ebenfalls phraseologisch gebunden, jedoch darüber hinaus ist sie noch eine konstruktionsbedingte, quasiauxiliare: 'пачать испытывать какое-л. состояние ...' oder 'проявлять признаки чего-нибудь ...': *впасть в бешенство* ... (VINOGRADOV 1953, 18).

Eine analoge Ausgangsposition für die Forschung in der germanistischen Linguistik bezieht v. POLENZ, wenn er begründet, warum er die verbale Konstituente der betreffenden Syntagmen als *Funktionsverben* bezeichnen will:

"Wir können sie Funktionsverben nennen, weil sie das Verbalsubstantiv funktionell in das Vorgangsgefüge einfügen, indem sie die syntaktische Funktion des im Verbalsubstantiv aufgehobenen Grundverbums übernehmen, während dessen Sachkern im Nennglied wirksam bleibt." (v. POLENZ 1963, 26f.)

In diesem Zusammenhang besteht v. POLENZ allerdings darauf, wie er unlängst im Zuge einer allgemeinen Terminologiekritik an der germanistischen FVG-Forschung präzisiert hat, das Etikett *Funktionsverbgefüge* nur für solche Ausdrücke zu reservieren, in denen das Verb noch über eine systematisch beschreibbare - wenn auch stark verallgemeinerte - Eigenbedeutung verfügt, z.B. eine kausative, *in Gang bringen*, oder eine inchoative, *in Gang kommen*. FVG bilden für v. POLENZ einen Spezialfall des heterogenen Bereichs der *Nominalisierungsbefüge*, d.h. solcher Verb-Substantiv-Verbindungen, in denen ein

Verb oder Adjektiv durch Nominalisierung in substantivischer Form als Prädikatsausdruck verwendet wird (v. POLENZ 1987, 170). Dementsprechend sind die Wortverbindungen *einen Besuch machen, in Verlegenheit sein* u.ä. für v. POLENZ zwar Nominalisierungsverbgefüge, jedoch keine FVG.

Es kann angesichts dieser Standortbeschreibungen nicht verwundern, daß die Behauptung, die verbale Konstituente von FVG sei mehr oder weniger bedeutungsenteert, zu einem immer wiederkehrenden Topos in der Literatur zu diesen Wortverbindungen geworden ist. So sprechen z.B. ROZANOVA 1966, 48; PROKOPOVIČ 1969, 49ff.; LEKANT 1969, 151; ŠUBINA 1973, 76f.; GAK 1976, 89; ARUTJUNOVA 1976, 84; MOLOTKOV 1977, 52; KOCHTEV 1980, 36 und DERIBAS 1983, 6 den Verben in Wendungen wie

- (21) *делать массаж, производить переделку, наносить удар, совершать приземление, одерживать победу, учинять допрос, вести торговлю, отдавать предпочтение, иметь беседу*

die Eigenschaft zu, den kategorialen Inhalt der *Prädikativität* (*глагольность*) auszudrücken, während erst die Substantive die eigentliche semantische Interpretation dieser Wortverbindungen ermöglichen. PROKOPOVIČ 1969, 49; GAK 1976, 89 und MOLOTKOV 1977, 53, die die o.a. FVG in Gegenüberstellung zu ihren jeweiligen *Simplicia* *торговать, побеждать* usw. untersuchen, betrachten die Wortverbindungen (21) als das Ergebnis einer Verschiebung, eines Umbaus der strukturellen Beziehungen zwischen ihren Konstituenten. Das semantische Zentrum des Ausdrucks, die Bezeichnung des Vorgangs, ist in das Substantiv verlagert worden, und das Verb ist delexikalisiert, d.h. es ist in ein rein grammatisches Formativ übergegangen. Als bloßer Träger der Prädikativität wird es zum sekundären Satzglied, da es nur noch die verbsspezifischen grammatischen Kategorien Person, Tempus, Modus usw. signalisiert.

Diese weitverbreitete Auffassung bleibt in der Fachdiskussion jedoch nicht unwidersprochen. So vertreten z.B. SCHIPPAN 1969, 27; FIX 1974, 305ff. und TOLKINA 1978, 66 eine gegenteilige Position, indem sie argumentieren, daß die Verben ja immer noch Inhalte ausdrücken und von einer Desemantisierung daher keine Rede sein könne. Überhaupt hat man den Eindruck, daß vor allem die sowjetische Forschung um das Desemantisierungspostulat häufig einen wahren "Eiertanz" veranstaltet. Einerseits ist immer wieder von der Delexikalisierung der Funktionsverben die Rede, andererseits vermeidet man es hartnäckig, sich zu der Erkenntnis durchzuringen, daß Funktionsverben auch völlig bedeutungs(ent)leer(t) sein können. Die bereits von VINOGRADOV geäußerte Auffassung zum Verb *оказывать* (s.u.) bildet hier m.E. die einzige, allgemein anerkannte Ausnahme; vgl. auch die Angabe zu diesem Lemma im Wörterbuch von OZEGOV *оказывать* - 'В сочетании с некоторыми существительными обозначает действие по значению данного существительного', z.B. *оказывать помощь* (1982, 394). Die Motive für diese zwiespältige Haltung sind offensichtlich darin zu suchen, daß man befürchtet, bei Anerkennung von total

desemantisierten Funktionsverben das Lexem als Autosemantikon zu verlieren und im Zusammenhang damit das Syntagma als *Lexemkombination* zu liquidieren. FVG würden in diesem Fall auf eine Ebene mit Verbindungen des Typs *буду писать, были оторваны* u.ä. gestellt, also mit MOLOTKOVs *аналитические формы слова* oder *аналитические словосочетания* (MOLOTKOV 1977, 52), die eine rein grammatische Wortform enthalten. So gesehen kommt den dezidierten Positionen von ARUTJUNOVA und MEL'ČUK zu den FVG, die innerhalb dieser Wortverbindungen auch eine größere Gruppe von völlig desemantisierten Funktionsverben zulassen (s.u.), in der russistischen Fachdiskussion eine Sonderstellung zu.

Weiterhin fällt auf, daß - wenngleich man in der Literatur immer wieder auf die Behauptung stößt, das Verb in FVG sei mehr oder weniger desemantisiert - zumindest in der sowjetischen Linguistik die deskriptiven Konsequenzen, die sich für eine explizite, in Semantik und Syntax stratifizierte Modellierung der betreffenden Wortverbindungen ergeben, bisher nicht weiter erörtert werden. Die einzige Ausnahme bildet hier das Grammatikmodell von MEL'ČUK, ZOLKOVSKIJ und APRESJAN, die *'Смысл ↔ Текст'-Theorie*. Wird innerhalb dieses Zugriffs ein Funktionsverb als vollständig delexikalisiert angesehen, z.B. in den Wendungen

- (22) *иметь мнение, терпеть поражение, производить <проводить, вести> допрос, борьба идёт, сдавать в аренду,*

erfolgt in diesem Grammatikmodell der Ebenenübergang Semantik \Rightarrow (Tiefen-)Syntax auf eine andere Weise, als wenn es sich um ein Vollverb bzw. ein nur partiell desemantisiertes Verb handelt. So wird die Gesamtbedeutung der Syntagmen (22) allein den Substantiven zugeschrieben, während die Verben in den vorliegenden Verwendungen mit Hilfe bestimmter Typen von sog. *lexikalischen Funktionen* (s. Anm. 17) als rein grammatische Formative beschrieben werden. Deren alleinige Aufgabe ist es, die Aktanten (\approx Kasusrollen), die in der Bedeutungsexplikation des Substantivs ausgewiesen werden, mit diesem Substantiv in bestimmte syntaktische Strukturen einzubringen; die Verben selbst werden dagegen als semantisch "leer" in dem Sinne aufgefaßt, daß im Kontext mit den o.g. Substantiven ihre Bedeutung durch diese impliziert wird bzw. sie die Bedeutungen dieser Substantive partiell duplizieren (MEL'ČUK 1988, 90, Anm. 10). Dementsprechend ist in der Lexikonkomponente des Modells z.B. das Stichwort *мнение* mit einer Bedeutungsexplikation der gesamten Situation ausgestattet, die das Lexem bezeichnet; vgl.

- (23) *мнение X-а, что Y - P = 'Информация P(Y) истинно', имеющаяся в уме X-а и каузированная актом воли X-а в связи с тем, что X обдумал соответствующие данные, относящиеся к Y-у или к P'* (MEL'ČUK/ZOLKOVSKIJ 1984, 424).

Das Verb *иметь* hingegen wird in seiner hier betrachteten Lesart im Lexikon nicht definiert, sondern in der kombinatorischen Zone des Wörterbuchartikels von *мнение* mit Hilfe der lexikalischen Funktion $Oper_1(\text{мнение}) = \text{иметь} [-]$ erfaßt, d.h. als ein "asemantisches" (Funktions)Verb, das den ersten Aktanten der Situation 'мнение' als grammatisches Subjekt mit der Bezeichnung der Situation, also *мнение*, als erstem Objekt syntaktisch verbindet (MEL'ČUK/ZOLKOVSKIJ 1984, 427).

In der Diskussion um den Aufbau der Bedeutung von FVG wird, wie bereits angedeutet, die Desemantisierung der verbalen Konstituente als eine graduelle Erscheinung aufgefaßt. Man betrachtet den Übergang vom Vollverb, vom verbalen Autosemantikon, zum Funktionsverb als eine fortschreitende Abschwächung seiner lexikalischen Bedeutung, die unterschiedliche Ausprägungsgrade an "Restsemantik" bis hin zur völligen Aufgabe seiner lexikalischen Bedeutung einschließen kann. Verbunden damit ist ein Umbau der Valenzeigenschaften des Funktionsverbs; vgl. z.B.

- (24) *корчить: его корчит от боли vs. корчить гримасы <рожи>, erstatten: dem Veranstalter die Unkosten erstatten vs. bei der Polizei (eine) Anzeige erstatten.*

Für PROKOPOVIČ stellen z.B. die folgenden Wendungen zwei Extremzustände - total (25) bzw. gering bedeutungsentleert (25') - auf dem *Kontinuum* dar, das die verschiedenen Delexikalisierungsphasen von Funktionsverben kennzeichnen kann; vgl.

- (25) *давать обещание, иметь влияние, делать наблюдение* (s. auch (21)-(22))
 (25') *вносить предложение, вызывать расширение, выполнять прыжок* (1969, 52).

HERINGER verdeutlicht den Prozeß der Bedeutungsentleerung von Funktionsverben anhand eines paradigmatischen Vergleichs der verschiedenen lexikalisch-semantischen Varianten der Verben *kommen* und *bringen*. Ihr Übergang zu Funktionsverben bzw. - in der Redeweise HERINGERS und auch v. POLENZ - ihre vom Vollverb aus betrachtete semantische Generalisierung oder Entfremdung (HERINGER 1968, 33f.; v. POLENZ 1987, 173) geht einher mit einer zunehmenden Verallgemeinerung bzw. Grammatikalisierung der semantischen Komponenten, die für die jeweils aktualisierte Variante anzusetzen sind; vgl. z.B.

- (26) 1. *der Vater kommt* = 'zielgerichtete Bewegung eines handelnden Subjekts bis zu einem bestimmten Punkt im räumlichen Sinne in einer (vektoriell) festgelegten Richtung (= begibt sich her)'

2. *ich kam an einen Brunnen* = ...
 4. *der nächste Winter kommt gewiß* = ...
 8. *etwas kommt zur Ruhe <zur Sprache>, jemand kommt ins Schwitzen* =
 'zeitliche Annäherung an den Anfangspunkt eines Vorgangs oder
 Zustands bzw. nur zeitliche Veränderung' (HERINGER 1968, 34f.; vgl.
 auch SUCHSLAND 1983, 237).

Die daraus resultierenden Bedeutungsunterschiede führen dazu, daß, wie auch bei verschiedenen lexikalisch-semanticen Varianten von Vollverben der Fall, eine elliptische Koordination von Vollverb und Funktionsverb (sog. *conjunction reduction*) zu ungrammatischen Sätzen führt; vgl. z.B.

- (27) **Sie brachte den Patienten ins Bett und zum Schweigen; *Er kam ins Haus und ins Reden* (v. POLENZ 1987, 172).

Parallel dazu entfallen die zahlreichen Bedeutungsoppositionen, in denen die betreffenden Verben als autonome Vollverben zu anderen Vollverben stehen (28), während sich neue Oppositionen zwischen ihnen als Funktionsverben (28') herausbilden, z.B.

- (28) *kommen - gehen, bringen - holen, finden - suchen* usw.
 (28') *(in Bewegung) kommen - (in Bewegung) bringen* usw. (HERINGER 1968, 36, 103)

HERINGER erinnert in diesem Zusammenhang an gewisse Parallelen zwischen Funktions- und Hilfsverben (1968, 36). Ähnliches tun auch VINOGRADOV (s.o., 1938, 414) und LEKANT, die eine gewisse Analogie zur *Kopula* erblicken (1969, 151). In diese Richtung argumentiert auch ARUTJUNOVA, die die Rolle, die das Verb als ein zurückgestuftes, nur noch konstruktions- oder strukturbildendes Element in FVG spielen kann, mit dem Beitrag vergleicht, den ein bestimmter Typ von Wortbildungsmorphem, der sich in seinen verschiedenen Varianten ganz individuell an bestimmte Basen verfestigt, bei der Derivation erbringt (1976, 85).

Offensichtlich macht die Forschung ihre Entscheidung, ob ein gegebenes, aus einem verbalen und einem nominalen Element bestehendes Syntagma aus *semanticen* Gründen als FVG eingestuft werden soll, davon abhängig, welches Ausmaß an "Bedeutungshaltigkeit" dem Verb in der gegebenen Wortverbindung (noch) zugestanden werden kann. Das in der Literatur m.E. zu wenig explizit gemachte heuristische Vorgehen, um dieses Klassifikationsproblem zu lösen, besteht darin, das betreffende Verb wendungsextern als Vollverb anzuerkennen, um dann in bezug auf die so festgelegte Bedeutung anzugeben, welche der semantischen Komponenten von der Delexikalisierung des Verbs im potentiellen FVG nicht betroffen werden. M.a.W., man läßt es zu, daß zwischen dem Voll-

verb und dem Funktionsverb gemeinsame Bedeutungsanteile bestehen können, betrachtet aber dennoch die Desemantisierung des Verbs in der betreffenden Wortverbindung als so weit vorangetrieben, daß man ihm den Status eines Funktionsverbs zuspricht. Dieses Vorgehen beruht offenbar auf einer impliziten Annahme darüber, wie sich die synchrone Motivation von Funktionsverben zu den entsprechenden Vollverben verhält. Funktionsverben scheinen in dem Maße "bedeutungshaltig" sein zu dürfen, wie sie als die Ergebnisse von Übertragungsprozessen aufgefaßt werden können. Deren Spezifik besteht darin, daß sie gewisse semantische Komponenten des Verbs, die es in anderen Verwendungen aktualisiert, unverändert lassen, seine übrigen Seme aber neutralisieren. So werden die (Rest)Bedeutungen der Funktionsverben im Vergleich zu denen der entsprechenden Vollverben als weit weniger spezialisiert beschrieben, da man als gemeinsame Bedeutungsanteile von Voll- und Funktionsverben nur sehr allgemeine Seme zuläßt (s.u.). Funktionsverben sind somit synchron als Metaphern anzusehen, die in unterschiedlichem Ausmaß verblaßt sind.⁹ So ist m.E. die Entscheidung, die Verben

(29) *отходить, стоять, приходить, выводить*

in den Verwendungen

(30) *Эта мода уже отходит*

(31) *На улице стоит мороз <тишина>*

(32) *прийти в отчаяние*

(33) *выводить Y-a из душевного равновесия*

als Funktionsverben einzustufen, nur dadurch begründet, daß sie in diesen Wortverbindungen ein *Archisem*, hier ein ingressive (oder inchoatives), statales bzw. kausatives, der entsprechenden Vollverben realisieren, darüber hinaus aber keine weiteren Seme; vgl. die folgenden Teildekompositionen der Verben in ihrer Verwendung als Voll- und als Funktionsverb(kandidat):

(30') *Поезд отходит* = 'Передвигаясь по рельсам, поезд начинает удаляться'

(30'') *Эта мода уже отходит* = 'Эта мода уже начинаст исчезать'

(31') *На мосту стоит сторож* = 'На мосту находится в вертикальном положении сторож, не передвигаясь'

(31'') *На улице стоит мороз <тишина>* = 'На улице находится мороз <тишина>'

(32') *Учитель пришёл в класс* = 'Идя, учитель начал находиться в классе'

- (32") *Экипаж пришёл в отчаяние* = 'Экипаж начал находиться в отчаянии'
- (33') *Он выводит детей из класса* = 'Он делает так, что дети, передвигаясь пешком, перестают находиться в классе'
- (33") *Он выводит меня из душевного равновесия* = 'Он делает так, что я перестаю находиться в душевном равновесии'.

In der Forschung zu den FVG scheint man sich bei der Entscheidung, welche Klassen von nicht völlig delexikalisierten Funktionsverben postuliert werden sollen, von zwei Gesichtspunkten leiten zu lassen: dem Typ und der Anzahl der Seme, die die Lexeme in den entsprechenden Syntagmen realisieren. Beide dürfen die Bedeutung des Verbs offensichtlich nicht zu stark anreichern. Dem Verb wird daher nur ein sehr allgemeines Sem zugewiesen, das aufgrund seiner geringen Spezifik gegenüber den Semen, die die Bedeutung des Substantivs ausmachen, als *kategorial* eingestuft werden kann bzw., wie bei einigen Forscher(inne)n der Fall, auch bestimmte Kombinationen solcher kategorialer Seme. Diese Überlegungen müssen ganz einfach Pate gestanden haben, wenn in der Literatur für Funktionsverben einerseits das Desemantisierungspostulat erhoben wird, andererseits aber den Funktionsverben die Fähigkeit zugestanden wird, die *Phasen* 'Beginn' und 'Ende' einer Situation, mitunter auch 'Fortdauer', zu bezeichnen; vgl. z.B.

- (34) *попасть в затруднительное положение, выйти из затруднительного положения*
- (35) *ветер поднялся <подул, задул>, ветер стих <улёгся, прекратился>*
- (36) *einen Streit anzetteln, einen Streit führen, einen Streit beilegen <beenden>*
- (37) *сохранять <поддерживать> дружбу, запах держится (где-либо)*
- (38) *bei seiner Meinung verharren, im Streit liegen mit jmdm., der Sturm dauert an*

FVG, in die Verben dieses Typs eingehen, werden daher auch als periphrastische oder syntaktische Ausdrücke für *Phasenaktionsarten* bzw. *Phasenbedeutungen* bezeichnet, so u.a. bei v. POLENZ 1963, 15; 1987, 172ff.; KLEIN 1968, 18ff.; SCHMIDT 1968, 36ff.; ŠUBINA 1973, 75f.; KUBÍK 1974, 168ff.; GAK 1976, 89f.; 1977, 208ff.; GÜNTHER 1977; 1989; DERIBAS 1983, 7; ČERMÁK 1985, 226f.; HELBIG 1984, 178f.; BIRKENMAIER 1987, 126f.; HERRMANN-DRESEL 1987, 68ff.

Viele Forscher(innen) lassen zu, daß Funktionsverben auch einen kausativen Inhalt realisieren können, häufig zusammen mit dem Phasensem 'beginnen', das in einem implikativen Verhältnis zur Kausation steht¹⁰, sowie den Phasensemen 'fortdauern' und 'enden' (s. o.), so u.a. GAK 1976, ebd.; 1977, ebd.;

GÜNTHER 1977; 1989; DERIBAS 1983; MEL'ČUK/ŽOLKOVSKIJ 1984; v. POLENZ 1963, 15ff.; SCHMIDT 1968, 43; HERINGER 1968, 60ff.; PERSSON 1975; ČERMÁK 1985, 216f., 227; BIRKENMAIER 1987, 126; HERRMANN-DRESEL 1987, 78ff; BAUMGART 1989). Auf diese Weise wird die Delexikalisierung der Verben in den betreffenden Wendungen weiter zurückgeschraubt. Da es sich hierbei indes wiederum nur um kategoriale Seme handelt, die die Spezifik der Verbbedeutung nicht zu stark erhöhen, gelten folgende Einheiten - zumindest für die genannten Autor(inn)en - weiterhin als FVG; vgl. z.B.

- (39) *(по)давать сигнал, давать консультацию, заявлять протест, вселять надежду в кого-л., приобретать популярность, вызывать гнев, развязывать агрессию, поддерживать огонь, сохранять спокойствие, отводить взгляд, прерывать сон, подавлять гнев, утолять голод, eine Erkrankung auslösen, ein Gesetz abschaffen, mit Sorge erfüllen, in Unruhe halten, aus dem Verkehr ziehen.*

Die Grenze vom Funktions- zum Vollverb wird offensichtlich dort überschritten, wo die Verben in den betrachteten Wortverbindungen ein zu hohes Maß an lexikalischer Bedeutung aktualisieren, d.h. solche Seme bzw. Semkomplexe enthalten, die über die o.g. kategorialen Komponenten hinausgehen; vgl. z.B.

- (39') *рассыпаться перед кем-л. в комплиментах <обещаниях>, затапывать костёр, забрасывать <закидывать, засыпать> костёр, заливать костёр, завоёвывать свододу <победу>, вырывать уступки, пылать любовью, zu einem Verbrechen drängen, eine Diskussion entfachen, einen Prozeß niederschlagen <abbrechen>.*

In diesen Wortverbindungen hat man es mit Verben zu tun, die zusätzliche Bedeutungs-differenzierungen in die Ausdrücke einbringen. Eine Gegenüberstellung mit Wortverbindungen, in denen andere, um diese semantischen Zuwächse bereinigte Verben, also in diesem Fall "echte" Funktionsverben, vorkommen, macht die Art der semantischen Spezialisierung der Verben in (39') deutlich; vgl.

- (39'') *рассыпаться в комплиментах <обещаниях> (= 'делать много комплиментов <обещаний>') vs. делать <говорить> комплименты <давать обещания>, затапывать костёр (= 'наступать на него ногами'), забрасывать <закидывать, засыпать> костёр (= 'гасить костёр сухим веществом (песком, щебнем, ...)'), заливать костёр (= 'гасить костёр жидкостью') vs. гасить костёр,*

завоевывать свободу <победу> (= 'erhalten die Freiheit <den Sieg>, durch erhebliche Anstrengungen') vs. *обретать свободу <одерживать победу>*, *вырывать уступки* (= 'erhalten Zugeständnisse', durch erhebliche Anstrengungen, insbesondere durch Überwindung großer Widerstände') vs. *добиваться уступок, zu einem Verbrechen drängen* (= 'gegen den Widerstand der betroffenen Person diese herbeiführen, ein Verbrechen begehen') vs. *zu einem Verbrechen veranlassen <bewegen>*, *eine Diskussion entfachen* (= 'eine besonders intensive Diskussion auslösen, an der sich viele Personen beteiligen') vs. *eine Diskussion auslösen, einen Prozeß niederschlagen <abbrechen>* (= 'ein juristisches Verfahren beenden, bevor sein eigentlicher Zweck erreicht worden ist') vs. *einen Prozeß beenden <abschließen>*.

Bei den in (39') realisierten Semen handelt es sich um Bedeutungskomponenten, die die bezeichnete Situation in bestimmten Aspekten präzisieren, hier in bezug auf ihre Intensität, auf die in ihr verwendeten Instrumente oder Mittel oder in bezug auf bestimmte Eigenschaften (Verhaltensformen) der beteiligten Aktanten. Wie diese Beispiele zeigen, ist der Übergang vom Funktions- zum Vollverb in mancher Hinsicht fließend, auch wenn es nicht immer leicht ist, das Differenzierungspotential von FVG zu systematisieren. Der komparative Zuschnitt des Desemantisierungspostulats, das für Funktionsverben erhoben wird (s.o.), läßt eine klare Grenzziehung nicht zu. Im Hinblick auf die semantischen Eigenschaften des Verbs steht somit - ähnlich wie in bezug auf seine syntaktischen Eigenschaften (s. 2.1.1.1) - kein eindeutiges Kriterium zur Verfügung, um die Klasse der Funktionsverben bzw. der FVG auszugrenzen.

Die Diskussion um die semantischen Eigenschaften von FVG bezieht sich - vor allem in der germanistischen Forschung - auch auf die nominale Konstituente dieser Wendungen. Dabei spielen die kategorialen Seme, die dieser Einheit zugesprochen werden können, ebenso eine Rolle wie die Frage, ob das Substantiv in seiner Eigenschaft als Bestandteil von FVG das Ergebnis einer Bedeutungsübertragung ist oder nicht (da hier Gesichtspunkte des idiomatischen Gebrauchs von sprachlichen Einheiten angesprochen sind, greift die Diskussion auch in den Bereich der Phraseologie hinein (s. 2.1.1.3)). Für v. POLENZ dürfen die Substantive in FVG ausschließlich Nomina actionis im Sinne von Vorgangsbezeichnungen sein, wobei der Autor dieses Etikett zunächst offenbar nur auf Handlungen, Tätigkeiten und Prozesse bezieht (1963, 23ff.). HERINGER subsumiert - wie später auch v. POLENZ 1985; 1987 - unter diesen Terminus auch Zustandsbezeichnungen; er wendet sich jedoch zusammen mit v. POLENZ dagegen, Wendungen des Typs

(40) *zu Geld kommen, zu Papier bringen, zur Stelle sein*

als FVG einzustufen, da die Nomina hier Größenbezeichnungen (= Konkreta), konkrete Referenzbegriffe sind, die sich mit einem übertragen gebrauchten Vollverb verbinden (HERINGER 1968, 25ff.; v. POLENZ 1987, 175).

KLEIN (1968), HERRLITZ (1973) und ROTHKEGEL (1968; 1973) hingegen lassen metaphorisierte Konkreta als nominale Bestandteile von FVG sowie Substantive, die auch diachron auf kein entsprechendes Verb zurückführbar sind, ausdrücklich zu, z.B.

(40') *ans Tageslicht bringen, zu Papier bringen* (KLEIN 1968, 9),

während FLEISCHER 1982, 141f. sich dagegen ausspricht, Wendungen wie z.B.

(40'') *Platz nehmen, zu Papier bringen, hinter Gitter bringen*

als FVG zu betrachten, da sie kein Nomen actionis enthalten. Ähnlich argumentiert HERRMANN-DRESEL (1987, 24ff.), die Nomina actionis auf Substantive verbalen Inhalts einschränkt, d.h. auf Bezeichnungen für Handlungen, Vorgänge und Zustände. Metaphorische Konkreta, z.B. *пыль* und *veslo* in

(41) russ. *поднимать пыль*, tschech. *být u veslu*,

die sich in diesen Syntagmen mit wendungsextern als Funktionsverben gebrauchten Verben verbinden, sind für sie dagegen nicht in der Lage, FVG zu bilden, wohingegen v. POLENZ 1987, 175f. idiomatisierte Nominalgruppen, z.B.

(42) *auf die Palme (= 'in Wut') bringen, zur Strecke bringen*,

wiederum als FVG zulassen will. Eine gewisse Grauzone des Begriffs 'Nomen actionis' bilden für HERRMANN-DRESEL in diesem Zusammenhang solche "konkreten" Substantive, die das Ergebnis einer Handlung bezeichnen. In FVG wird, der Autorin zufolge, deren konkrete Lesart zugunsten einer "abstrakt-verbalen" abgeschwächt; vgl. z.B.

(43) *ein Referat halten* (= 'referieren') vs. *ein Referat halten* (= 'in der Hand') (1987, 26).

Die hier angesprochene Problematik, die die Abgrenzung von Abstrakta und Konkreta im Hinblick auf FVG aufwirft, läßt sich m.E. wie folgt lösen: Bei der großen Gruppe der Substantive, die synkretisch Vorgänge (Handlungen) und deren Resultate ausdrücken, die also unter systemischen semantisch-lexikalischen Gesichtspunkten sowohl als Abstrakta als auch Konkreta zu werten sind, z.B.

- (44) *подпись: дать на подпись - подпись под документом* (APRESJAN 1974, 189, 196f.),

sollte im Ggs. zu ausdrucksseitig entsprechend differenzierten Nomina, z.B.

- (45) *прорезывание материи vs. прорезь прицела <почтового ящика>*,

eine reguläre Polysemie 'Vorgang (Handlung)' - 'Resultat' anerkannt werden. Für die lexikographische Erfassung dieser Nomina - und im Zusammenhang damit unserer Wortverbindungen - hat dieser Typ von regelhafter Umkategorisierung keine besonderen Konsequenzen, da die betreffenden Substantive ausdrucksseitig invariant bleiben und ihre semantische Nähe, d.h. der reguläre Charakter der Umdeutung, sowie die Spezifik ihrer grammatisch-lexikalischen Kombinatorik es nicht rechtfertigen, zwei semantisch(-lexikalisch)e Varianten anzusetzen. In FVG, wie z.B. denen, die HERRMANN-DRESEL anführt,

- (46) *совершать ошибки, ein Referat halten,*

und anderen, z.B.

- (46') *делать заварку <завивку, укол, ...>, ставить подпись, eine Aufnahme machen, eine Korrektur vornehmen*

wird man dann nicht mehr von "Konkreta" mit eher "abstrakt-verbalem" Charakter sprechen wollen (s.o.), sondern von handlungs- bzw. vorgangsbezeichnenden Nomina.

Die Notwendigkeit, die semantischen Eigenschaften des Substantivs zu präzisieren, zeigt nicht nur ein Blick auf Definitionsvorschläge für FVG, die auf der Basis von russischem und deutschem Material formuliert worden sind. So stößt man z.B. auch bei CERMÁKs Untersuchung zu den tschechischen FVG auf Widersprüchlichkeiten, die sich aus den nicht klar genug eingegrenzten semantischen Eigenschaften der nominalen Konstituente dieses Wortverbindungstyps ergeben. Während er die entsprechenden Nomina einerseits explizit auf abstrakte Substantive (im Sinne HERINGERS; s.o.) festlegt, z.B. *utišit hlad, výtolat zájem* (CERMÁK 1985, 216), läßt er andererseits implizit in FVG (idiomatisierte) Konkreta zu, z.B. *vzít si < nasadit někomu > něco do hlavy* (ebd., 227).

Die hier vorgetragenen unterschiedlichen Auffassungen zeigen, daß eine Präzisierung der semantischen Eigenschaften, über die die nominale Konstituente von FVG vor allem des Konstruktionstyps (3), (3') und (3'') verfügen kann, dringend erforderlich ist. Ich glaube, sie ist dadurch zu erzielen, daß man anstelle von *Nomina actionis*, verstanden als formale und/oder semantische Derivate der entsprechenden Grundverben, als umfassendere lexikalisch-semantische Kategorie *substantivische Situationsbezeichnungen* zuläßt, wobei man die Extension dieses Klassenbegriffs auf *vorgangs- und zustandsbezeichnende* Prädikate festlegt. Weiterhin sollte man vereinbaren, daß in FVG die nominale Konstituente auch durch Bezeichnungen für die mit den entsprechenden Situationen verbundenen *prototypischen Mitspielern (semantischen Aktanten)* realisiert werden kann,

z.B. *лопата* und *заступ* als Bestandteile der Situation 'kopfen', *ванна* als Bestandteil der Situation 'kufen', *школа* als Bestandteil der Situation 'lernen', *Оhr* als Bestandteil der Situation 'hören', *Waffe* als Bestandteil der Situation 'schießen' usw., was dazu berechtigt, z.B. die folgenden Verbindungen als FVG einzustufen:

- (47) *братся за лопату <заступ>, принимать ванну, ходить в школу, zu Ohren kommen, zur Waffe greifen.*

Eine derart weit gefaßte Festlegung der semantisch-lexikalischen Charakteristika des Substantivs, das Konstituente in FVG sein kann, läßt sich dadurch untermauern, daß insbesondere bei Artefakt- und Körperteilbezeichnungen die Funktion, der Zweck, für den die Referenten geschaffen bzw. vorgesehen sind, und nicht ihre äußere Erscheinung paradigmatisch für ihre Bedeutung ist. Sie werden, wie Untersuchungen der *kognitiven* Linguistik gezeigt haben, aufgrund dieses Merkmals zu den prototypischen Vertretern ihrer Denotatsklasse gezählt, und in Verbindung damit zu den prototypischen Aktanten der jeweiligen Situation, in der sie gemäß dieses Merkmals eingesetzt werden können (vgl. hierzu näher WIERZBICKA 1985, 333ff.).

2.1.1.3 Phraseologische Kriterien

FVG werden vor allem in der sowjetischen Linguistik auch unter dem Aspekt erörtert, ob es sich bei ihnen um *freie* oder um *phraseologische* Wortverbindungen handelt; zur Diskussion in der Germanistik vgl. u.a. PERSSON 1975, 13ff.; BAHR 1977; SCHEMANN 1982, FLEISCHER 1982, 135ff. Man fragt sich in diesem Zusammenhang, ob FVG Syntagmen bilden, die allein grammatisch-kategorialen und denotativen Beschränkungen unterliegen, oder ob sie darüber hinaus noch weiteren, eben phraseologischen Restriktionen ausgesetzt sind, die die Verbindbarkeit ihrer Bestandteile bestimmen. Da in der sowjetischen Forschung über die Eigenschaften, die den phraseologischen Charakter einer Wortverbindung ausmachen, kein Einvernehmen herrscht, sind die Standpunkte zum entsprechenden Status von FVG entsprechend uneinheitlich. So wendet sich z.B. MOLOTKOV dagegen, FVG als *Phraseologismen* (*фразеологизмы*) einzustufen; in seinem phraseologischen Wörterbuch des Russischen (1978) sind sie daher auch nicht enthalten. Als Hauptargument führt er an, daß in FVG Verb und Nomen ihren Einzelwortcharakter bewahren und sich die Bedeutung der Gesamtverbindung aus denen ihrer Komponenten ergibt, wobei der verbale Bestandteil häufig desemantisiert ist und zum Träger der Prädikativität wird

(s. o., 2.1.1.2). Für MOLOTKOV ist es folglich die klare semantische Gliederbarkeit, die einen Ausdruck wie z.B.

- (48) *дать согласие* gegenüber
 (48') *согласиться*

auszeichnet, im Ggs. z.B. zu

- (49) *бить баклуши* gegenüber
 (49') *бездельничать*;

dies veranlaßt ihn, FVG nicht als phraseologische Wortverbindungen zu betrachten (MOLOTKOV 1977, 52ff.; 1978, 14f.). Das ausschlaggebende Kriterium, das MOLOTKOV formuliert, um Phraseologismen anzusetzen, die Ganzheitlichkeit der Wendungsbedeutung, die sich nicht (mehr) aus den Einzelbedeutungen ihrer Komponenten herleiten läßt (1978, 7), ist für ihn in FVG nicht erfüllt.

Eine ähnlich restriktive Auffassung von "Phraseologizität" vertritt GAK 1977, 202ff. Er gesteht FVG zwar zu, auf der Ebene der lexikalischen (präziser: lexematischen) Verbindbarkeit *fixierte Syntagmen* (*фиксированные словосочетания*) zu bilden, indem sie Beschränkungen bei den Auswahlmöglichkeiten der sie konstituierenden Lexeme unterliegen - wobei sich eine derartige Fixiertheit lexikalischer Kookkurrenzen im Extremfall darin zeigen kann, daß Archaismen auftreten, die nur in wenige hochstabile Verbindungen eingehen; vgl. z.B.

- (50) *блюсти порядок <закон, интересы>, возложить ответственность* (1977, 212).

FVG sind für GAK jedoch nicht phraseologisch, da sie die Bedingung der Idiomatizität nicht erfüllen, d.h. keine wie auch immer geartete Umdeutung ihrer Komponenten in den betreffenden Wendungen aufweisen. Vor allem sie ist es, die für GAK neben anderen Gesichtspunkten den phraseologischen Charakter einer Wortverbindung bestimmt (1977, 205; vgl. zu einer Auffassung von *fixierten Wortgefügen* auch BIRKENMAIER/MOHL 1991, 90f.; s.u.).

Andere Forscher hingegen sprechen sich dafür aus, FVG dem *Grenzbereich* zwischen Syntax und Phraseologie zuzuordnen, so z.B. PROKOPOVIČ 1969, 48 und FLEISCHER 1982, 135ff. Entscheidend für die Einordnung der FVG in eine Übergangszone zwischen freien und nichtfreien Wortverbindungen ist die oft *serielle* (im Verständnis von STEPANOVA/ČERNYŠEVA 1975, 206ff.) *Verknüpfungsart* ihrer Konstituenten und die in der Regel damit verbundene *partielle* Umdeutung der Gesamtverbindung. Die serielle Bildung von FVG zeigt

sich, diesen Autoren zur Folge, in der im Hinblick auf das Verb häufig nur gering ausgeprägten Stabilität der Wendungen, da deren verbale Komponente mit einer Reihe von Nomina verknüpft werden kann; vgl. z.B.

- (51) *вести работу* <кружок, торговлю, репортаж, расследование, ...>
 (51') *производить анализ* <впечатление, ремонт, осмотр, уплату, ...>

In dieser Eigenschaft kommen FVG den freien Wortverbindungen nahe. FLEISCHER 1982, 135ff. charakterisiert FVG daher auch als *Phraseoschablonen*, d.h. als "idiomatische" syntaktische Konstruktionen, die in gewissem Umfang eine variable lexikalische Füllung zulassen; vgl. in diesem Zusammenhang auch ŠMELEV und LEONIDOVA's *фразеосхемы* (ŠMELEV 1960; 1976, 136; 1977, 327ff.; LEONIDOVA 1978).

Während MOLOTKOV die semantische Unteilbarkeit bzw. GAK eine mehr oder weniger starke Umdeutung aller beteiligten Wortverbindungskomponenten für Phraseologismen postulieren, stellen z.B. ŠANSKIJ 1969, 22, 97; KOPYLENKO/POPOVA 1972, 40ff.; KOPYLENKO 1973, 73ff.; ŠUBINA 1973; TOLIKINA 1978 und DERIBAS 1983, 5 andere Gesichtspunkte von FVG in den Vordergrund, die es ihnen erlauben, diese Syntagmen ebenfalls als phraseologisch einzustufen. Inspiriert durch das in VINOGRADOV 1953, 16ff. formulierte Konzept der *phraseologisch gebundenen Bedeutung* (*фразеологически связанное значение*; vgl. auch ŠMELEV 1977, 28ff.) vertreten die genannten Forscher(innen) die Auffassung, daß das Ausmaß der semantischen Verschmolzenheit von FVG auch gering sein kann, indem nur einer ihrer Bestandteile eine gebundene, d.h. wendungsspezifische Bedeutung hat. Diese muß allerdings in einer noch durchsichtigen Motivationsbeziehung zur wendungsexternen, als primär gesetzten Bedeutung des Lexems stehen¹¹, so z.B. *принять* in

- (52) *принять решение* im Ggs. zu
 (52') *принять товар* (ŠANSKIJ 1969, 97).

Die Wendung kann auf diese Weise als semantisch gliederbar betrachtet und daher unter einen Typ von phraseologischen Einheiten (im Sinne von ŠANSKIJ's *фразеологические обороты* bzw. MOLOTKOV's *фразеологизмы*) subsumiert werden, den VINOGRADOV 1946; 1947 in seiner klassischen dreistufigen Einteilung von phraseologischen Wortverbindungen *фразеологические сочетания* nennt, so z.B. in OŽEGOV 1957 und vielen anderen.

In der differenzierten Klassifikation der phraseologischen Wortverbindungen von KOPYLENKO/POPOVA, die für zweigliedrige Syntagmen je nachdem, wie stark ihre Komponenten durch deren wendungsexterne Verwendung semantisch

motiviert werden können, insgesamt 13 Klassen von phraseologischen Wortverbindungen unterscheiden, die sog. *konnotativen Verbindungen* (*коннотативные сочетания*), fallen die FVG in die Gruppe der konnotativen Verbindungen mit dem Sememtyp K_1D_1 ; vgl. z.B.

- (53) *здать* (= K_1) *вопрос* (= D_1) (KOPYLENKO/POPOVA 1972, 44).¹²

Innerhalb VINOGRADOVs *фразеологические сочетания* bzw. KOPYLENKO/POPOVAs *коннотативные сочетания* des Sememtyps K_1D_1 bilden FVG somit eine Unterklasse. Sie verfügen über eine idiosynkratische Verbindbarkeit ihrer Konstituenten (GAKs fixierte Syntagmen, s.o.), lassen jedoch aufgrund ihrer semantischen Durchsichtigkeit häufig *serielle Bildungen* in Form einer gewissen Reproduzierbarkeit des Verbs bei Nomina bestimmter semantischer Gruppen und umgekehrt zu, wobei das Ausmaß, in dem ein Funktionsverb Reihenbildungen eingeht, als Indikator für dessen *Grammatikalisierungsgrad* aufgefaßt wird (HELBIG 1984, 175f.); vgl. z.B. die Serien

- (54) *тоска* <скука, страх, зло, ...> *берёт* <овладевает, охватывает, ...>
(TOLIKINA 1978, 64)
- (54') *zur Aufführung* <zum Abschluß, Einsturz, Halten, Ausdruck, ...>
bringen <kommen, gelangen> (HELBIG 1984, 169).

Allerdings können der semantisch-kategorial motivierten Reihenbildung in bezug auf das Nomen der Wendung auch Beschränkungen auferlegt sein; vgl. z.B.

- (54'') *принимать душ* <ванну>, **принимать купание*, *Спáße* <Possen>
reißen, **Wortspiele* <Kalauer, Zoten> *reißen*.

Die Einordnung von FVG in die *фразеологические сочетания* ist in der sowjetischen Linguistik nicht unumstritten gewesen. In seiner diesen Verbindungen gewidmeten Monographie von 1973 spricht sich GVOZDAREV dagegen aus, Wendungen des Typs *дать совет, сделать замечание, оказать доверие* u.ä. als solche einzustufen. Er verweist darauf, daß die Kombinierbarkeit des Verbs eine von ihm für diesen Ausdruckstyp festgelegte "Schwelle" der beschränkten Verbindbarkeit von 5 bis 7 Nomina überschreitet (ebd., 59ff.) und daß die Verbindungen im Ggs. zu Ausdrücken wie z.B. *бросить упрёк, плести интриги* u.ä. über keine "Expressivität" verfügen (ebd., 67f.). FVG sind für ihn daher (nur) *устойчивые*, nicht aber *фразеологические сочетания*.

Die Erkenntnis ist nicht neu, daß FVG, weil die Kohäsion zwischen ihren Konstituenten geringer ist als in anderen Typen von nichtfreien Verbindungen, phraseologische Wortverbindungen mit *Modellcharakter* darstellen. So unter-

scheidet BALLY, der die einschlägigen Arbeiten VINOGRADOVs stark inspiriert hat, bereits 1909 innerhalb der *phraseologischen Wendungen* (*locutions phraséologiques*) die relativ gering verschmolzenen *phraseologischen Serien* (*séries phraséologiques, groupements usuels*) und die ganzheitlichen *phraseologischen Einheiten* (*unités phraséologiques*) (BALLY ³1970, 68ff.). Die FVG, z.B. *prendre une décision <la fuite, l'habitude>*, fallen für ihn dabei in eine Unterklasse der phraseologischen Serien, die sog. *verbalen Serien* (*séries verbales*) (ebd., 72f.; zu einer Einordnung von FVG innerhalb der phraseologischen Wortverbindungen aufgrund ihrer lexematischen Variierbarkeit vgl. auch ARUTJUNOVA 1976, 82ff.).

Im Zusammenhang mit der seriellen Verknüpfungsart der Komponenten von FVG sind allerdings zwei Faktoren zu berücksichtigen, ein semantisch-funktionaler und ein kombinatorischer, die der Reihenbildung Restriktionen auferlegen. Der Austausch der Verben kann bei invariantem Nomen semantische Unterschiede nach sich ziehen, die z.T. regulärer Natur sind. WIERZBICKA 1988, 339ff. hat an englischem Material verdeutlicht, daß "idioms" (= FVG) des Typs *to have a walk* bzw. *to take a walk* sich dadurch unterscheiden, daß die Verben die Handlung u.a. als zeitlich und räumlich ungeplant (*to have*) bzw. als zeitlich begrenzt und zielgerichtet (*to take*) spezifizieren. Analog im Hinblick auf eine Bedeutungsdifferenzierung verhalten sich serielle FVG-Bildungen des Typs *прийти vs. впасть в бешенство, in Wut kommen vs. geraten*, in denen ein Austausch der erst- durch die letztgenannten Verben jeweils systematisch die Plötzlichkeit des Zustandswechsels und die Intensität des Zustands signalisiert.

Eine semantische Spezifizierung von FVG ist jedoch kein Beitrag, den Bewegungsverben, die zu Funktionsverben umgedeutet worden sind, schlechthin in die Wendungen einbringen können. Neben freier Variation, z.B. *водить <вести> дружбу*, kann es vorkommen, daß die Auswahl des determinierten bzw. indeterminierten Verbs blockiert ist, wie z.B. in den FVG *идёт дождь, идут переговоры <занятия>*, der Fall, auch wenn habituelle Vorgänge ausgedrückt werden. Trotz des Verlusts der physikalischen Bewegungsbedeutung hat die Motivation bei dieser Gruppe von Funktionsverben Spuren hinterlassen, die in der zielgerichteten Entfaltung des Sachverhalts entlang einer zeitlichen Linie zu suchen sind, vgl. auch *носить имя <характер, следы>*, nicht **нести имя <...>*, aber *вести дискуссию <прения, курс, ...>*, nicht **водить дискуссию <...>* usw.¹³

Restriktionen bei der Reihenbildung von FVG ergeben sich ebenfalls aus der z.T. nur schwer systematisierbaren paradigmatischen Variation des Substantivs. Die internen Kombinationsbeschränkungen der Wortverbindungen decken die gesamte Palette ab, von semantischen Restriktionen, die sich intensional erfassen lassen, bis hin zu überaus "kapriziösen" Kookkurrenzen, die nur extensional durch Auflistung der entsprechenden Nomina zu beschreiben sind. Prototypische

Fälle auf diesem Kontinuum, das den Modellcharakter von FVG kennzeichnet, markieren z.B. die folgenden Wendungen:

- (55) *испытывать радость* <восторг, горе, гнев, ...> (GVOZDAREV 1973, 68)
- (55') *Х-а берёт тоска* <гнев, ужас, злость, досада, зависть, ...; *радость, *восторг, ...>
Х-ом овладевает радость <вострг, удивление, ...; *злость, *тоска, ...> (BEL'ČIKOV 1977, 76)
- (55'') *приняться за еду* <кашу, борщ, проповедь>, *взяться за *еду* <*кашу, *борщ, *проповедь> aber: *приняться* <*взяться*> *за работу* <чтение, картину, книгу> (ŠVEDOVA 1970, 42)

Während in (55) eine Beschränkung greift, die eher außersprachlich motiviert ist, indem sie über die Bedeutung der Einzellexeme und die Kompatibilität der durch sie bezeichneten Sachverhalte in der aktuellen Welt gesteuert wird, ist die Reihenbildung der FVG in (55') durch sprachliche Selektionsrestriktionen eingegrenzt, die sich vom Verb aus intensional als Bezeichnungen für positive bzw. negative Gefühlszustände charakterisieren lassen. In (55'') schließlich hat man es mit einem ausgesprochenen eklektischen Kombinationsverhalten der Verben zu tun. Eine intensionale Beschreibung der Substantive, z.B. als Bezeichnungen für Tätigkeiten, ist nicht möglich, so daß auf eine Lexemliste zurückgegriffen werden muß.¹⁴

Die *bilaterale serielle* Verknüpfungsart, die vielen FVG, wenngleich auch in unterschiedlichem Umfang, zueigen ist, dürfte der wichtigste Grund sein, der das Vorkommen dieses Konstruktionstyps in Texten bestimmt. In der Fachliteratur wird, wie bereits herausgestellt (s. 2.1), ständig hervorgehoben, daß zur Zeit in den meisten (europäischen) Sprachen die Bildung von FVG einer der aktivsten Prozesse überhaupt ist und die Verwendung dieser Einheiten quer durch alle Textsorten und Stilregister immer stärker um sich greift, so z.B. VINOGRADOV 1936, 121; 1946; ARCHANGEL'SKIJ 1964, 251; 1969, 47, 52; ČERMÁK 1974, 288; GAK 1976, 88f.; SCHMIDT 1968, 107; KÖCHTEV 1980, 39. Dabei zeichnen sich gewisse Schwerpunkte der Gebrauchssphäre von FVG klar ab, insbesondere der *publizistische* Stil (ROZENTAL'/TELENKOVA 1975, 38), der *wissenschaftliche* Stil, die *Geschäfts- und Verwaltungssprache* sowie *formal-öffentliche* und *fachsprachliche* Textsorten (PETRIŠČEVA 1972, 147, 155; v. POLENZ 1987, 170; BIRKENMAIER/MOHL 1991, 81ff.; KUNKEL 1991). FVG finden sich somit überall, allerdings in unterschiedlicher Häufigkeit. In der Umgangssprache kommen sie vor, sind jedoch weniger frequent, z.B. *делать покупки* mit der stilistisch als offiziell markierten Variante *производить покупки* (KUBIK 1974, 166). Vgl. auch den ausschließlichen Gebrauch von FVG des Typs *приходить в движение* <*колебание, вращение, ...*> bzw. die grundsätzliche Vermeidung von präfigierten Phasenverben des Typs *забегаться, заколебаться, ...* in wissenschaftlich-fachsprachlichen Texten (LACHORINA 1979, 136).

Als die wichtigsten Triebkräfte, die für die steile Karriere verantwortlich zu machen sind, die diese Wortverbindungen momentan durchlaufen, werden immer wieder die folgenden aufeinander bezogenen Faktoren genannt: Erstens die Tendenz zum analytischen Sprachbau, die die verschiedenen Sprachen im Verbalbereich aufweisen, so u.a. MORDVILKO 1964, 58ff.; PROKOPOVIĆ 1969, 47; v. POLENZ 1963, 22; SCHMIDT 1968, 109f.; REITZ 1991; ausschlaggebend für diesen Trend sollen kommunikative Gesichtspunkte sein. Dabei schält sich als eine der zentralen Argumentationslinien das Streben nach *Sprachökonomie* heraus, d.h. nach möglichst *rationeller* Bezeichnung und einfachen Satzmustern (GAK 1976, 88, 101f.; v. POLENZ 1963, 22; SCHMIDT 1968, 107f.; SCHIPPAN 1969, 25f.), denn FVG

"... verbinden große Effektivität mit geringem Aufwand, indem nach Art eines Sprachbaukastens relativ wenige Elemente in variablen Kombinationen zum Ausdruck vergleichsweise zahlreicher Bedeutungs- und Handlungsaspekte ausgenutzt werden. Was aus rein sprachästhetischer Sicht wohl eine Verarmung bedeuten mag, wird bei nüchterner Betrachtung als durchaus funktionsgerechter Bestandteil der Gegenwartssprache erkennbar." (SANDERS 1990, 66)

Der zweite Argumentationsstrang zielt ab auf das Bedürfnis nach genauer *Begriffsbestimmung* bzw. *-differenzierung*, auch Verwissenschaftlichung genannt, durch Abstraktion des Ausdrucks (HERINGER 1968; 35; SCHMIDT 1968, 107f.; LACHORINA 1979, 151). Das Bedürfnis nach Ausdrucksökonomie und *-differenzierung* wird insbesondere für die hohe Frequenz verantwortlich gemacht, die FVG in publizistischen, wissenschafts- und fachsprachlichen Texten haben (ROZENTAL' 1979, 37; KOCHTEV 1980, 39f.; DERJAGINA 1987, 5). Diesem kommen die Wortverbindungen dadurch entgegen, daß sie sich einerseits zu einem gewissen Grad verfestigt oder klischiert haben und somit als formelhafte Syntagmen mit Modellcharakter schnell und bequem verfügbar sind (HELBIG/BUSCHA 1981, 81; DENISOV/MORKOVKIN 1978, 31; DERJAGINA 1987, 5). Andererseits können sie gegenüber den entsprechenden einfachen Verben Sachverhalte differenzierter bezeichnen, z.B. durch Präzisierung bestimmter Phasen oder auch durch Ausblendung von ansonsten obligatorischen Aktanten, was zu einer Anonymisierung des bezeichneten Sachverhalts führt; vgl. z.B. *идти <заходить> на посадку* ('unmittelbar vorausgehende Phase und Anfang des Vorgangs') vs. *садиться, приземляться, милиция производила аресты* (Auslassung des Patiens) vs. **милиция арестовывала* (s. hierzu näher HARTENSTEIN 1991).

Angeichts der unterschiedlichen Klassifikationsvorschläge, die in der sowjetischen Phraseologie für FVG gemacht worden sind, erhebt sich die Frage, wie es zu diesen Divergenzen kommen kann. Verantwortlich zu machen ist m.E. die unzureichende Reflexion über die *Idiomatizität* (oder Umdeutung) der Wortverbindungskomponenten. Sie wird als ein Ausgrenzungskriterium für FVG zu wenig explizit gemacht, und zwar sowohl als ein komparativer Begriff, der den Grad der semantischen Motivation der Wendung bestimmt, als auch im Hinblick darauf, daß *Idiomatizität* nur die verbale Konstituente der Wendung kennzeichnet. So finden sich FVG, die im Hinblick auf die wendungsexterne Bedeutung ihrer verbalen Komponente semantisch klar motiviert sind, z.B.

- (56) *приводить в восторг* - как бы *приводить куда-либо*; *получать помощь* - как бы *получать что-либо*; *давать согласие* - как бы *давать что-либо*; *делать вывод* - как бы *делать что-либо*;; *Anerkennung gewinnen* - wie *etwas gewinnen*; *zur Kenntnis bringen* - wie *etwas irgendwohin bringen*.

Die Verben in diesen FVG wirken als durchsichtige Metaphern, die unter Bezugnahme auf lokale und temporale Seme ihrer wendungsexternen Realisierungen das Konzept der Kausation versprachlichen. Es finden sich aber auch FVG, deren Motivationsstruktur undurchsichtig ist, z.B.

- (56') *нести вахту* <дежурство> vs. *нести чемодан*, *завязывать дружбу* vs. *завязывать узел*, *питать уважение* <презрение> vs. *питать ребёнка*, *заводить знакомство* <порядок> vs. *заводить лошадей в конюшню*, *наносить удар(ы)* vs. *наносить книг*, *вести жизнь* <протокол> vs. *вести туристов на выставку*, *брать начало* vs. *брать книгу*, *испытывать горе* <муки> vs. *испытывать турбину*, *ein Endspiel* <den Lebensunterhalt> *bestreiten* vs. *eine Tatsache bestreiten*, *in Brand stecken* vs. *in die Tasche stecken*, *einen Schlag versetzen* vs. *einen Schüler versetzen*, *Kritik* <Zurückhaltung, Enthaltensamkeit> *üben* vs. *Mathematik üben*, *(eine) Anzeige erstatten* vs. *Auslagen erstatten*, *eine Anzeige aufgeben* vs. *eine Festung aufgeben*, *eine Pause einlegen* vs. *einen Hering einlegen*, *Vorbereitungen* <Vorkehrungen> *treffen* vs. *Freunde treffen*

Nichts verdeutlicht mehr, wie wenig durchdacht manche Positionen der Phraseologieforschung zum Status der FVG sind, als die Tatsache, daß für VINOGRADOV, KOPYLENKO und andere die Ausdrücke (56') nicht zu den FVG zählen (s. auch Anm. 12). Dies stellt m.E. eine nicht zu rechtfertigende Entscheidung dar, da zwischen Verbindungen wie z.B. *питать уважение* und *чувствовать любовь* bzw. *in Brand stecken* und *in Wut bringen* kein funktional-semanticischer Unterschied besteht. Natürlich sollte man am Kriterium der *Idiomatizität* festhalten, um FVG als einen besonderen Typ von phraseologischen Verbindungen zu definieren. Verstanden als die beschränkte Möglichkeit, über die der signifiant einer gegebenen lexikalischen Einheit in einem gegebenen Kontext verfügt, um einen bestimmten signifié zu realisieren, spielt die *Idiomatizität* als inhaltsseitige Eigenschaft sprachlicher Zeichen für die Ausgrenzung von nicht-freien Wortverbindungen schlechthin eine zentrale Rolle. Es ist in diesem Zusammenhang aber wichtig zu vereinbaren, daß nur die verbale Konstituente der FVG gegenüber ihrem wendungsexternen Vorkommen umgedeutet sein muß, sei es unter Beibehaltung oder Verlust der Motivation, bis hin zum möglichen Extrem-

zustand der "Nullbedeutung", die nominale Konstituente jedoch nicht. Bezieht man darüber hinaus noch die ausdrucksseitige Eigenschaft der *Stabilität* sprachlicher Zeichen mit ein, verstanden als die beschränkte Auftretenswahrscheinlichkeit von lexikalischen Einheiten auf der Ebene der signifiants, die die betreffenden Wendungen ebenfalls nur hinsichtlich ihrer verbalen Konstituente auszeichnet, wird es möglich, eine beträchtliche Anzahl von FVG als phraseologische Einheiten explizit zu identifizieren¹⁵, z.B.

- (57) *отвращать опасность* <беду, угрозу, несчастье> (VINOGRADOV 1953, 16f.); *навлекать (на себя) беду* <гнев, подозрение, негодование>, *утолять голод* <жажду> (DERIBAS 1983, 76, 177); *окидывать (что-либо) взглядом* <взором, глазами, мыслью> (RACHMANOVA 1981, 231, 238; OŽEGOV 1982, 395),
 (57') *einen Besuch (Dank) abstatten, eine Niederlage auswetzen.*

Selbstverständlich entbindet diese Vorgehensweise nicht davon, nach weiteren Kriterien zu suchen, um die Klasse der FVG auszugrenzen, und zwar vor allem in bezug auf solche Ausdrücke, die im Lichte der bisher angestellten Überlegungen zwar als "frei", weil weder idiomatisch noch stabil, einzustufen sind, die aber dennoch als FVG aufgefaßt werden sollen, da sie auf eine andere Weise "fixiert" sind, z.B.

- (58) *оказывать помощь* <поддержку, содействие, услугу, противодействие, сопротивление, воздействие, влияние, давление, ...>
 (58') *подвергать вопросу* <анализу, испытанию, операции, осмотру, проверке, пытке, сомнению, ...>
 (58'') *впасть в противоречие* <бешенство, крайность, ничтожество, бедность, грусть, ересь, отчаяние, (пошлый) тон, тоску, сомнение, шарж, ...>¹⁶
 (59) *Транспорте* <Experimente, Untersuchungen, Operationen, Tests, Befragungen, Reformen, ...> durchführen
 (59') *Мacht* <Druck, Zwang; ein Amt, einen Beruf, ...> ausüben
 (59'') *einer Kontrolle* <Bestimmungen, der Zensur, ...> unterliegen.

Als ein solches Kriterium bietet sich die Eigenschaft der *Parametrizität* an. Sie beruht auf der von MEL'ČUK im Rahmen seiner *Смысл ⇔ Текст-Теория* entwickelten Idee der *lexikalischen Kombinierbarkeit* (*лексическая сочетаемость*), die davon ausgeht, daß der Ausdruck gegebener Inhalte, z.B. auch grammatisch-syntaktischer Funktionen, durch bestimmte signifiants in gegebenen lexikalischen Kontexten eingeschränkt sein kann (vgl. HARTENSTEIN 1989b)¹⁷. Der heuristische und deskriptive Vorteil, den der Begriff der Parame-

trizität gegenüber dem der Stabilität und der Idiomatizität mit sich bringt, liegt darin, daß er Wortverbindungen erfassen kann, die weder stabil noch idiomatisch, aber dennoch in der Kookkurrenz ihrer Lexeme beschränkt sind. Dies ist in (58)-(58") und (59)-(59") der Fall, da die Verben Reihenbildungen zulassen, wendungsextern in keiner anderen Lesart vorkommen¹⁸, aber dennoch in ihrer Okkurrenz eingeschränkt sind, vgl. z.B.

- (60) **оказывать впечатление*, **оказывать конкуренцию* (s. auch (1), (2)),
**Einfluß durchführen*, **Kritik ausüben*.

2.1.2 Ein Definitionsvorschlag für Funktionsverbgefüge

Wie unter 2.1.1 vorgeführt, besteht in der Forschung zwar ein grundsätzliches Einvernehmen darüber, daß FVG sich von anderen Wortverbindungen durch sprachliche Besonderheiten auszeichnen, die vor allem ihre syntaktischen, semantischen und phraseologischen Eigenschaften betreffen; man ist sich jedoch nicht einig über Art und Umfang, die diese Besonderheiten von FVG im einzelnen umfassen. Hieraus ergeben sich für Untersuchungen im Bereich dieser Konstruktionen Konsequenzen. Da eine anerkannte Definition des Gegenstands *Funktionsverbgefüge* fehlt, auf die man zurückgreifen könnte, ist es notwendig, einen eigenen Definitionsvorschlag für das Objekt zu unterbreiten. M.a.W., es müssen einige sprachliche Eigenschaften explizit benannt werden, die es erlauben, bestimmte Wortverbindung(styp)en (des Russischen) unter das Etikett "Funktionsverbgefüge" zu subsumieren, und zwar solche Charakteristika, durch die sie sich von anderen (Typen von) Syntagmen unterscheiden. Selbstverständlich hat der Definitionsversuch in erster Linie die o.a., in der Fachdiskussion immer wiederkehrenden Aspekte von FVG zu berücksichtigen. Dies hat allerdings die methodologische Konsequenz, daß eine distinkte oder kategoriale Ausgrenzung der FVG nicht zu erreichen ist. Die komparativen Begriffe, insbesondere 'Desemantisierung', 'Stabilität', 'Idiomatizität' und 'Parametritizität', mit denen vor allem die verbale Komponente der betreffenden Wendungen auf der semantischen bzw. phraseologischen Abstraktionsebene beschrieben wird, lassen nur die Möglichkeit einer **graduellen**, wegen bislang fehlender Operationalisierungsverfahren ausschließlich **intuitiv** durchzuführenden Festlegung des Objektbereichs mit einem **Zentrum** und einer **Peripherie** zu; auf diese Problematik bei der Ausgrenzung von FVG weisen auch HELBIG 1984, 175 und HERRMANN-DRESEL 1987, 33 im Zusammenhang mit ihren Definitionsbemühungen hin.

Was hat man nun unter FVG zu verstehen? Die Definition, für die hier plädiert werden soll, fußt auf Kriterien, die auf den drei Ebenen angesiedelt sind, die die Fachdiskussion für FVG geltend macht (s. 2.1.1.1-3). Ich schlage vor, fest-

zulegen, daß Wortverbindungen dann *prototypische Funktionsverbgefügen* sind, wenn sie die folgenden notwendigen und hinreichenden Bedingungen erfüllen. Sie haben zu genügen

- einem syntaktischen Kriterium:
FVG bestehen aus mindestens einem *nominalen* und einem *verbalen* Bestandteil und bilden *exozentrische Konstruktionen* der Typen (3), (3'), (3'') und (5), d.h. beide Konstituenten sind erforderlich, um eine grammatisch wohlgeformte Verbindung zu bilden;
- einem semantischen Kriterium:
Die nominale Konstituente kann durch *Situationsbezeichnungen*, d.h. *vorgangs-* und *zustandsbezeichnende* Lexeme realisiert werden, sowie durch solche Lexeme, die die *prototypischen Mitspieler* einer Situation bezeichnen. Der verbale Bestandteil kann durch Lexeme realisiert werden, die a) nur verbsspezifische *grammatische Inhalte* ausdrücken, b) die *Phasenbedeutungen* 'Beginn', 'Fortdauer' und 'Ende' einer Situation und/oder c) eine *Kausation* bezeichnen; b) und c) dürfen darüber hinaus keine weiteren Inhalte realisieren;
- einem phraseologischen Kriterium:
FVG sind *phraseologische Wortverbindungen*, da die Auswahl ihrer verbalen Konstituente durch die nominale Konstituente auf idiosynkratische Weise bestimmt wird, indem ausdrucksseitige, *Stabilität*, und inhaltsseitige, *Idiomatizität*, Beschränkungen wirksam werden bzw. indem eine weitere, sich mit beiden weitgehend überschneidende Restriktion, *Parametrizität*, greift.

Mein Ausgrenzungsvorschlag für FVG bedarf einiger Erläuterungen. Die o.g. Kriterien stellen eine **begriffliche** Definition dar, d.h. sie geben auf explizite Weise einige sprachliche Eigenschaften der Gegenstände an, um deren Identifizierung es mir geht. Die Objekte können mit Hilfe dieser Kriterien erkannt und zu einer Klasse zusammengefaßt werden, auf die man sich dann mit dem Terminus (oder Klassennamen) *Funktionsverbgefüge* bezieht. Die Definition ist jedoch **nicht** operationaler Natur, da sie keine Verfahren angibt (und in ihrer Eigenschaft als Definition auch nicht angeben soll), die auf intersubjektiv nachvollziehbare Weise beschreiben, wie man darüber entscheiden kann, ob bzw. inwieweit eine gegebene Wortverbindung die in der Definition formulierten Charakteristika aufweist oder nicht.

Wie ist nun der Objektbereich beschaffen, den mein Definitionsvorschlag abdeckt? Welche Extension legt er für den Begriff 'Funktionsverbgefüge' fest?

Syntagmen, die allen der o.g. Bedingungen genügen und somit das Zentrum des Gegenstands FVG bilden, sind z.B. die Ausdrücke (61). Um die **übereinzelsprachliche** Gültigkeit meines Definitionsvorschlags zu verdeutlichen, sind die Beispiele aus verschiedenen Sprachen entnommen:

- (61) russ. *проводить эксперимент(ы), приводить в отчаяние, выводить из равновесия, издавать крик <шум, стрекот, треск, ...>, наносить рану <ущерб, визит, вред>, создавать волокиту, одерживать победу, подвергать допросу <испытанию, анализу, ...>, идёт концерт, раздаётся звонок, предложение касается кого-л./чего-л.*
 dt. *in Wut geraten, einen Besuch abstatten, eine Haussuchung durchführen, Stellung beziehen, es brach ein Feuer aus*
 ukr. *виявляти терпиння, подавати допомогу*
 tschech. *návazovat spojení, vést proces*
 poln. *rzucać się do ucieczki, składać podziękowanie*
 skr. *provoditi otpust, praviti društvo*
 bulg. *давам отпор, изпадам в отчаяние*
 frz. *déclencher un incendie, se mettre en colère*
 engl. *to pay a visit, to conduct an investigation*
 finn. *tehdä päätös* (= wörtl. 'eine Entscheidung machen').

Gegebene Wortverbindungen entfernen sich von den kanonischen FVG, z.B. den unter (61) genannten, zu FVG im weiteren Sinne in dem Maße, wie sie nicht alle o.g. semantischen und phraseologischen Bedingungen erfüllen.

Eine Abweichung von den o.g. syntaktischen Bedingungen ist ausgeschlossen, da die durch sie festgelegten syntaktischen Relationen die Voraussetzung sind, um zwischen einem Verb und einem Nomen überhaupt eine *Wortverbindung*, ein *Syntagma*, ansetzen zu können.

Die in der syntaktischen Bedingung enthaltene kategoriale Festlegung der Konstituenten von FVG erlaubt es auch nicht, Wendungen als FVG zu betrachten, die anstelle eines Substantivs ein Adjektiv oder Adverb(ial) aufweisen wie z.B. *быть навеселе, стоять особняком, попасть впросак, абспенstig <dingfest, madig> machen, zuwege bringen, abhanden kommen*. Wortverbindungen dieses Typs, vor allem, wenn sie aus einem zustands- oder vorgangsbezeichnendem Adjektiv und einem phasen- oder kausationsbezeichnenden Verb bestehen (die Phase 'Ende der Situation' kann dieser Verbindungstyp nicht ausdrücken), z.B. *становиться, быть, делать несчастливым <грубым, здоровым...>, geduldig <reich, wütend,...> sein, werden, machen* genügen zudem auch nicht dem o.g. phraseologischen Kriterium.

Der Übergang von einem prototypischen FVG zu einer Kombination aus Vollverb und Nomen findet dann statt, wenn die Bedeutungen der betreffenden Verben weitere, über die o.g. hinausgehende Seme umfaßt (s.o. (38), (38')). Natürlich stellen sich bei dieser Festlegung von FVG alle Schwierigkeiten ein, die sich aus der komparativen Charakterisierung des Objektbereichs ergeben, die mein Definitionsvorschlag ausschließlich zu leisten in der Lage ist. Hinzu kommt das heuristische Problem, das die Bedeutungsbeschreibung für die linguistische Semantik aufwirft, hier vor allem die Frage nach dem Umfang der Desemantisierung von Funktionsverben und nach ihrem Idiomatizitätsgrad. Wie soll z.B. entschieden werden, ob ein Verb über die o.g. kategorialen Seme hinausgehende Bedeutungskomponenten realisiert bzw. ob diese Seme es noch rechtfertigen, das betreffende Verb als zur Peripherie der Funktionsverben gehörend einzustufen oder bereits nicht mehr? Ich kann für diese Frage keine Lösung anbieten. Es ist klar, daß man in bezug auf meinen Ausgrenzungsvorschlag mit Übergangerscheinungen zu rechnen hat. Ich halte es aber für möglich, einige allgemeine Richtlinien zu formulieren, die es erlauben, innerhalb der Grauzone zwischen den "eindeutigen Fällen" von Funktionsverb(gefüg)en und freien Verbindungen aus Vollverb und Nomen einige motivierte Abstufungen vorzunehmen.

Ich rege an, z.B. solche Verben zur Peripherie der Funktionsverben zu rechnen, die als zusätzliche Inhaltskomponenten Seme aktualisieren, im Hinblick auf die die meisten der entsprechenden Vollverben systematisch mehrdeutig sind. Eine derartige Bedeutungskomponente ist u.a. das Sem 'intentional' bzw. 'nicht-intentional'. Diese semantische Komponente, die einige Funktionsverben in der einen oder anderen Ausformung neben den o.g. kategorialen Semen realisieren, z. B.

- (62) *наносить рану, eine Freude bereiten, den Blick richten auf*
 (62') *схватить простуду, sich eine Verletzung zuziehen.*

berechtigt m.E. dazu, die Verben noch als Funktionsverben im weiten Sinn anzusehen. Sie realisieren - sozusagen als "semantischen Überschuß" - eine Teilbedeutung, die die entsprechenden einfachen Verben, sofern sie in der betrachteten Sprache vorhanden sind, in geeigneten Ko(n)texten zwar ebenfalls ausdrücken können, jedoch wegen ihrer Ambiguität als Lexeme nicht systematisch ausdrücken müssen.

Desweiteren hat man es m.E. auch dann mit Übergangsformen von FVG zu tun, wenn das Verb gegen die o.g. phraseologischen Bedingungen verstößt, und zwar in dem Maße, wie die Reihenbildungen, die es zuläßt, anwachsen bzw., anders herum betrachtet, wie die intensional beschreibbaren semantischen Restriktionen der Verbindbarkeit zwischen Verb und Substantiv an Spezifik verlieren; vgl. z.B.

- (63) russ. *чувствовать гнев* <радость, уныние, восторг, зависть, ...>
 dt. *Zorn* <Freude, Neid, Trauer, Hilflosigkeit, Euphorie, Wut, ...>
empfinden
 poln. *robić bląd* <niespodziankę, ćwiczenie, panikę, sprawunki,
eksperyment, ...>
 frz. *effectuer une opération* <un paiement, un virement, des
démarches, une extradition, ...>
 engl. *to have a quarrel* <discussion, bath, walk, argument, meal, ...>.

Ein Spezifikum meines Definitionsvorschlags besteht darin, daß er die phraseologischen Kriterien, die FVG erfüllen müssen, aus Gründen der besseren *Vorhersagbarkeit* vom Substantiv im Hinblick auf das Verb festlegt, und nicht umgekehrt. Funktionsverben zeichnen sich in ihrer Verbindbarkeit mit den Substantiven, die zusammen mit ihnen FVG bilden, durch eine ausgesprochen hohe Idiosynkrasie aus. Es ist daher nahezu unmöglich, Bündel von semantischen Merkmalen zu bestimmen, und seien diese auch noch so differenziert, die es erlauben, als ein einzelverbspezifisches, hoch spezialisiertes Inventar von Selektionsrestriktionen diejenigen Nomina erschöpfend auf intensionale Weise zu charakterisieren, die sich mit dem gegebenen Verb in seiner Rolle als Funktionsverb verbinden; vgl. in diesem Zusammenhang auch die m.E. problematischen Systematisierungsvorschläge von DANIELS 1963, 35ff.; HERRMANN-DRESEL 1987, 134ff.

Die gerichtete Untersuchungsperspektive vom Substantiv zum Verb führt dazu, daß Wortverbindungen, die vom formalen Bau aus betrachtet FVG gleichen, jedoch in bezug auf das in ihnen verwendete Nomen (hoch)stabil bzw. (hoch)idiomatisch sind, als FVG eingestuft werden können oder nicht. Die Entscheidung hat in Abhängigkeit von den o.g. semantischen Kriterien zu erfolgen, d.h. es muß überprüft werden, ob das gegebene Substantiv zu den Situationsbezeichnungen bzw. zu den Bezeichnungen für die prototypischen Mitspieler einer bestimmten Situation zählt. Die Einstufung der Nomina kann daran festgemacht werden, ob man das betreffende, u.U. als metaphorisiert betrachtete Lexem als ein selbständiges Lemma bzw. als eine semantisch-lexikalische Variante eines bestimmten Stichworts in ein erklärendes Wörterbuch aufnehmen würde. Bei dieser Entscheidung ist es zweckmäßig, sich von der Frage leiten zu lassen, ob das *individuelle* kombinatorische Potential des Lexems auf der semantisch-lexikalischen Ebene es rechtfertigen können, das Wort als eine autonome Einheit zu behandeln, die im hier präzisierten Verständnis lexikographisch relevant ist. Fällt der Befund negativ aus, hat man das Substantiv als Bestandteil eines polylexematischen Ausdrucks mit Lemmastatus aufzufassen. In diesem Fall liegt ein Typ einer phraseologischen Wortverbindung, ein *Phrasem*

oder *Phraseologismus*, vor, der in bezug auf meine Definition nicht als FVG angesehen werden kann. Für mich stellen somit die Wendungen

- (64) *брать в клещи, включать лампу <свет>, лить <проливать> слёзы, zur Welt kommen <bringen>, Abhilfe schaffen, ins Gefängnis bringen, aus dem Umlauf ziehen <nehmen>*

FVG dar, nicht jedoch die Ausdrücke

- (64') *выбивать(ся) из колеи, сбивать(ся) кого-л. с панталыку, кормить завтраками, Anstalten treffen, in der Kreide stehen, ans Tageslicht bringen, auf die Palme bringen, zur Strecke bringen* (s. auch (43')).

Beispielsweise verfügen die Nomina *клещи* in der Lesart 'военная операция, охват противника с двух сторон' und *Welt* in der Lesart 'nichttranszendentes Leben von Menschen und Tieren' über eine relativ ausgeprägte individuelle lexikalische Kombinierbarkeit, z.B.

- (65) *брать в клещи, зажимать в клещи, открывать клещи, закрывать клещи, разрывать клещи, клещи открываются, клещи закрываются, zur Welt kommen, zur Welt bringen, die Welt erblicken, aus der Welt gehen, aus der Welt scheiden,*

nicht jedoch die Substantive *колея* in der Lesart 'привычный ход дел, жизни' bzw. *Tageslicht* in der Lesart 'nicht verborgen, allgemein zugänglich', für die nur die Kookkurrenzen

- (65') *войти в колею, выбивать(ся) из колеи, ans Tageslicht bringen, ans Tageslicht kommen*

usuell sind. Die Wortverbindungen (65') stellen somit für mich keine FVG (mehr) dar. Im Ggs. z.B. zu OŽEGOV 1982, 215 würde ich *колея* in dieser Lesart daher nicht als eine eigenständige semantisch-lexikalische Variante behandeln; die Verbindungen sollten nach dem "Rhombus" als *Phraseologismen* angeführt werden.

Mein Definitionsvorschlag für FVG verzichtet bewußt darauf, eine paradigmatische morphologisch-lexikalische Eigenschaft dieser Wortverbindungen mit einzubeziehen, die in diesem Zusammenhang oft diskutiert und in den Status eines zusätzlichen Ausgrenzungskriteriums erhoben wird. In der Literatur stößt man häufig auf den Hinweis, daß zu FVG in der Regel die entsprechenden *einfachen Verben (Grundverben, Simplicia, слова-идентификаторы)* existie-

ren. Das ausdrucksseitige Charakteristikum dieser Grundverben wird daran festgemacht, daß sie dasselbe Wurzelmorphem wie das Substantiv der FVG haben¹⁹, ihr inhaltsseitiges Kennzeichen ist es, aufgrund der besonderen semantischen Struktur, die vielen FVG zugesprochen wird (delexikalisiertes Verb + bedeutungshaltiges Nomen; s. 2.1.1.2) diese Konstruktionen in zahlreichen Kontexten als Synonyme ersetzen zu können; vgl. z.B.

- (66) *производить отправку грузов самолётами* ⇔ *отправлять грузы самолётами* (PROKOPOVIČ 1969, 55)
 (66') *Wir geben den Mitarbeitern Nachricht* ⇔ *Wir benachrichtigen die Mitarbeiter* (HELBIG/BUSCHA 1981,75).

Die Tendenz, FVG zusätzlich in Abhängigkeit davon auszugrenzen, ob in der betrachteten Sprache ein ihrer nominalen Konstituente entsprechendes Grundverb vorkommt, ist nicht neu. Bereits BALLY hat für die Identifikation von phraseologischen Wortverbindungen mit relativ geringem Verschmelzungsgrad ihrer Komponenten, seine *séries phraséologiques* (s. 2.1.1.3), vorgeschlagen, die Existenz einer monolexematischen Entsprechung zu fordern, allerdings ausschließlich als inhaltsseitig definiertes Äquivalent; vgl. z.B.

- (67) *prendre la fuite - fuir, manière d'agir - procédé* (1970, 77).

Diese Position wird in späteren Arbeiten zu FVG wieder aufgegriffen, wobei sie jedoch häufig dahingehend verändert wird, daß das Substantiv von FVG und das Simplex ebenfalls im Wurzelmorphem übereinstimmen müssen. Die Substantive in FVG werden somit formal und semantisch auf deverbale Nomina actionis bzw. Verbalabstrakta festgelegt. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß nur wenige Forscher(innen) diese doppelte Korrelation zwischen FVG und Grundverb explizit hervorheben. So dient für PROKOPOVIC (s.o.), MOLOTKOV 1977, 53; FLEISCHER 1982, 141f. und BIRKENMAIER/MOHL 1991, 90 das Vorhandensein eines Simplex, das den beiden o.g. ausdrucks- und inhaltsseitigen Bedingungen genügt, eindeutig als ein weiterer Gesichtspunkt, um FVG auszugrenzen. Ist in Verb-Substantiv-Verbindungen die nominale Komponente kein Verbalabstraktum, z.B. *провести линию, присудить премию, ввести данные, Medikamente verabreichen, einen Preis verleihen, sprechen* BIRKENMAIER/MOHL 1991, 90f. nicht mehr von FVG, sondern von *fixierten Wortgefügen*. GVOZDAREV 1973, 66 dagegen lehnt eine formale Derivationsbeziehung zwischen dem Substantiv in FVG und dem Simplex klar ab. HERRMANN-DRESEL fordert in diesem Zusammenhang lediglich die Entsprechung zu einem potentiellen Grundverb, das in der betrachteten Sprache nicht zu existieren braucht, jedoch in anderen als real vorkommende Einheit vorliegen muß (1987, 29, Anm. 1). GAK 1976, 87; STARKE 1975, 158; v. POLENZ 1987, 173 und SO 1991, 51f. indes lassen ausdrücklich auch wortbildungsmäßig isolierte, primäre Substantive in FVG zu, z.B. *ходить в школу (= учиться), in Mitleidenschaft ziehen, in Verzug geraten, in Verruf bringen*. VINOGRADOV 1938, 58; MORDVILKO 1964, 70 und KORNEV 1981, 45 schließlich legen sich nicht explizit fest. Die sekundäre Rolle, die die Existenz eines entsprechenden Grundverbs für die letztgenannten Autoren bei der Definition von FVG spielt, wird m.E. allerdings darin deutlich, daß Ausdrücke wie z.B.

- (68) *нанести визит, вести войну <переговоры>, дать аудиенцию, принять меры, впасть в бедность <ересь, крайность>*,

die VINOGRADOV selbst ebd. und 1953, 18 nennt, durchwegs als FVG anerkannt werden dürften, da sie in diesem Zusammenhang analog gebildete Wendungen wie z.B. *держат речь, дать шпору <интервью>* (MÖRDVILKO 1964, 67, 71) anführen. SCHIPPAN 1969, 27 wiederum geißt BALLYs Vorschlag (s.o.) auf, indem sie für die Ausgrenzung des Wortverbindungstyps FVG nur fordert, daß ein "Basisverb" benötigt wird, um die Bedeutung des gesamten Ausdrucks angemessen wiederzugeben, ohne weitere Auflagen an morphologische Ableitungsbeziehungen zu machen.

Den Stellenwert des zentralen Definitionskriteriums hat das Vorhandensein eines einfachen Verbs, das über dasselbe Wurzelmorphem wie das entsprechende Nomen in der Wortverbindung verfügt, in der an polnischem Material verdeutlichten Konzeption der *analytischen Konstruktionen (konstrukcje analityczne)* von ANUSIEWICZ 1978. Dieser Konstruktionstyp ist dann und nur dann anzusetzen, wenn ein ihm semantisch äquivalentes Einzelexem existiert, dessen lexikalisches Morphem substantiell mit dem lexikalischen Morphem übereinstimmt, aus dem das abhängige Wort in dem betreffenden Syntagma gebildet ist (ebd., 22). Eine so formulierte Definition des Konzepts 'analytische Konstruktion' faßt den Gegenstandsbereich, den sie abdeckt, weit, da sie nicht auf syntaktische Kombinationen der beiden Wortklassen Verb und Substantiv eingegrenzt ist, sondern auf zweigliedrige Ausdrücke schlechthin, z.B.

- (69) *akcja wymiany - wymiana, łacina typu kościelnego - łacina kościelna, na przestrzeni września - we wrześniu, przy pomocy roweru - rowerem* (ebd., 23, 34, 39, 103),

aber auch FVG umfaßt, die somit einen Spezialfall von analytischen Konstruktionen bilden, z.B.

- (69') *doznać złamania nogi - złamać (sobie) nogę, być w poszukiwaniu czegoś - szukać, iść do ataku - atakować, przeprowadzać głosowanie - głosować, zwracać się z prośbą do kogoś - prosić* (ebd., 23, 72, 75, 78, 83)
- (69'') *оказывать содействие - содействовать, einen Beschluß fassen - beschließen.*

Es ist nicht zu bestreiten, daß Definitionsbemühungen, die FVG nur unter den beiden paradigmatischen Bedingung ansetzen wollen, daß ein Simplex existiert, welches zu dem Substantiv in der Wendung in formaler Derivationsbeziehung und zum Gesamtausdruck in der Relation der semantischen Äquivalenz (bzw. Synonymie) steht, gegenüber anderen Ausgrenzungsversuchen einen erheblichen heuristischen Vorteil haben; sie sind einfach zu operationalisieren. Außerdem entledigen sie sich automatisch des Problems, klären zu müssen, ob auch im Fall eines übertragenen Gebrauchs von Konkrete FVG vorliegen. Man darf jedoch nicht übersehen, daß Festlegungen mit einem derartigen Zuschnitt dazu führen, den Objektbereich "FVG" auf eine m.E. unzulässige Weise einzuschränken. Schließlich erfolgt die Definition beliebiger sprachlicher Objekte, mit denen man

sich beschäftigen will, nie isoliert, d.h. um der Definition als solcher willen, sondern immer in bezug auf ein übergeordnetes Erkenntnisinteresse, hier mit Blick auf diejenigen Eigenschaften der Syntagmen, die ihre "Daseinsberechtigung" in der Sprache, also ihre sprachlichen Leistungen ausmachen. Würde man FVG auf die o.g. restriktive Weise ausgrenzen, nimmt man sich die Möglichkeit, einige wichtige Leistungen zu würdigen, die diese Verbindungen erbringen. So wäre es ausgeschlossen, FVG u.a. in ihrer Fähigkeit zu beschreiben, *lexikalische* und *derivationelle Lücken*, letztere z.B. beim Ausdrucks der Kausation, zu füllen, die eine gegebene Sprache in ihrem Wortinventar aufweisen kann. Daß es sich hier um eine wichtige systemimmanente Leistung von FVG handelt, dürfte außer Zweifel stehen, da - allgemeiner betrachtet - FVG in diesem Bereich als ein Spezialfall von periphrastischen Sprachmitteln Ausdrucksmöglichkeiten kompensieren, die wegen fehlender bzw. nicht realisierbarer affixaler Mittel durch Einzellexeme nicht zur Verfügung gestellt werden können; vgl. z.B.

- (70) *идти на компромисс* - **компромиссировать*, *испытывать отвращение* - **отвращаться*, *ставить диагноз* - **диагностировать*, *ходить <кататься> на лыжах* - **лыжить*, *приводить в отчаяние* - **отчаивать*, *in Abrede stellen* - **abreden*, *Anteil nehmen* - **anteilen*, *Rücksprache halten* - **rücksprechen*, *Vorlieb nehmen* - **vorlieben*, *in Verzückerung bringen* - **verzücken*.

Eine ausgleichende Aufgabe erfüllen FVG auch dann, wenn zwischen Simplex und Substantiv in der Verbindung zwar eine ausdrucksseitige Derivationsbeziehung vorliegt, die inhaltsseitige Motivationsbeziehung jedoch verblaßt ist, so daß man in den FVG nur noch etymologisch mit dem Grundverb verwandte, semantisch heute von ihm isolierten Nomina vor sich hat; vgl. z.B.

- (70') *составлять заговор <договор>* - *заговорить <договорить>* - *вести переговоры* - *переговорить* (с кем-л. bzw. кого-л.), *оказывать давление* - *давить*, *совершать преступление* - *преступить*, *оказывать внимание* - *внять*, *Druck ausüben* - *drücken*, *Platz nehmen* - *platzen*, *den Ausschlag geben* - *ausschlagen*, *in Angriff nehmen* - *angreifen*, *die Sporen geben* - *anspornen*, *in Frage stellen* - *fragen*, *in den Griff bekommen* - *greifen*.²⁰

Würde man den nominalen Bestandteil von FVG auf Verbalabstrakta im o.g. Verständnis festlegen, handelt man sich noch ein weiteres Problem ein, da ein anderer Verwendungstyp der Ausdrücke unberücksichtigt bleiben müßte. Gemeint sind solche FVG, die Substantive enthalten, unabhängig davon, ob diese vom Simplex wortbildungsmäßig isoliert oder mit ihm stammverwandt sind, die als prototypische Mitspieler der bezeichneten Situation angesehen werden können. Wie FVG mit deverbalen Nomina actionis können auch sie *morphosyn-*

taktische Beschränkungen, denen das entsprechende Grundverb unterliegt, ausgleichen, vgl. z.B.

- (71) *Я сразу взялся за руль <баранку> ⇒ *Я сразу управил машиной, Завтра мы сделаем покупки ⇒ *Завтра мы купим, Ты сделал чудесный снимок Кельнского собора ⇒ *Ты чудесно снял Кельнский собор, Dieser Motor bringt eine gute Leistung ⇒ *Dieser Motor leistet gut, Der Arzt gab mir sofort eine Spritze ⇒ *Der Arzt spritze mich sofort.*

Um zu vermeiden, daß eine zu kurz greifenden Ausgrenzung der Wendungen den Blick auf die gesamte Palette der sprachlichen Leistungen von FVG verstellt, habe ich meinen Definitionsvorschlag so formuliert, daß er nichts über eine wie auch immer geartete Koexistenz von FVG und entsprechendem einfachem Verb präjudiziert.

A n m e r k u n g e n

- ¹ Die vorliegende Untersuchung stellt eine überarbeitete und erheblich erweiterte Fassung von HARTENSTEIN 1989a dar. Alle in ihr angeführten nicht belegten Beispiele stammen von mir. Die sprachlichen Leistungen der Funktionsverbgefüge des Russischen sind, z.T. konfrontativ mit dem Deutschen, in HARTENSTEIN 1991 erörtert worden.
- ² V. POLENZ nennt die entsprechenden Wortverbindungen *Funktionsverbformeln*. Der Terminus *Streckform* suggeriert, daß die Syntagmen lediglich eine ausdrucksseitige "Verlängerung" der entsprechenden Simplicia darstellen. Da ihnen jedoch häufig ein funktionaler Mehrwert gegenüber den Grundverben zufällt, soll diese Bezeichnung hier nicht verwendet werden.
- ³ FVG sind auch in nichtvergleichend (mit dem Deutschen) ausgelegten Arbeiten untersucht worden, so z.B. FVG des Englischen in NICKEL 1968; HOFFMANN 1972; GIANNASI 1990, des Französischen in VIVES 1983; GIRY-SCHNEIDER 1987; DETGES 1991 und des Portugiesischen in RANCHOD 1988.
- ⁴ Die russistische normative Stilistik steht hier nicht alleine da; vergleichbare Empfehlungen geben auch normative Handbücher des Polnischen, z.B. **postadać <odgrywać> znaczenie* (anstelle von *mieć*) KOCHANSKI et al. 1989, 303, 305.
- ⁵ In der Literatur werden diese Gesichtspunkte nicht immer explizit hervorgehoben, so z.B. bei v. POLENZ 1963; 1969; TOLIKINA 1978.
- ⁶ Dieses Erkenntnis veranlaßt PERSSON, zu fordern, daß FVG nur mit Hilfe semantischer Kriterien auszugrenzen sind (1975, 18; s. 2.1.1.2). Vgl. zur Problematik der Wendungshomonymie, z.B. *eine Rolle spielen, zum Waschen bringen*, auch GAMSALIEV 1983; STÄRKE 1989, 81.

- 7 Nicht zu überzeugen vermag allerdings in diesem Zusammenhang seine Argumentation, daß das Nomen von FVG deshalb nicht pronominalisiert werden kann, weil es - satzsemantisch gesehen - referenzlos ist und eine eingebettete Satzprädikation darstellt (vgl. hierzu auch HELBIG und andere, die die Nomina von FVG als Teile des (Gesamt)Prädikats werten; s.o. im Zusammenhang mit (3)). Nominale Prädikationen sind in bestimmten Kontexten, nicht nur im Deutschen, sehr wohl pronominalisierbar; vgl. (15'') sowie z.B. dt. *Er hat es (= das Rauchen) erst vor kurzem aufgegeben*, russ. *Здесь это (= курение) запрещается*, poln. *Tutaj to (= kpanie) jest wzbronione*.
- 8 In den hier vorgeführten Beschränkungen, die für FVG zwar gelten, sich dabei jedoch weniger restriktiv auswirken als die Restriktionen, denen Phraseologismen im engen Sinn unterliegen, erblickt DIDKOVSKAJA 1973 eine Möglichkeit, FVG der Klasse der *phraseologischen Verbindungen* (s. 2.1.1.3) zuzuweisen.
- 9 Der Frage, ob auf der Grundlage dieser wenig spezifischen Seme Polysemie oder Homonymie zwischen Voll- und Funktionsverb anzusetzen ist, soll hier nicht weiter nachgegangen werden.
- 10 In der Regel differenzieren die Funktionsverben nicht zwischen Eigen- und Fremdverursachung. Eine entsprechende Aktantenstruktur in der Explikation der durch das Substantiv bezeichneten Situation einmal vorausgesetzt, können mitunter explizite Lexikalisierungen durch verschiedene Funktionsverben beide Kausationstypen unterscheiden; vgl. z.B. *eine Freundschaft schließen* vs. *eine Freundschaft anbahnen*.
- 11 Die Forderung nach einer (synchron) klaren Motivationsbeziehung läßt sich m.E. als implizites Definitionskriterium für FVG aus den genannten Arbeiten ableiten.
- 12 D₁ steht für primäres, denotatives (= unmittelbar außersprachlich motiviertes) Semem, K₁ für ein konnotatives (= immanent sprachlich motiviertes) Semem, das durch das primäre, denotative Semem desselben Lexems bedingt ist (KOPYLENKO/POPOVA 1972, 40ff.), z.B. *куриная (= K₁) память (= D₁)* = 'память как у кур'. Offensichtlich gehen KOPYLENKO/POPOVA davon aus, daß Funktionsverben immer durch das primäre Semem des wendungsexternen Vollverbs motiviert sind. Wortverbindungen wie z.B. *питать любовь, вести торговлю, одерживать победу, пользоваться известностью, Grimassen schneiden, Krach schlagen, Bericht erstatten* u.ä. dürften für sie daher keine FVG darstellen, da die Motivationsbeziehung verblaßt ist, d.h. das Verb hier nicht mehr das Sem K₁ realisiert.
- 13 Zu einem Versuch, die Reihenbildung von FVG aufgrund der Bedeutungsübertragung ihrer verbalen Konstituente zu beschreiben, s. TELIJA (1981, 125ff.).
- 14 Hinter (55'') steht eine ganze Diskussion, die zu Beginn der 70er Jahren in der sowjetischen Linguistik zwischen APRESJAN und ŠVEDOVA um die lexikographische Beschreibung des Verhältnisses von Wortbedeutung und Kombinatorik bei Synonymen geführt worden ist (vgl. ŠVEDOVA 1970; APRESJAN 1969; 1971). In APRESJAN (1969, 83) wird die Fähigkeit zur Reihenbildung beider Funktionsverben durchwegs intensional in bezug auf das

Nomen charakterisiert, z.B. u.a. als 'названия типичных инструментов' für *взяться за X* (*за вёсла, иглу, перо,...*), was für (55") eine Übergeneralisierung darstellt.

- 15 Vgl. zur Idiomaticität, Stabilität und Parametrität (s.u.) auch MEL'ČUK 1968; 1972, 405, 429ff.; 1982b, 118ff.; APRESJAN 1982, 188ff. Die drei Begriffe sind komparativer Natur und eingebettet in eine Phraseologiekonzeption, die beansprucht, mit diesen vom Analyse- (Idiomaticität, Stabilität) bzw. vom Synthesestandpunkt (Parametrität) aus konzipierten Merkmalen, die gegebene (zweigliedrige) Syntagmen jeweils in bezug auf die eine oder andere ihrer Konstituenten kennzeichnen können, nichtfreie Wortverbindungen als solche zu identifizieren und zu klassifizieren.
- 16 Das Verb *впасть* ist nur in dieser Rektion und im perfektiven Aspekt als parametrisch (s.u.) einzustufen, nicht jedoch in den lexikalisch-semantischen Varianten, *глаза <щёки, ...> впали; река впадает в море* (Beispiele nach VINOGRADOV 1953, 18).
- 17 Um Wortverbindungen, die sich durch das Merkmal der Parametrität auszeichnen (= *parametrische Verbindungen*), u.a. für lexikographische Zwecke klassifizieren und beschreiben zu können, verfügt die MEL'ČUKsche Phraseologiekonzeption über ein spezielles Instrumentarium, den Apparat der sog. *lexikalischen Funktionen* (*лексические функции*) (vgl. MEL'ČUK 1968; 1974, 78ff.; 1982a; 1988, 61ff.; ŽOLKOVSKIJ/MEL'ČUK 1967; MEL'ČUK/ŽOLKOVSKIJ 1984, 82ff.; HARTENSTEIN 1989b; REUTHER 1989).
- 18 Verben, die heute ausschließlich phraseologisch gebunden, hier parametrisch, als Funktionsverben verwendet werden, können in früheren Sprachzuständen wendungsextern als Vollverben gebraucht worden sein, z.B. *одерживать коляску* (= 'удерживать, не давать ходу') (vgl. GVOZDAREV 1973, 66).
- 19 Die formalen Ableitungsbeziehungen zwischen Grundverb und Substantiv sind dabei bidirektional; vgl. z.B. *приносить вред* = *вредить*, *оказывать покровительство* ⇒ *покровительствовать*, *Einfluß ausüben* = *beeinflussen*, *давать обещание* = *обещать*, *провести выступление* = *выступить*, *zur Aufführung bringen* = *aufführen*.
- 20 Nach OŽEGOV 1982, 79, 519 sind vollverbwertige Verwendungen der Verben *внять (кому-л.)* = 'отнестись к кому-л. со вниманием' und *преступить (закон)* = 'самовольно нарушать' heute veraltet.

LITERATUR

- ANUSIEWICZ, J. 1978. *Konstrukcje analityczne we współczesnym języku polskim*. Wrocław. (= Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego. Seria A. Nr. 202)
- APRESJAN, Ju.D. 1967. *Éksperimental'noe issledovanie semantiki russkogo glagola*. Moskva.

- Ders. 1969. "Sinonimija i sinonimy", *Voprosy jazykoznanija* 4, 75-91.
- Ders. 1971. "O nekotorych diskussionnych voprosach teorii semantiki (otvet N. Ju. Švedove)", *Voprosy jazykoznanija* 1, 23-36.
- Ders. 1974. *Leksičeskaja semantika - sinonimičeskie sredstva jazyka*. Moskva.
- Ders. 1982. "O vozmožnosti opredelenija lingvističeskich ponjatij", *Russian Linguistics* 6, 172-196.
- ARCHANGEL'SKIJ, V.L. 1964. *Ustojčivye frazy v sovremennom ruskom jazyke*. Rostov n/D.
- ARUTJUNOVA, N.D. 1976. *Predloženie i ego smysl*. Moskva.
- BAHR, B. 1977. *Untersuchungen zu Typen von Funktionsverbfügungen und ihre Abgrenzungen gegen andere Arten der Nominalverbindung*. Bonn.
- BALLY, Ch. 1970. *Traité de stylistique française. Bd. 1*. Heidelberg. (1909)
- BAUMGART, A. 1989. "Zur Verbindbarkeit von Verben mit Adjektivabstrakta im Russischen", *Fragen der slawischen Lexikologie und Phraseologie*, 72-78. (= Gesellschaftswissenschaftliche Studien der Humboldt-Universität Berlin 4).
- BELČIKOV, Ju.A. 1977. *Leksičeskaja stilistika*. Moskva.
- BIRKENMAIER, W. 1987. *Vergleichende Studien des deutschen und russischen Wortschatzes*. Tübingen.
- Ders./MOHL, I. 1991. *Russisch als Fachsprache*. Tübingen.
- BLOCHWITZ, W. 1980. *Zur Frage der semantischen Relationen zwischen Verb und verbaler Periphrase im Französischen in Konfrontation mit dem Deutschen*. Berlin (= Linguistische Studien, Reihe A, Arbeitsberichte 69/II)
- BORK, H.D. 1990. *Die lateinisch-romanischen Zusammensetzungen Nomen + Verb und der Ursprung der romanischen Verb-Ergänzungskomposita*. Bonn.
- BRESSON, D. 1988. "Classification des verbes supports (Funktionsverben) de l'allemand", *Cahiers d'Etudes Germaniques* 15, 53-65.
- BYLINSKIJ, K.I./ROZENTAL', E.D. 1957. *Literaturnoe redaktirovanie*. Moskva.
- ČERMÁK, F. 1974. "Viceslovní pojmenování typu verbum - substantivum v češtině", *Slovo a Slovesnost* 35, 287-306.
- Ders. 1985. "Frazeologie a idiomatika", J. FILIPEC/F. ČERMÁK, *Česká lexikologie*. Praha, 166-235. (= Studie a Práce Lingvistické 20)
- CHAFE, W. 1968. "Idiomaticity as an Anomaly in Chomskyan Paradigm", *Foundations of Language* 4, 109-127.
- Ders. 1970. *Meaning and the Structure of Language*. Chicago.
- DANIELS, K.-H. 1963. *Substantivierungstendenzen in der deutschen Gegenwartssprache. Nominaler Ausbau des verbalen Denkens*. Düsseldorf. (= Sprache und Gemeinschaft. Studien III.)
- DANLOS, L. 1988. *Les phrases à verbe support être + Prep*. Paris.
- DEMIDENKO, L.P. 1986. *Rečevye ošibki*. Minsk.

- DENISOV, P.N./MORKOVKIN, V.V. ¹1978. *Učebnyj slovar' sočetaemosti slov russkogo jazyka*. Moskva.
- DERIBAS, V.M. ³1983. *Ustoičivye glagol'no-imennye slovosočetaenija russkogo jazyka. Slovar'-spravočnik*. Moskva.
- DERJAGINA, S.I. 1987. *Učebnyj slovar' glagol'no-imennych slovosočetaenij russkogo jazyka (na materiale obščestvenno-političeskich tekstov)*. Moskva.
- DETGES, U. 1991. "Französische Funktionsverbgefüge des Typs être + Präp + N. Zum Verhältnis von lexikalischer Kategorie und propositionaler Funktion", P. KOCH/T. KREFELD (eds.), *Connexiones Romanicae: Dependenz und Valenz in romanischen Sprachen*. Tübingen, 253-277.
- DIDKOVSKAJA, V.G. 1973. "Strukturnye preobrazovanija glagol'nych frazeologizmov v frazeologičeskich sočetaenij", V.P. ŽUKOV (ed.), *Semantiko-grammatičeskie charakteristiki frazeologizmov russkogo jazyka*. Leningrad, 36-42.
- DYHR, M. 1980. "Zur Beschreibung von Funktionsverbgefügen", *Kopenhagener Beiträge zur germanistischen Linguistik - Sonderband I - Festschrift für Gunnar Bech*, 105-122.
- EISENBERG, P. 1986. *Grundriß der deutschen Grammatik*. Stuttgart.
- ENGELN, B. 1968. "Zum System der Funktionsverbgefüge", *Wirkendes Wort* 18, 289-303.
- ERBEN, J. ¹¹1972. *Deutsche Grammatik*. München.
- ESAU, H. 1973. *Nominalization and complementation in modern German*. Amsterdam.
- Ders. 1976. "Funktionsverbgefüge revisited", *Folia Linguistica* 9, 135-160.
- FISCHER, M. 1977. *Deutsche und englische Funktionsverbgefüge: Ein Vergleich*. Ann Arbor.
- FIX, U. 1974-76. "Zum Verhältnis von Syntax und Semantik im Wortgruppenlexem", *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 95, 214-318; 97, 7-78.
- FLEISCHER, W. 1982. *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. Leipzig.
- FRASER, B. 1970 "Idioms within a Transformational Grammar", *Foundations of Language* 6, 22-42.
- GAK, V.G. 1965. "Desemantizacija jazykogo znaka v analitičeskich strukturach sintaksisa", V.M. ŽIRMUNSKIJ/O.P. SUNIK (eds.), *Analitičeskie konstrukcii v jazykach različnyh tipov*. Moskva/Leningrad, 129-142.
- Ders. 1976. "Nominalizacija skazuemogo i ustranenie sub-ekta", G.A. ZOLOTOVA (ed.), *Sintaksis i stilistika*. Moskva, 85-102.
- Ders. 1977. *Sopostavitel'naja leksikologija*. Moskva.
- GAMSALIEV, B. 1983. "Einige Gründe für die hohe Frequenz des Phraseologismus 'eine Rolle spielen'", *Deutsch als Fremdsprache* 5, 287-289.

- GIANNASI, R. 1990. *Expressions figées "be Prep X" en anglais*. Paris.
- GIRY-SCHNEIDER, J. 1987. *Les prédicats nominaux en français: les phrases simples à verbe support*. Genève.
- GÜNTHER, E. 1977. *Untersuchungen zur Semantik der Nominalperiphrasen im Russischen*. Berlin.
- Dies. 1989. "Funktionsverbgefüge in der russischen Sprache der Gegenwart", *Fragen der slawischen Lexikologie und Phraseologie*, 65-71. (= Gesellschaftswissenschaftliche Studien der Humboldt-Universität Berlin 4)
- Dies./FÖRSTER, W. 1987. *Wörterbuch verbaler Wendungen Deutsch-Russisch. Eine Sammlung verbal-nominaler Fügungen*. Leipzig.
- GÜNTHER, H./PAPE, S. 1976. "Funktionsverbgefüge als Problem der Beschreibung komplexer Verben in der Valenztheorie", H. SCHUMACHER (ed.), *Untersuchungen zur Verbalvalenz*. Tübingen, 92-128.
- GVOZDAREV, Ju.A. 1973. *Frazeologičeskie sočėtanija sovremennogo russkogo jazyka*. Rostov n/D.
- HARTENSTEIN, K. 1989a. "Die Funktionsverbgefüge des modernen Russischen - Überlegungen zur Definition eines Wortverbindungstyps", H. JACHNOW/A.E. SUPRUN (eds.), *Probleme der Textlinguistik - Problemy lingvistiki teksta - Gemeinschaftsarbeit von Wissenschaftlern der Partneruniversitäten Bochum und Minsk*. Bd. I. Frankfurt/M., 195-244. (= Specimina Philologiae Slavicae Supplementbd. 28)
- Ders. 1989b. "La notion de 'fonction lexicale' dans la conception lexicologique d'Igor' A. MEL'ČUK", *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes - Université de Trèves (Trier) 1986*. Bd. 4. Tübingen, 152-164.
- Ders. 1990. "Die Funktionsverbgefüge des Russischen - Einige Bemerkungen zu ihren synchronen und diachronen Eigenschaften", H. JACHNOW (ed.), *988 - 1988 Tausend Jahre christliches Rußland - Vorträge zu einer Millenniumsfeier, Bochum November 1988*. Bochum, 74-112. (= Bochumer Slavistische Beiträge Bd. 15)
- Ders. 1991. "Die Funktionsverbgefüge des modernen Russischen - Überlegungen zu den sprachlichen Leistungen eines Wortverbindungstyps", B.Ju. NORMAN (ed.), *Problemy lingvistiki teksta. Sovmestnyj trud lingvistov partnerskich universitetov v Minske i Bochume*. Minsk, 35-76.
- HEIDOLPH, K.E. et al. 1981. *Grundzüge einer deutschen Grammatik*. Berlin.
- HELBIG, G. 1979. "Probleme der Beschreibung von Funktionsverbgefügen im Deutschen", *Deutsch als Fremdsprache* 5, 273-285.
- Ders. 1984. "Probleme der Beschreibung von Funktionsverbgefügen im Deutschen", Ders. (ed.), *Studien zur deutschen Syntax*. Bd. 2. Leipzig, 163-188.

- Ders./BUSCHA, J. 1981. *Deutsche Grammatik - Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Leipzig.
- HERINGER, H.-J. 1968. *Die Opposition von "kommen" und "bringen" als Funktionsverben. Untersuchungen zur grammatischen Wertigkeit und Aktionsart*. Düsseldorf. (= Sprache der Gegenwart Bd. III)
- HERRLITZ, W. 1973. *Funktionsverbgefüge vom Typ "in Erfahrung bringen". Ein Beitrag zur generativ-transformationellen Grammatik des Deutschen*. Tübingen. (= Linguistische Arbeiten Bd. 1)
- HERRMANN-DRESEL, E. 1987. *Die Funktionsverbgefüge des Russischen und des Tschechischen*. Frankfurt/M. (= Heidelberger Publikationen zur Slavistik A. Linguistische Reihe Bd. 1)
- HINDERDAEL, M. 1981. "Präpositionale Funktionsverbgefüge im Deutschen und Niederländischen", *Studia Gandensia* XXI/6, 331-355.
- HOFFMANN, A. 1972. "Die verbo-nominale Konstruktion - eine spezifische Form der nominalen Ausdrucksweise im modernen Englisch", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 2, 158-183.
- KLEIN, W. 1968. "Zur Kategorisierung der Funktionsverben", *Beiträge zur Linguistik und Informationsverarbeitung* 13, 7-37.
- KOCHAŃSKI, W. et al. 1989. *O dobrej i złej polszczyźnie*. Warszawa.
- KOCHTEV, N.N. 1980. "Stilističeskoe ispol'zovanie frazeologičeskich sredstv v jazyke gazety", D.E. ROZENTAL' (ed.), *Jazyk i stil' sredstv massovoj informacii i propagandy*. Moskva, 35-50.
- KOLESOV, V.V. 1989. *Drevnerusskij literaturnyj jazyk*. Leningrad.
- KOPORSKAJA, E.S. 1988. *Semantičeskaja istorija slavjanizmov v russkom literaturnom jazyke novogo vremeni*. Moskva.
- KOPYLENKO, M.M. 1973. *Sočetaemost' leksem v russkom jazyke*. Moskva.
- Ders. 1978. "Sočetaemost' glagolov udalenija s abstraktnymi suščetvitel'nymi v drevneslavjanskom literaturnom jazyke IX-Xv.v.", T.S. ROZANOVA (ed.), *Problemy russkoj frazeologii - Respublikanskij sbornik*. Tula, 18-30.
- Ders./POPOVA, Z.D. 1972. *Očerki po obščej frazeologii*. Voronež.
- KORN, K. 1958. *Sprache in der verwalteten Welt*. Frankfurt/M.
- KORNEV, A.I. 1981. "Rol' ustojčivych slovosočetańij v razvitii semantiki slova", A.M. BABKIN (ed.), *Sovremennaja russkaja leksikografija 1980*. Leningrad, 43-53.
- KUBÍK, M. 1974. "K problematike sopostavitel'nogo izučenija leksikalizovannyh glagol'no-imennych sočetańij (na materiale russkogo i češskogo jazykov)", T.J. KONSTANTINOVÁ et al. (eds.), *Konfrontační studium ruské a české gramatiky a slovní zásoby*. Praha, 153-176.

- KUNKEL, K. 1991. "Es springt ins Auge ...! Phraseologismen und ihre Funktionen in einigen Textsorten fachgebundener Kommunikation der deutschen Gegenwartssprache", *Beiträge zur Erforschung der deutschen Sprache*. 10, 72-112.
- LACHORINA, N.M. 1979. *Voprosy sintaksisa naučnogo stilja reči*. Moskva.
- LEKANT, P.A. 1969. "Razvitie form skazuemogo", *VINOGRADOV* 1969, 140-154.
- LEONIDOVA, M.A. 1978. "Frazeoschema kak lingvističeskaja edinica promežutočnogo sintaksiko-frazeologičeskogo urovnja (na materiale ruskogo i bolgarskogo jazykov)", *Slavjunska filologija* 15, 219-229.
- LISTVINOV, N.G. 1965. *Voprosy stilistiki ruskogo jazyka*. Moskva.
- MEL'ČUK, I.A. 1968. "Ob odnom klasse frazeologičeskich sočetaenij (opisanie leksičeskoj sočetaemosti s pomošč'ju semantičeskich parametrov)", A.M. BABKIN (ed.), *Problemy ustojčivosti i variantnosti frazeologičeskich edinic*. Tula, 51-65.
- Ders. 1972. "O suppletivizme", *Problemy strukturnoj lingvistiki 1971*. Moskva, 396-438.
- Ders. 1974. *Opyt teorii lingvističeskich modelej "Smysl ⇔ Tekst"*. *Semantika, sintaksis*. Moskva.
- Ders. 1979. "O padeže suščestvitel'nogo v ruskoi konstrukcii tipa *idi v soldaty*", *Svantevit V/1-2*, 5-28. (überarbeitete und erweiterte Fassung in: MEL'ČUK 1985, 461-489)
- Ders. 1982a. "Lexical functions in lexicographic description", *Proceedings of the Eighth Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*. Berkeley, 427-444.
- Ders. 1982b. *Towards a language of linguistics. A system of formal notions for theoretical morphology*. München.
- Ders. 1985. *Poverchnostnyj sintaksis ruskich čislovyh vyražeenij*. Vena. (= Wiener Slawistischer Almanach Sonderbd. 16)
- Ders. 1988. *Dependency Syntax: Theory and Practice*. Albany.
- Ders. ŽOLKOVSJKIJ, A.K. 1984. *Tolkovo-kombinatornyj slovar' sovremenogo ruskogo jazyka - Opyty semantiko-sintaksičeskogo opisanija ruskoi leksiki*. Vena. (= Wiener Slawistischer Almanach Sonderbd. 14)
- MESLI, N. 1988. "Classification des verbes simples et composés de l'allemand fondée sur les aktionsarten", *Cahiers d'Etudes Germaniques* 15, 29-51.
- MOLOTKOV, A.I. 1977. *Osnovy frazeologii ruskogo jazyka*. Leningrad.
- Ders. 1978. "Frazeologizmy ruskogo jazyka i principy ich leksikografičeskogo opisanija", Ders., *Frazeologičeskij slovar' ruskogo jazyka*. Moskva, 7-21.
- MORDVILKO, A.P. 1964. *Očerki po frazeologii (imennye i glagol'nye frazeologičeskie oboroty)*. Moskva.

- NICKEL, G. 1968. "Complex Verbal Structures in English" In: *International Review of Applied Linguistics and Language Teaching* VI, 1-21.
- OŽEGOV, S.I. 1957. "O strukture frazeologii" In: *Leksikografičeskij sbornik*. Vyp. 2. Moskva, 31-53.
- Ders. ¹⁴1982. *Slovar' russkogo jazyka*. Moskva.
- PERSSON, I. 1975. *Das System der kausativen Funktionsverbgefüge. Eine semantisch-syntaktische Analyse einiger verwandter Konstruktionen*. Kristianstad. (= Lunder Germanistische Forschungen Bd. 12)
- PETRIŠČEVA, E.F. 1972. "Stil' i stilističeskie sredstva", V.D. LEVIN (ed.), *Stilističeskie issledovanija (na materiale sovremennogo russkogo jazyka)*. Moskva, 107-174.
- POLENZ, P.v. 1963. *Funktionsverben im heutigen Deutsch - Sprache in der rationalisierten Welt*. Düsseldorf. (= Beihefte zur Zeitschrift "Wirkendes Wort" Nr. 5)
- Ders. 1974. "'Erfolgen' als Funktionsverb substantivischer Geschehensbezeichnungen", *Zeitschrift für deutsche Sprache* 20, 1-18.
- Ders. 1985. "Substantivische Prädikate in der deutschen Valenzgrammatik und Satzsemantik", *Energiea* 11, 13-24.
- Ders. 1987. "Funktionsverben, Funktionsverbgefüge und Verwandtes. Vorschläge zur satzsemantischen Lexikographie", *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 15/2, 169-189.
- PROKOPOVIČ, N.N. 1969. "Ob ustojčivych sočetanijach analitičeskoj struktury v russkom jazyke sovetsoj epochi", *VINOGRADOV* 1969, 47-57.
- RACHMANOVA, L.I. (ed.) ²1981. *Trudnosti russkogo jazyka - Spravočnik žurnalista*. Moskva.
- RANCHOD, E. 1988. *Construções nominais com verbo-suporte estar. Nominalizações a nomes autônomos*. Lisboa.
- REGININA K.V. et al. 1976. *Ustojčivye slovosočetanija russkogo jazyka*. Moskva.
- REINERS, L. 1943. *Stilkunst. Ein Lehrbuch deutscher Prosa*. München.
- REITZ, K. 1990. *Die Entwicklung analytischer Konstruktionen in der russischen Fachsprache der Mathematik seit dem 18. Jahrhundert*. München. (= Specimina Philologiae Slavicae Supplementbd. 30)
- RELLEKE, W. 1974. "Funktionsverbgefüge in der althochdeutschen Literatur", *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 7, 1-46.
- REUTHER, T. 1982. "Zur semantisch-syntaktischen Klassifizierung und lexikographischen Erfassung von Funktionsverbgefügen", M. DARDANO et al. (eds.), *Parallela - Akten des 2. österreichisch-italienischen Linguistenrefens/Atti del 2° convegno italo-austriaco SLI. Roma 1.-4.2.1982*. Tübingen, 135-

- Ders. 1989. "Zur dependenzgrammatischen Beschreibung von Phraseologismen (mit russischen und deutschen Beispielen)", W. GIRKE (ed.), *Slavistische Linguistik 1988 - Referate des XIV. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Mainz 27.-30.9.1988*. München, (= Slavistische Beiträge Band 242)
- ROTHKEGEL, A. 1969. "Funktionsverbgefüge als Gegenstand maschineller Sprachanalyse", *Beiträge zur Linguistik und Informationsverarbeitung* 17, 7-26.
- Dies. 1973. *Feste Syntagmen. Grundlagen, Strukturbeschreibungen und automatische Analyse*. Tübingen. (= Linguistische Arbeiten Bd. 6)
- ROZANOVA, V.V. 1966 "Sinonimija ustojčevych glagol'no-imennych sočetańij v sovremennom ruskom jazyke", A.P. EVGEN'EVA (ed.), *Očerki po sinonimike russkogo literaturnogo jazyka*. Moskva/Leningrad, 47-68.
- ROZENTAL', D.E. (ed.) 1979. *Sovremennyy russkij jazyk. Č. 2. Sintaksis*. Moskva.
- Ders./TELENKOVA, M.A. 1975. *Praktičeskaja stilistika russkogo jazyka*. Moskva.
- SANDERS, W. 1990. *Gutes Deutsch - Besseres Deutsch*. Darmstadt.
- SCHEMANN, H. 1982. "Zur Integration der Funktionsverbgefüge in die Idiomatik-Forschung", *Danske Studier* 10, 83-96.
- SCHIPPAN, T. 1969 "Antworten oder Antwort geben?", *Deutschunterricht* XXII/1, 25-37.
- SCHMIDT, V. 1968. *Die Streckformen des deutschen Verbums - Substantivisch-verbale Wortverbindungen in publizistischen Texten der Jahre 1948 bis 1967*. Halle (Saale).
- SCHUMACHER, H. (ed.) 1987. *Valenzbibliographie (Stand: Dezember 1986)*. Mannheim.
- ŠMELEV, D.N. 1960 "O 'svjazannyh' sintaksičeskich konstrukcijach v ruskom jazyke", *Voprosy jazykoznanija* 5, 47-60.
- Ders. 1976. *Sintaksičeskaja členimost' vyskazyvanija v sovremennom ruskom jazyke*. Moskva.
- Ders. 1977. *Sovremennyy russkij jazyk. Leksika*. Moskva.
- SO, M.-S. 1991. *Die deutschen Funktionsverbgefüge in ihrer Entwicklung vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart: Eine sprachhistorische Untersuchung anhand von populärwissenschaftlichen Texten*. Trier.
- STEPANOVA, M.D./ČERNÝŠEVA, I.I. 1975. *Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache*. Moskau.
- STARKE, G. 1975. "Zum Einfluß von Funktionsverbgefügen auf den Satzbau im Deutschen", *Deutsch als Fremdsprache* 12/3, 157-163.
- STARKE, I. 1989. "Untersuchungen zur syntaktisch-semantischen Leistung von Funktionsverbgefügen im Deutschen (als Grundlage für eine automatische Analyse)", *Studia grammatica* XXX, 78-114.

- ŠUBINA, L.V. 1973. "K voprosu o perifrāze i strukturnych osobennostjach ee glagol'nogo komponenta", *Russkij jazyk v nacional'noj škole* 2, 75-78.
- SUCHSLAND, P. 1983. "Bemerkungen zur logisch-semantischen Analyse von Verben (am Beispiel von *bringen*)", J. SCHMIDT/D. VIEHWEGER (eds.), *Die Lexikographie von heute und das Wörterbuch von morgen. Analysen - Probleme - Vorschläge*. Berlin, 229-240. (= Linguistische Studien Bd. 109)
- ŠVEDOVA, N.Ju. 1970. "Neskol'ko zamečanij po povodu stat'i Ju.D. Apresjana 'Sinonimija i sinonimy'", *Voprosy jazykoznanija* 3, 36-44.
- TELIJA, V.N. 1981. *Tipy jazykovych značenij. Svjazannoe značenie slova v jazyke*. Moskva.
- TOLIKINA, E.N. 1978. "K voprosu o sistemnych zakonomernostjach leksičeskoj sočetaemosti i processov frazooobrazovanija", F.P. FILIN/F.P. SOROKOLETOV (eds.), *Sovremennost' i slovari*. Moskva, 61-80.
- TROEBES, O. 1985. *Fügungswörterbuch Deutsch-Russisch. Eine Sammlung häufig gebrauchter Wendungen für Wissenschaftler und Studenten*. Leipzig.
- VINOGRADOV, V.V. 1936. *Sovremennyj russkij jazyk*. Moskva.
- Ders. 1938. *Očerki po istorii russkogo literaturnogo jazyka (XVII-XIX vv.)*. Moskva. (1934)
- Ders. 1946. "Osnovnye ponjatija russkoj frazeologii kak lingvističeskoj discipliny", *Trudy jubilejnoj nauč. sessii Leningrad. gos. univers., sekcija filolog. nauk*, 45-69.
- Ders. 1947. "Ob osnovnych tipach frazeologičeskich edinic v russkom jazyke", *Akademik A.A. Šachmatov. Trudy komissii po istorii AN SSSR* 3. Moskva/Leningrad, 339-364.
- Ders. 1953. "Osnovyte tipy leksičeskich značenij slov" In: *Voprosy jazykoznanija* 5, 3-29.
- Ders. (ed.) 1969. *Mysli o sovremennom russkom jazyke*. Moskva.
- VIVES, R. 1983. *Avoir, prendre, faire. Constructions à verbes supports et extensions aspectuelles*. Paris.
- WIERZBICKA, A. 1985. *Lexicography and Conceptual Analysis*. Ann Arbor.
- Dies. 1988. *The Semantics of Grammar*. Amsterdam/Philadelphia.
- WUSTMANN, G. 1935. *Allerhand Sprachdummheiten*. Berlin/Leipzig.
- ŽOLKOVSKIJ, A.K./MELČUK, I.A. 1967. "O semantičeskom sinteze", *Problemy kibernetiki* 19, 177-238.

Johannes Reinhart

ZUM URWESTSLAVISCHEN VERBUM.¹

Die in der Slavistik seit VOSTOKOV übliche Einteilung der slavischen Sprachen in drei Untergruppen (Ostslavisch, Westslavisch, Südslavisch) ist immer wieder auf Kritik gestoßen. Zum Teil richtet sich diese Kritik gegen das Stammbaummodell der Sprachentwicklung. Teilweise hat man versucht, die Dreiteilung durch Verbindung von synchronen und diachronen Einteilungskriterien zu modifizieren (z.B. das Modell der Tetrachotomie von F. V. MAREŠ²). Eine besonders rigorose Kritik des Stammbaummodells der Sprachverwandtschaft auf dem Gebiet der serbokroatischen Dialekte bot vor einigen Jahren Willem R. VERMEER³. Sicher wird heute niemand mehr ein uneingeschränktes Stammbaummodell der Sprachverwandtschaft vertreten, und es ist meist nötig, von einem kombinierten Modell, das sowohl Aspekte der Stammbaum- wie der Wellentheorie berücksichtigt, auszugehen.⁴ Andererseits sind es die Vertreter der Wellentheorie m.W. bisher schuldig geblieben, ein konsistentes Klassifikationsprinzip, das ganz auf Elemente des genealogischen Modells verzichtet, aufzubauen.

Ich gehe im Laufe dieser Arbeit von einer Auffassung des Urslavischen aus, die auf Horace G. LUNT⁵ fußt. Er vertrat in einer Reihe von Arbeiten der letzten Jahre die Meinung, das Urslavische sei sehr ähnlich dem Zustand, wie er für das älteste Altkirchenslavisch (des 9. Jahrhunderts, von dem sich keine Texte erhalten haben) zu rekonstruieren sei. In Arbeiten anderer Forscher, die von einer längeren Phase der Existenz des Urslavischen ausgehen, entspricht dieses Urslavisch dem Späturslavischen bzw. Gemeinslavischen⁶. Dieses dialektal noch kaum differenzierte Urslavisch erklärt LUNT in Anknüpfung an Omeljan PRITSAK⁷ als Resultat einer Dialektnivellierung, da es als Lingua franca des Awarenreiches gebraucht wurde.⁸ So einleuchtend dieses Modell von einer historischen Warte sein mag, so schwierig erscheint es unter einem rein linguistischen Aspekt, da man schwer versteht, warum diese Lingua franca überhaupt keine oder zumindest sehr wenige Wörter, die aus dem Awarischen entlehnt wurden, besaß.⁹

Die hier vertretene Auffassung eines dialektal kaum differenzierten Urslavischen wird in der Slavistik der letzten Jahrzehnte nicht allgemein geteilt. Besonders verschiedene russische Forscher brachten manche Argumente bei, die eine stärkere Gliederung des Slavischen schon in ältester Zeit belegen sollen. Ich

kann hier aus Platzgründen nur drei der interessantesten Vorschläge erwähnen. Oleg N. TRUBAČEV hat lexikologisches Material beigebracht, daß der traditionellen Dreieinteilung der Slavinen z.T. widersprechende Isoglossenbeziehungen konstituieren soll.¹⁰ Daran anschließend versuchte Ljubov' V. KURKINA in einer Reihe von Arbeiten, zu einer Neubewertung der Verwandtschaftsbeziehungen v.a. der südslavischen Sprachen auf der Grundlage des Wortschatzes zu gelangen.¹¹ Jedoch muß, ohne die wertvollen Resultate dieser Studien schmälern zu wollen, daran erinnert werden, daß der Wortschatz idealerweise nicht zur Klassifizierung von Sprachen herangezogen werden soll. Ganz andere Wege geht die Moskauer Akzentologische Schule, deren Vertreter in letzter Zeit zu einer völlig unterschiedlichen Gliederung der slavischen Sprachen gelangten. Nach der Art der Durchführung der Akzentrückziehung von langen Vokalen und Diphthongen, die eine Akzentuierung vom „Typus des Neoakuts“ tragen (es werden fünf verschiedene grammatische Kategorien genannt, in denen diese Retraktion funktioniert), werden die „slavischen Dialekte“ in vier Gruppen eingeteilt¹²: (1) a. Mundarten des „nordslowenischen Akzenttyps“ (kajkavische und nordslowenische Mundarten); b. nordčakavische Mundarten à la Novi und Vrgada; (2) a. Mehrheit der westbulgarischen Mundarten; b. west-, nordwest- und nordgroßrussische bzw. nord- und nordostweißrussische Mundarten (Nachfahren der Kriviči); c. galizischer Dialekt des Ukrainischen; d. štokavische serbokroatische Mundarten; (3) a. der altkroatische Dialekt, der der Akzentuierung Juraj Krizanić's zugrundeliegt; b. einige südčakavische Dialekte (Brač, Hvar); c. die slowenischen und kajkavischen Mundarten des „südslowenischen Akzenttyps“ (u.a. auch die slowenische Schriftsprache); d. nordgroßrussische Mundarten (Nachfahren der Ilmen-„Slovenen“ [-Slawen?], z.B. Kostroma); e. zentral- und südweißrussische Mundarten (u.a. auch die weißrussische Schriftsprache) bzw. verschiedene daran angrenzende ukrainische Mundarten; f. Kaschubisch und Slovinzisch (Pomoransisch); (4) ost- und südostgroßrussische Mundarten (u.a. bedingt auch die russische Schriftsprache). Eine derartige vollständige Neueinteilung der Slavinen auf der Grundlage eines akzentuellen Details, dem in landläufiger Auffassung keine besondere Bedeutung zukommt, erforderte zumindest eine parallele Ergänzung durch andere sprachliche Merkmale, um Chancen auf eine breitere Anerkennung zu haben. Immerhin hat einer der drei Autoren für das ostslavische Gebiet eine solche Ergänzung bereits geleistet.¹³ Weniger rigoros im Hinblick auf eine Neueinteilung der slavischen Sprachen, aber dafür wesentlich sicherer im Hinblick auf seine Resultate sind die Untersuchungen Andrej A. ZALIZNJAKS zur Sprache der Novgoroder Birkenrindeninschriften.¹⁴ Er kam durch neue Lesungen und eine umfassende linguistische Analyse dieser Denkmäler zum überzeugenden Schluß, daß ihnen v.a. in der ältesten chronologischen Schicht

eine Sprache zugrunde liegt, die innerhalb der übrigen ostslavischem Sprachen als eigenständiges Idiom anerkannt werden muß, wahrscheinlich aber sogar den anderen ostslavischem Dialekten insgesamt gegenübergestellt werden muß.¹⁵ Daneben stellte ZALIZNJAK verschiedene Gemeinsamkeiten dieser Sprache mit anderen nicht-ostslavischem Slavinen fest, z.B. mit dem Westslavischem.¹⁶

Zur traditionellen Untergruppe der westslavischem Sprachen gehören nicht nur die zahlreichsten Sprachen (Polnisch, Kaschubisch, †Slovinzisch, †Polabisch, Obersorbisch, Niedersorbisch, Tschechisch und Slowakisch), diese Sprachen sind untereinander viel unähnlicher als die Angehörigen der übrigen zwei Untergruppen. Von der Bezeugung her setzen zwar die größeren alttschechischen (Ende des 13. Jh.) und altpolnischen (Ende des 14. Jh.) Texte um einige Jahrhunderte später ein als die ältesten ostslavischem (11. Jh.), serbischen (Ende des 12. Jh.) und kroatischen (älteste - kleine - Inschriften aus dem 11. Jh.; älteste Texte - meist nur kurze glagolitische Fragmente - aus dem 12. Jh.) Schriftdenkmäler, demgegenüber haben die alttschechischen und altpolnischen Texte den Vorteil, daß sie de facto frei von kirchenslavischem Einfluß sind.¹⁷ Innerhalb der westslavischem Gruppe gehören die lechitischen (Polnisch, Kaschubisch¹⁸, Slovinzisch, Polabisch), sorbischen (Ober- und Niedersorbisch) und tschechoslowakischen (Tschechisch, Slowakisch) Sprachen enger zusammen.

Als Gemeinsamkeiten der westslavischem Sprachen werden genannt¹⁹:

1. Bewahrung der urslavischen Gruppen **dl*, **il*.
2. **ch* > *š* im Kontext der zweiten Palatalisierung.
3. Bewahrung der Gruppen **kv*, **gv* im Kontext der zweiten Palatalisierung.
4. **sk* > *šć* im Kontext der zweiten Palatalisierung.
5. **tj*, **kt'* > *c*.
6. **dj* > *ž*.
7. Schwund des epenthetischen *l*.
8. Starke Prothese (*y*, *v*, *h*) vor anlautendem **o-*.
9. Fehlen des toponomastischen Suffixes *-ovъci*.
10. Drittes Jat.
11. **ort-/olt-* (zirkumflektiert) > *rot-/lot-* (Ausnahme: Mittelslowakisch).
12. Instr. sg. m./n. der *o*-Stämme auf *-ъmb*.
13. **ch* > *š* im Kontext der dritten Palatalisierung (Nr. 3).
14. Part. praes. act. nom. sg. m./n. der Verba mit stammauslautendem Konsonanten auf *-a* (Nr. 7).
15. Pronomen *tъ* durch *tъ + nъ* ersetzt (Nr. 9).
16. *ѣво* durch *co* (< **čъso*) ersetzt (Nr. 10).
17. Adjektivendungen der Gen./Dat. sg. m./n. auf *-ego/-emu* (Nr. 11).

18. Temporalkonjunktionen auf *-dy* (und nicht auf *-da*) (Nr. 12).
19. Finalkonjunktion *aby* (Nr. 13).
20. Tendenz zur Aufgabe des freien Akzents (Nr. 14).
21. Schwund der Endung *-tš* in der 3. Pers. sg./pl. praes. (Nr. 15).

Die Untergruppe der lechitischen Sprachen (Polnisch, Pomoranisch, Polabisch) wird laut STIEBER durch folgende Isoglossen konstituiert²⁰:

1. **tort > trołtart*.
2. Bewahrung des *z*.
3. Bewahrung von *g*.
4. Bewahrung der Nasalvokale.
5. **ě/e > a/o* vor harten Vorderzungenkonsonanten.

Bei den angeführten Isoglossen überwiegen naturgemäß die phonetischen. Bei den allgemein westslavischen betreffen die Punkte 10, 12, 14 und 21 die (Flexions-)Morphologie, die Punkte 14 und 21 das Verbum (an der ersten Isoglosse haben auch die ostslavischen Sprachen teil, an der zweiten auch die westsüdslavischen Sprachen und Teile des Ostslavischen). Wenn man auch die Rolle der verbalen Formen- und Stammbildung bei der Sprachklassifikation der slavischen Sprachen nicht überschätzen wird, so ist es doch lohnend, eine Untergruppe der slavischen Sprachen unter diesem Aspekt zu betrachten.²¹ An bisher vorliegenden Arbeiten zu dieser Problematik läßt sich STIEBER 1979, MAREŠ 1978 und 1989, mit gewissen Einschränkungen auch MAREŠ 1984 nennen, jedoch betrifft die zweite seiner genannten Arbeiten ausdrücklich nur die Gegenwartssprachen, in allen fehlen aber die Daten der lechitischen Sprachen mit Ausnahme des Polnischen. Die bohemistischen Arbeiten, die einerseits die Entwicklung bestimmter Änderungen beim Verbum im Rahmen der Entwicklung des gesamten Wortschatzes (hauptsächlich seiner Stammbildung und Derivation)²², andererseits die Entwicklung des Verbalsystems in Psalterübersetzungen verschiedener Epochen²³ beschreiben, bleiben innerhalb des Tschechischen. Bei der Untersuchung des urwestslavischen Verbums ist man mit folgenden zwei Problemen konfrontiert. Das erste ist dem hermeneutischen Zirkel ähnlich, d.h. ich muß von etwas ausgehen (dem urwestslavischen Zustand), was sich erst im Laufe der Untersuchung ergeben kann. Damit aufs engste verknüpft ist die analoge Unsicherheit über den urslavischen, urostlavischen und ursüdslavischen Zustand. Das zweite Problem ist heuristischer Natur, darauf hat mehrfach F. V. MAREŠ in seinen Arbeiten aufmerksam gemacht: in verschiedenen Slavinen sind Innovationen zu beobachten, die auf Grund ihrer Verbreitung und Chronologie sicher nicht durch ein Stammbaummodell interpretiert werden können, aber ebensowenig durch ein

Wellenmodell. Als anschauliches Beispiel kann man hier mit MAREŠ 1986:12 die generelle Einführung der Endung der 1. Pers. Sg. praes. auf *-m* im westlichen Südslavischen (Slowenisch: 15. Jh.; Serbokroatisch: 16. Jh.) und im Niedersorbischen (erst im 18. Jh.) anführen. MAREŠ spricht in solchen Fällen von einem „typologischen Gemeinslavisch“, „dessen Wesen in den vielfältigen gemeinsamen (ererbten) Systemgegebenheiten verwurzelt ist.“ Mit beiden Problemen ist man auch bei der Erforschung der Lautlehre konfrontiert, jedoch stellen sie sich in der Morphologie noch rigoroser.

Der begrenzte Platz fordert eine Stoffauswahl. Ich will daher im folgenden eine Reihe von Gegebenheiten des Verbums in den westslavischen Sprachen behandeln. Unter diesen Erscheinungen finden sich Archaismen, Innovationen und Entwicklungstendenzen, deren Geschichte in den behandelten Sprachen konfrontiert werden soll. Die folgenden Formen und Kategorien werden besprochen:

1. Die Endung der 1. Pers. Pl. auf *-my*.
2. Der *-ech*-Aorist.
3. Der sogen. „starke Aorist“ (Typus *nes, ved*).
4. Die Verba mit Infinitiv auf **-ьvati*.
5. Die sekundären Imperfektiva von Verba mit stammauslautendem *-r*.
6. *seděti/sěděti*.

1. Die Endung der 1. Pers. Pl. auf *-my*.

Die slav. Sprachen bieten für die Endung der 1. Pers. Pl. eine Reihe von Varianten: *-mъ*, *-my*, *-me* und *-mo*. *-mъ* ist die normale aksl. Endung, daneben kommt vereinzelt auch schon *-my* vor, *-my* begegnet aber auch in den westsl. Sprachen. *-me* ist die Endung des Bulg., Mak. und heutigen Tschech. (atschech. überwiegend *-my*). *-mo* herrscht im Westsüdsl. (Slv., Skr.) und Ukrainischen. Die Meinungen über die Entstehung dieser Endungsvarianten sind in der Slavistik uneinheitlich. MEILLET 1934:315 hält es für möglich, daß alle vier ererbt sind, gibt aber zu, daß *-my* auf den Einfluß des Personalpronomens *my* (1. Pers. pl.) zurückgehen kann, *-me* nach Analogie der Endung der 2. Pers. pl. *-te* entstanden ist. VAILLANT 1966:11f. (§ 336) hält nur *-mъ* und *-mo*²⁴ für alt, wobei er letzteres aus der Perfektendung erklärt²⁵. Von bloß einer einzigen ursl. Pluralendung *-mъ* geht MAREŠ 1978:203f. aus, die drei anderen hätten sich „erst zur Zeit des Schwundes der Jerlaute im Auslaut verbreitet“, u. zw. wegen des Ausgleichs der Akzentstelle und zur Differenzierung der 1. Pers. sg. auf *-m* (< **-mъ*) von der Pluralendung *-m* (< **-mъ*). Es scheint, daß diese Erklärung das Richtige trifft. Entscheidend für die westsüdslavischen Sprachen ist hier m.M. das Zeugnis der Freisinger Denkmäler (10.-11. Jh.), die nie *-mo* aufweisen.²⁶

Dagegen dürfte das Zeugnis der ältesten Denkmäler des Skr. gegen die These sprechen, daß die Vermeidung der Homophonie mit der 1. Pers. sg. der *-a*-Verba in ältester Zeit eine Rolle gespielt hätte.²⁷ Man kann daher annehmen, daß die Vermeidung der Homophonie bei den athematischen Verba, vielleicht auch darüber hinaus die 1. Pers. pl. Impv., ausschlaggebend für die Neuerung war. Bereits im Codex Marianus wird bei *byli esmъ* und *esmъ* vermischt.²⁸ Einen analogen Zustand belegen auch die Freisinger Denkmäler.²⁹ In den ältesten Denkmälern des skr. Sprachgebiets mit relevanten Formen tritt bereits *esmo* und *věmo* (1. Pers. pl.) auf.³⁰ Mit der nach-ursl. Erklärung der Entstehung der Endung *-mo* harmoniert auch die Tatsache, daß in den ältesten Schriftdenkmälern des Ukrainischen nicht *-mo*, sondern *-my* auftritt, *-mo* löst *-my* erst ab dem 13. (im Imperativ)³¹ und 14. Jh.³² ab, um erst später vollends die Oberhand zu gewinnen. Schwierig zu beantworten ist freilich die Frage, woher *-mo* in den südsl. Sprachen³³ seinen Ausgangspunkt genommen hat. Vier Möglichkeiten scheinen denkbar, die alle nicht sehr attraktiv sind. Für einen Einfluß des Italienischen plädiert M. VALAVEC³⁴; Einfluß der Partikeln *bo*³⁵, *ko*³⁶ bzw. *-no* (beim Imperativ)³⁷; Einfluß der Aoristendung *-om(ъ)*; Analogie *da e(st) vědomo* : *da věm* → (*da*) *věmo*.

Bei einer einzigen ursl. Endung der 1. Ps. pl. *-mъ* gewinnt der einheitliche gemeinwestsl. Ersatz dieser Endung durch *-my* ein höheres Maß an Gewißheit. Das erste sichere Beispiel dafür findet sich in den Wiener oder Jagić-Glossen aus dem 12. Jh.³⁸, deren Sprache eine Mischung aus Kirchenslavisch und Altschechisch darstellt: <*ne bichi bili*> *ne bych[m]y byli* (Nr. 92; 244aα, Mt 23.30).³⁹ Unsicher bleibt, ob die bei MAREŠ 1963:428 angeführten tschech.-ksl. Belege aus den Evangelienhomilien Gregors des Großen dem altrussischen Kopisten der Hs. BesPogod⁴⁰ (13. Jh.) anzulasten sind, oder auf den Archetyp des 11. Jh. zurückgehen und so den ältesten bekannten Beleg für die westsl. Endung *-my* darstellen könnten.⁴¹ Ein wesentlich fortgeschrittenes Stadium begegnet uns bereits im altschechischen glossierten Museumspsalter aus dem 13. Jh., wo alle drei Endungsvarianten (*-m*, *-my*, *-me*) vorkommen: *povržem* 'ventilabimus' (Ps 43.3), *předejdem* 'Preoccupemus' (Ps 94.2), *zpoměniechom* 'recorderemur' (Ps 136.1); *potupíme* 'spernemus' (Ps 43.3), *cěnění smy* 'estimati sumus' (Ps 43.22), *i ne otstupujemy* 'et non discedimus' (79.19), *přijmemy* 'possideamus' (Ps 82.13); *blahali sme* 'Benediximus' (Ps 117.26).⁴² Wenn auch die geneuerte Endung *-my* der westslavischen Sprachen nicht exklusiv ist, da sie auch in den anderen Gruppen auftritt, kann man doch annehmen, daß ihre Einführung in eine Zeit zurückreicht, als die westslavischen Sprachen noch in einem engeren Zusammenhang standen. Wahrscheinlich wird sie sich wellenförmig ausgebreitet haben.

2. Der *-ech*-Aorist.

Der *-ech*-Aorist ist in den zwei sorbischen Sprachen, im Altschechischen, Altpolnischen und Polabischen vorhanden. Im (Ober-)Sorbischen wird der Aorist (perfektiwny syntetiski preteritum) deskriptiv regelmäßig vom Präteritalstamm der Verba auf stammauslautenden Konsonanten (osorb. *donjesć* > *donjes-ech*, *wupjec* > *wupječ-ech*) bzw. vom reinen Stamm der Verba auf *-nyć* (unter Abwerfung des Suffixes; z.B. osorb. *torhnyć* > *torž-ech*, *padnyć* > *padž-ech*; daneben auch *torhnych* usw.) gebildet.⁴³ Jedoch hat sich der Aorist im Sorbischen „hinsichtlich seiner Endungen ... aber einestheils sehr vereinfacht andertheils dem Imperfectum angeschlossen.“⁴⁴ Unterschiede der Endungen bestehen nur mehr in der 2. und 3. Person Sg. Da im Sorbischen **-ěach-* und **-ech-* lautgesetzlich zusammengefallen sind, geben bloß einige ältere Formen und Relikte Auskunft darüber, daß diesen Präterita ein *-ech*-Aorist zugrundeliegt. Dafür sprechen einmal die eben erwähnten Formen mit Abwerfung des Suffixes *-ny-* (<< **-nq-*; vgl. aksl. *dvignoti*, aor. *dvig(och)ě*, dagegen Impf. *dvigněachš*) und die älteren niedersorbischen Aoriste mit dem Bindevokal *-o-*.⁴⁵ Daneben bietet das Obersorbische bei zwei Verben (*móc*, *†potřech*) Relikte von älteren Aoristbildungen.⁴⁶ Das Altpolnische kennt nur mehr eine kleine Anzahl von Aoristen. Die historische Grammatik des Polnischen nennt für die altpolnische Sprache insgesamt nur mehr 26 Imperfekt- und Aoristformen (aus den Heiligenkreuzer Predigten, dem Florianer und Puławer Psalter, der juridischen Notiz von 1401 und der Bibel von Sárospatak; in anderen Denkmälern gibt es bloß Formen von *być*).⁴⁷ Von diesen 26 Formen seien nur drei unbestreitbare Aoristformen (*motwich*, *pospieszychą się*, *poczęchą*). Unter den 13 Formen, die sowohl als Imperfekt wie als Aorist aufgefaßt werden könnten, befinden sich drei mögliche *-ech*-Aoriste (*idziechą*, *wynidziechą*, *ukradziechą*). Auf die zwei letzten Formen machte bereits 1888 BRÜCKNER in einer kurzen Notiz aufmerksam und stufte sie als *-ech*-Aoriste ein.⁴⁸ Darin ist ihm aus semantischen Gründen unbedingt beizustimmen, da es bei der Eidesformel, aus der sie stammen, sicher nicht um eine wiederholte, sondern nur um eine einmalige Handlung geht.⁴⁹ Zwei *-ech*-Aoriste kennt das Polabische, auf den einen wies ebenfalls BRÜCKNER in dem bereits erwähnten Kurzaufsatz hin, u.zw. auf *ajtacix* (< **utščechš*, zu *utšknoti*) ‘ich begegnete’⁵⁰, daneben besteht noch *ricăx/ricex* (< **rečech*)⁵¹. Wesentlich häufiger sind Aoristbildungen überhaupt, und auch die *-ech*-Aoriste im Altschechischen. Sie konkurrieren dort mit „starken“ (= thematischen) Aoristen und Resten der älteren sigmatischen Aoriste.⁵² Der westslavisches *-ech*-Aorist ist, ebenso wie der aksl., mblg., russ.-ksl., serb.-ksl. und kroat.-ksl. *-och*-Aorist eine spätur-slavisches Neuerung. Da ihn einige der konservativsten aksl. Texte wie der

Codex Marianus, das Psalterium Sinaiticum und der Codex Clozianus noch nicht kennen, können wir seine Einführung ungefähr mit dem 11. Jahrhundert datieren. Kaum unterschiedlich dürfte das Alter des westslavischen *-ech*-Aorists sein. Es stellt sich nun die Frage, ob er den *-och*-Aorist abgelöst hat oder ob die zwei Bildungen gleichberechtigt nebeneinander stehende Innovationen darstellen. In der Forschung bestehen hinsichtlich dieser Frage zwei verschiedene Auffassungen. Als Vertreter der ersten Variante kann man z.B. MUCKE⁵³ oder STIEBER⁵⁴ nennen, auch ARUMAA⁵⁵ dürfte dieser Ansicht sein. Die zweite Variante vertritt z.B. VAILLANT in seiner vergleichenden slavischen Grammatik.⁵⁶ Wenn man die Frage nach der Analogie stellt, nach der der *-ech*-Aorist entstand, ergibt sich eine überzeugende Lösung: *prosi* (2./3. Ps. sg. aor.) : *nese* = *prosichŕ/prosichomŕ* etc. : *x*, *x* = *nesechŕ/nesechomŕ* etc. (statt *prosi* könnte man auch *děla*, *kupova*, *razumě* einsetzen). Legt man aber ein vorurwestslavisches Paradigma *nesochŕ*, *nese* etc. zugrunde, läßt sich keine einfache Proportion finden, durch die man zu den *-ech*-Aoristen gelangen könnte.⁵⁷ Außerdem darf man nicht außer Acht lassen, daß es nach wie vor keine gute Erklärung für die Entstehung des *-och*-Aorists gibt.⁵⁸ Der *-ech*-Aorist ist also ein Dialektismus des Westslavischen, dessen Entstehung der Parallelbildung der verwandten Sprachen - dem *-och*-Aorist - mindestens gleichzeitig ist. Man wird annehmen können, daß er nicht vor dem 10. Jh. entstanden ist, zu einer Zeit also, als die Träger der westslavischen Sprachen schon an ihren heutigen Wohnsitzen saßen. Deswegen muß man mit einer wellenförmigen Ausdehnung dieser Innovation rechnen. Sicher später als diese Neuerung ist die Endung der 3. Ps. pl. aor. - *echu*⁵⁹ entstanden. Für ihr Aufkommen bieten sich zwei Analogierichtungen an, entweder *jědom* (Aor.) : *jědu* = *jědechom* : *x* (*x* = *jědechu*) oder *jědiechom* (Impf.) : *jědiechu* = *jědechom* : *x* (*x* = *jědechu*), wobei die Beeinflussung durch das Imperfekt die einfachere und wohl auch richtige Lösung ist (nach dem - bereits kontrahierten - Imperfekt erklärt sich auch am besten die parallele mittelbulgarische Form, z.B. Впрѣгохъ Grig 14^r3-4⁶⁰ statt otvrѣgoŕe [älter: otvrѣgo]⁶¹).

3. Der sogen. „starke Aorist“ (Typus *nes*, *ved*).

Die Verbreitung von Aoristen des Typus *ved(ŕ)*, *nes(ŕ)* beschränkt sich im Westslavischen auf das Alttschechische und auf eine polabische Aoristform. Unter Aoristen des Typus *ved(ŕ)*, *nes(ŕ)* (1. Pers. sg.) verstehe ich die thematischen Aoriste von Verba (mit stammschließendem Konsonanten), die im Aksl. nur sigmatische Aoriste gebildet haben. Im Aksl. besteht hinsichtlich der Bildung von sigmatischen und thematischen Aoristen eine komplementäre Distribution, d.h. ein Verbum, von dem ein sigmatischer Aorist gebildet wurde, konnte keinen thematischen Aorist bilden und umgekehrt. Diese synchrone

Regelmäßigkeit des aksl. Formenbildungssystems konnte von V.A. DYBO mit dem urslav. Akzenttypus des betreffenden Verbums korreliert werden.⁶² Das Aksl. kennt zu folgenden Verben mit stammschließendem Konsonanten sigmatische Aoriste⁶³: *bljusti, bosti, cvisti, čisti, greti, klasti, lešti, mešti, nesti, rešti, sešti, suti, tešti, tręsti, vesti (vedq), vesti (vezq), vlęsti, vręsti, žešti*. Thematische Aoriste kennt das Aksl. zu folgenden Verba: *ęchati (ędq), iti, krasti, lešti, lęsti, mošti, pasti, ręsti, sešti, vręsti*.⁶⁴ Bereits im Aksl. gibt es Ansätze zu einer Durchkreuzung dieser komplementären Distribution, die sich dann ab dem 12. Jh. in den verschiedenen ksl. Redaktionen verstärkt.⁶⁵ In den einzelnen westslav. Sprachen sind hier folgende Aoristformen zu nennen: atschech. *bodeta* (3. Ps. du.), *zbodu* (3. Ps. pl.)⁶⁶, *dočitu* (3. Ps. pl.)⁶⁷, *pohřebu* (3. Ps. pl.)⁶⁸, *přinesu* (3. Ps. pl.)⁶⁹, *rozsěku* (3. Ps. pl.)⁷⁰, *uteku* (3. Ps. pl.)⁷¹, *ot-ivz-třasu* (3. Ps. pl.)⁷², (*po-, vy-*)*vedu* (3. Ps. pl.)⁷³, *svleku* (3. Ps. pl.)⁷⁴, *zažhu* (3. Ps. pl.)⁷⁵ 76; polab. *aįsek*.

Es erhebt sich nun die Frage, ob der ursl. Zustand der Aoristbildung von den westsl. - de facto nur durch das Altschechische reflektierten - Verhältnissen (*ved*[[*vedech*]]/Ø - *jid*[[*jidech*]]/Ø), oder vom Aksl. (Ø/[[*vedochę*]]/vęsę - *idę*[[*idochę*]]/Ø) wiedergespiegelt wird. Prinzipiell ist daran zu erinnern, daß das Aksl. überall dort, wo nicht zwei dialektal differenzierte Varianten (Beispiel: drittes Jat) vorliegen, das Ältere bietet. Eine bereits dialektal ursl. Vereinfachung der verschiedenen Aoristbildungen bei Verba mit stammschließendem Konsonanten hätte sich auf zweierlei Art vollziehen können: (1) sigmatische und thematische Bildung ist von allen Verba möglich (*vęsę/vedę, isę/idsę*); (2) in Richtung des in den westsl. Sprachen bis auf einige Ausnahmen fortgesetzten Zustand (*vedę, idsę*). Die erste Möglichkeit scheidet aus, da es keine Spuren des Typus †*isę gibt. Bei der zweiten Möglichkeiten ergeben sich aber ebenfalls eine Reihe von Schwierigkeiten, die kaum überbrückbar sind. Man müßte einmal eine vollständige Polarisierung der sigmatischen Bildung (nur von Verba auf stammschließenden Vokal und Sonorlaut gebildet) von der thematischen Bildung (nur von Verba auf stammschließenden Konsonanten gebildet) konjizieren. Erst später wäre es dann in der oben geschilderten Weise über die Scharnierform der 2./3. Pers. sg. zu einem Wiedereindringen der sigmatischen Endungen beim -*ech*-Aorist gekommen. Entscheidend gegen diese Möglichkeit sprechen die westsl. Relikte des alten sigmatischen Aorists wie atschech. *zě, sně, jęsta, jęchu*⁷⁷; řęch, řęsta, řęchu⁷⁸; osorb. †*potřęch*⁷⁹. Als weitere Stütze für die sekundäre Entstehung des westsl. Zustand aus dem im Aksl. reflektierten ursl. Zustand dienen die verschiedenen vergleichbaren Aoriste (z.B. mblg. *vykladę*, kroat.-ksl. *gnetę, tekovę*, russ.-ksl. *pogrebę, přinesu* [3. Ps. pl.]) aus den Redaktionen des Ksl.⁸⁰ Daß diese ursl. nach der Akzentklasse des Verbums geregelte komplementäre Verteilung mit der Aufgabe der ursl. Akzentuation einherging, liegt auf der Hand, und diese Vereinfachung findet bei

der Aufgabe der ursl. Distribution der *-en-* und *-t-*Partizipia im Westslavischen ihre Parallele.⁸¹ Die aksl. Verteilung der Aoristbildungen muß den älteren Zustand repräsentieren, der westsl. Zustand läßt sich problemlos als jüngere Vereinfachung daraus ableiten.

4. Die Verba mit Infinitiv auf **-ьvati*.

Verba mit Infinitiv auf **-ьvati/-ьvati* machen in den slav. Sprachen eine kleine Gruppe aus. Es handelt sich um *bl'ьvati* 'speien', *kl'ьvati* '(mit dem Schnabel) picken', *pl'ьvati* 'spucken', *rьvati, rьve-* 'reißen', *ščьvati* 'hetzen (bes. Hunde)', *zьvati, zove-* 'rufen' und *žьvati* 'kauen'.⁸² Nur mehr in Spuren im Slav. greifbar sind zwei weitere Verben: *kьvati* '(mit dem Kopf) nicken' und *po-l'ьvati* 'misten (von Vögeln)'.⁸³ Abseits stehen das denominal (u-) *рьvati* 'vertrauen' und das nur im Westsl.⁸⁴ bezeugte *trьvati* 'dauern'. All diese Verba deuten - soweit sie eine Etymologie besitzen - auf eine *Sej-*Wurzel hin, also auf den Wurzeltypus *CeyH*. Wurzeln dieses Typus besitzen in den ältesten bezeugten slav. Sprachen noch Infinitive auf *-ovati* (z.B. *kovati, kove-*⁸⁵), *-uti* (z.B. *čuti, čuje-*) und *-yti* (z.B. *myti, myje-*). Eine ganz kleine Gruppe von Verben bieten die Flexion *-uti, -ove-*: *pluti/plove-* 'fahren (auf dem Wasser)', *ruti/rove-* 'brüllen', *sluti/slove-* 'heißen', *truti/trove-* 'nähren'. Von dieser Gruppe behauptete STANG 1942:46, es gehörten ihr nur Verba des Typus *Cey-* an. Dies stimmt ohne Zweifel für *pluti* (< **pley-*) und *sluti* (< **kley-*), nicht sicher als *Sej-*Wurzel zu erweisen ist *truti*⁸⁶, jedoch ist *ruti* mit ziemlicher Sicherheit als *Sej-*Wurzel zu bestimmen.⁸⁷

Es soll hier eruiert werden, ob es im Ursl. zu den Verben auf *-ьvati* Infinitivdubletten auf *-(j)uti* gegeben hat und ob die westsl. Sprachen diese Verba einheitlich ausgeglichen haben. DYBO 1981:205f. nahm in Analogie zu solchen ursl. Dubletten wie **žerti, žve- ~ žvati, žere-*; *liti, lije- ~ lijati, lje-* an, daß es ähnliche ursl. Dubletten auch bei Verben wie *-truti, -trove* und *kovati, kove-*⁸⁸ gab. Nun hat bereits RASMUSSEN 1989:229 festgestellt, daß diese Hypothese von sprachhistorisch unmöglichen Prämissen ausgeht, da z.B. *-CHUV-* zu *-CHuV-*, und nicht zu *-CəyV-* (z.B. **trəvə* ergäbe nicht, wie von DYBO angenommen, *-trovə*, sondern **trvə > †trəvə*). Andererseits übernimmt RASMUSSEN 1989:230 die von DYBO behaupteten ursl. Rekonstrukte wie **žuti* kritiklos. Ein Blick auf die chronologische Schichtung der Verba zeigt allerdings, daß die Verteilung der morphologischen Dubletten bei Wurzeln auf Liquiden (und *-iH* ?) bei solchen auf *-uH* keine Entsprechung findet. Sehen wir uns das Material etwas näher an. Folgende Sprachen zeigen Infinitivstämme auf *-uti* (von Verben mit Infinitivstamm auf *-ьvati/ьvati* bzw. *-ovati*)⁸⁹: Slowakisch (*bl' uvac, kl' ut', kuc/kut', pl' ut', snut', žut'*⁹⁰), Polnisch (altp. *bluć, pluć/plwać*⁹¹, npoln. *kuć, wypływać, snuć, szczuć, zuć*)⁹², Kaschubisch (*klęc,*

sněc, *ščěc*⁹³, *křuc*⁹⁴), Slovinzisch (*klác*, *plác*⁹⁵), Obersorbisch (*bluwać*, *kluwać*, *pluć/pluwać*, *ruć*, *ščuwać*, *žuć*⁹⁶), Niedersorbisch (*†bluš/bluwaś*, *klus/kluwaś*, *pluš/pluwaś*, *snuś*, *ščuwaś*, *žuś*⁹⁷). Dazu kommt noch für das Tschechische, für das entsprechende Bildungen untypisch sind, ein einziger Beleg im Altschechischen aus der Postille Hussens von 1414: *rozšiti*.⁹⁸ Am aussagekräftigsten hinsichtlich der Bildung ist das Polnische, das heute einige davon aufweist und dessen historische Entwicklung sich relativ lang zurückverfolgen läßt, was auch praktisch durch das ausgezeichnete altpolnische Wörterbuch ermöglicht wird. Dabei ist nicht zu übersehen, daß die Infinitive auf *-uć* in älterer Zeit noch nicht bezeugt sind. Im Altpolnischen sind nach den bisher vorliegenden neun Bänden des altpolnischen Wörterbuchs (bis zum Stichwort *używanie*) die ersten Belege erst ab ungefähr 1500 bekannt, u.zw. nur bei zwei Verba: *bluć* (ca. 1500) und *pluć* (ca. 1500; daneben überwiegt apoln. noch *plwać*). Alle anderen Infinitivstämme treten ausschließlich in der Form auf *-(o)wać* auf: *klwać*, *kować*, *rwać*, *szczwać* und *żwać*⁹⁹. Auch im 16. Jh. bleibt die Flexion dieser Verba noch größtenteils als *-(o)wać*, *-uje-* erhalten: z.B. *kować* (50x)/*kuć* (2x), *kuje-*¹⁰⁰; *żwać*, *żuje-*¹⁰¹. An das Polnische schließen sich die nächstverwandten Sprachen, also das Kaschubische und Slovinzische an. Jedoch ist im Kaschubischen eine starke Differenzierung nach Dialekten zu beobachten, das Slovinzische zeigt schon viel weniger der geneuerten Infinitivstämme auf **-uć*. Gar keine Neuerungen auf **-uti* weist das Polabische auf. Etwas schwächer vertreten als in den lechitischen Sprachen sind diese Innovationen in den zwei sorbischen Sprachen, wobei das Niedersorbische mehr davon aufweist. Das Slowakische weist hier einerseits eine relativ starke dialektale Vielfalt auf, andererseits steht es in dieser Hinsicht viel näher beim Sorbischen und den lechitischen Sprachen, als das sonst viel näher verwandte Tschechische. Insgesamt läßt sich also feststellen, daß diese innovativen Ausgleichsprozesse über die Grenzen der genealogischen Sprachverwandtschaft hinaus wirksam waren. Wenn man die chronologischen Verhältnisse des Polnischen extrapolieren dürfte, hätten diese Prozesse erst in relativ rezenter Zeit begonnen. Es gibt aber neben diesen chronologischen Erwägungen noch ein weiteres Argument gegen den Ansatz der behaupteten bereits ursl. Dubletten. Es ist nämlich keineswegs immer der Fall, daß der Infinitivstamm auf *-uti* mit dem Präsensstamm auf *-ve/-bve-* bzw. der Infinitivstamm auf *-svati/-svati* mit dem Präsensstamm auf *-(j)uje-* zusammengehört. Relativ leicht läßt sich dies bei Belegen aus Gegenwartssprachen (bzw. Dialekten) verifizieren. Jedoch widerlegen de facto alle vollständigen Paradigmen die Existenz dieser Dubletten, vgl. z.B. russ. mda. *жвать, жву, жвѣшь*¹⁰²; nsorb. *žuś, žuju, žujom, žujoś*; kasch. *†žvac, žve* 'žuć'.¹⁰³ Das selbe gilt von älteren Belegen, vgl. z.B. mittelnroat. *rvēm, rvāti* (Križanić).¹⁰⁴ All diese Beispiele erlauben nur die Interpretation, daß sie durch paradigmatischen Ausgleich der verschiedenen

Stämme eines Verbalparadigmas entstanden sind, eine Erscheinung, die ohne genealogische Verwandtschaft in jeder Sprache unabhängig vor sich gehen kann. Deswegen ist es unmöglich, diese Dubletten für das Urslavische anzuerkennen, und wir müssen zur älteren Auffassung eines einheitlichen urslavischen Paradigmas zurückkehren.¹⁰⁵

5. Die sekundären Imperfektiva von Verba mit stammauslautendem *-r*.

Bei den sekundären Imperfektiva von Verba mit stammschließendem *-r* stehen die nicht-lechitischen westsl. Sprachen sowohl den lechitischen, wie allen übrigen sl. Sprachen gegenüber. Diese haben so wie bei den anderen Verba mit stammschließendem Sonanten (*-l*, *-m*, *-n*) den Wurzelvokal *-i*¹⁰⁶, während das Tschecho-Slowakische und die sorbischen Sprachen ein *-ě* zeigen. Eine zusätzliche Komplikation ist dadurch eingetreten, daß das Tschechische altes langes *-ě* zu *í* verschoben hat, während im Altpolnischen *í* vor *r* zu *e* (graphisch: *ie*) geworden ist. Dies macht es verständlich, daß die Verhältnisse manchmal unzutreffend beurteilt wurden.¹⁰⁷ Die westsl. Sprachen bieten folgendes Material¹⁰⁸:

Kaschubisch: *-b'erac*, *-z'erac*, *-m'erac*, *-p'erac*.¹⁰⁹

Polabisch: *zodarǫjǫcě* 'trotzig' (< **zadirajotjvj*¹¹⁰).

Polnisch: altp. *na-bierać*, *o-bierać/o-birać*, *o-bieranie*, *o-bierkilo-birki*, *po-bierca*, *prze-birać*, *przebieranie/prze-biranie*, *roz-bierać/roz-birać*, *ubirać się*; *o-cirać*, *roz-cierać*, *ucirać*, *uciradło*; *roz-dzierać*, *rozdzieranie*; *od-mierać*, *u-mierać/u-mirać*; *na-pierać się*, *od-pierać/od-pierać*, *pod-piracz*, *pod-pierać/pod-pirać*, *pod-pieranie/pod-piranie*, *przy-pierać się/przy-pirać się*; *roz-skwirać się*; *prze-ścierać/prze-ścirać*; *ot-wierać/ot-wirać*, *ot-wieranie*; *przy-zirać*; *po-żerać/po-żyrać*.¹¹¹

Slovinzisch: *bierāc*, *clerāc*, *žierāc*, *mīerāc*, *pjlerāc*, *vjierāc*, *zierāc*, *žlerāc*.¹¹²

Slowakisch: *vy-berať*, *za-vierať*, *po-zerať*.¹¹³

Sorbisch: osorb.: *wote-běrać*, *z-běrać*; *na-džěrać so*, *za-džěrać so*; *wote-měrać*, *wu-měrać*; *nad-pěrać*, *roz-pěrać*, *wu-pěrać*, *za-pěrać*; *rozpře-sćěrać (so)*, *wu-sćěrać so*; *pot(e)-wěrać*, *za-wěrać*; *pó-žěrać*¹¹⁴; nsorb.: *póceras*, *rozpjeras se*, *rozdžěraś*.¹¹⁵

Tschechisch: atshech. *na-bieraćí*, *o-bierati*, *pro-bierati sě*, *přě-bierati*, *roz-bierati*, *s-bierati/z-bierati*; *na-žierati*; *u-dierati*, *vy-dierati*; *vz-mierati*; *ot-pierati*, *pod-pierati*, *s-pierati sě*, *vy-pierati*, (*v*)*zpod-pierati*, *za-pierati*, *z-pierati*; *pro-stierati*, *při-stierati*, *za-stierati sě*; *zpro-stierati*; *přě-tierati*, *u-těra-dlo*, (*z*)*s-tierati*, *z-tierati*, *za-tierati*; *při-vierati*, *s-vierati*, *uza-vierati*; *po-žierati*, *u-žierati*, *z-žierati*.¹¹⁶

Neben dem nicht-lechitischen Westslavischen findet man ähnliche Verhältnisse bei den sekundären Imperfektiva von Wurzeln der Gestalt *Cer-* in der bosnischen Subredaktion (Variante) des Kirchenslavischen, wie z.B. im Evangelium von Nikolja¹¹⁷. Von den in Frage kommenden 29 Beispielen findet man 28 Belege in der Form auf *-ěрати* (die Verben sind *-вѣрати*, *-зѣрати*, *-мѣрати*, *-пѣрати*, *-тѣрати*), bloß ein einziges zeigt *оумирае* (Mc 12.20; Nik^b allerdings auch hier *оумѣрае*). Nun ist zwar in der Hs. von Nikolja die Vermischung von *ě* und *i* üblich, außerdem kommt im Weststokavischen in einzelnen Lexemen der Übergang von *i* in *ě* vor *r* - ähnlich wie im Polnischen - vor.¹¹⁸ Jedoch finden die sekundären Imperfektiva von Verba des Typus *Cěr-* in diesen zwei Erscheinungen sicher keine ausreichende Erklärung, da bei ähnlichen phonetischen Voraussetzungen kein Übergang von *i* zu *ě* eintritt.¹¹⁹

Wie läßt sich die unterschiedliche Bildung der sekundären Imperfektiva auf **-ěрати* im nicht-lechitischen Westslavischen erklären? Einer weit verbreiteten These zufolge sollen diese Imperfektiva auf dem Präsensstamm mit *-e* beruhen.¹²⁰ Mit einer doppelten Ableitungsbasis sowohl vom Präsens- wie vom Infinitivstamm aus rechnet TRÁVNÍČEK 1923:21. Wenn die synchronen Gegebenheiten auch für diese Lösung zu sprechen scheinen, ist sie derivationsmorphologisch wenig attraktiv. Eher ist daran zu denken, daß die einer Derivationsregel nicht entsprechenden Bildungen später analogisch dazugebildet wurden. Derartige analogische Bildungen muß man bereits für das Aksl. annehmen: neben den regelmäßig zum Infinitiv/Aorist-Stamm durch Dehnung gebildeten Imperfektiva *-birati*, *-dirati*, *-pirati*, *-tirati*, *-zirati* und *-žirati*¹²¹ wurden *-mirati* (zu *-mьre-*, **-mer-ti*) und *-stirati*¹²² (zu *-stьre-*, **-ster-ti*) analogisch gebildet. Anders war die Ausgangsposition im Urtschechischen (bzw. im Urslowakischen und Ursorbischen). Dort sind folgende entsprechenden Verba anzusetzen: **bere-/bьra-*, **dьre-/der-*, **mьre-/mer-*, **pьre-/per-*, **stьre-/ster-*, **žьre-/žer-*. Anders als in der Vorstufe der lechitischen Sprachen, die die Bildungen auf **-irati* beibehielten, behielten die nicht-lechitischen westsl. Sprachen die Bildungsregel „Länge den Vokal des Infinitiv/Aorist-Stamms“ bei, mußten sie aber auf eine andere Input-Form anwenden. Analog gebildet müßte dann **-bierati* sein. Dadurch entstanden die Imperfektiva auf **-ěрати* dieser Sprachen. Stimmt diese eben vorgetragene These, folgt daraus, daß wir es mit keinem unmittelbaren Einfluß des idg. Iterativtypus *cēlare*, *sēdare*¹²³ zu tun haben können, sondern vielmehr mit einem spätersl. Dialektismus des nicht-lechitischen Westslavischen. Entstanden wäre er noch vor der Liquidmetathese, was eine gemeinsame Neubildung der Vorform dieser Sprachen (Tschechisch, Slowakisch, Sorbisch) nahelegt. Dagegen spricht keineswegs das altschechische Verbum *načierati* (zu *načĕřiti*, Wurzel **čerp-*)¹²⁴, das natürlich erst nach der Liquidmetathese gebildet werden konnte, aber in jedem Fall analogischen Ursprungs ist.

6. *seděti/sěděti*.

Das älteste Altschechische besitzt als einzige sl. Sprache *seděti* mit kurzem *e* der ersten Silbe gegenüber sonst allein vorherrschendem *sěděti*.¹²⁵ Im Altschechischen tritt *seděti* in den ältesten Texten (Beginn des 14. Jh.) auf, die noch graphisch gut zwischen */se/* und */sě/* differenzieren.¹²⁶ In den jüngeren Hss. des 14. Jh. verwischt sich dieser Unterschied jedoch bereits („Verlust der Jotierung“).¹²⁷ Sehr gut ist der Unterschied noch in den vom Beginn des 14. Jh. datierenden Legendenfragmenten erhalten.¹²⁸ *seděti* kommt dort dreimal vor, u.zw. in der Marienlegende, in der Legende von der Herabkunft des Hl. Geistes und im Klementiner Fragment der Passion des Herrn.¹²⁹ Dabei ist wichtig darauf hinzuweisen, daß die Jotierung im Verbum *siesti* (< **sěsti*) konsequent bezeichnet wird.¹³⁰ Darum ist es auch keineswegs möglich, in atschech. *seděti* bloß den Einfluß des lat. *sedere* zu erblicken, wie VAILLANT den Unterschied zu interpretieren versuchte.¹³¹ Die übrigen westsl. Sprachen geben - bis auf das Polabische - auf Grund ihrer späten Bezeugtheit keinen Aufschluß über die Erhaltung dieses Archaismus. Es ist dort überall **se* und **sě* zusammengefallen (Ausnahme ist bloß der Kontext vor einem harten Dental in den zentral- und ostlechitischen Sprachen). Das Polabische aber schließt **sed-* aus: *sedě* (3. Ps. sg. praes.), *sed* (2. Ps. sg. impv.), *sedacě* (Part. praes. act. m./n. sg.)¹³² sowie *vojsedăt* (Inf.; < **vysěděti*) und *vojsedě* (3. Ps. sg. praes.)¹³³ können nur auf **sěd-* zurückgeführt werden, da man sonst ein *i* in der ersten Silbe erwartet hätte.¹³⁴ In letzter Zeit konnte außerdem die Länge in *sěděti* überzeugend als Übernahme aus dem Aoriststamm **sěd-* erklärt werden.¹³⁵ Wir haben hier also den seltenen Fall vor uns, daß das Tschechische gegen alle anderen sl. Sprachen einen Archaismus bewahrt hat.¹³⁶

Bei der Auswertung der besprochenen Erscheinungen der verbalen Formen- und Stammbildung der westslavischen Sprachen für deren Gliederung muß man einmal feststellen, daß all diese Erscheinungen nicht mehr in allen westslavischen Sprachen faßbar sind und sich daher für eine Klassifizierung nur bedingt eignen. Dies betrifft hauptsächlich die mit den Aoristbildungen zusammenhängenden Probleme (Nr. 2 und 3). Sie fehlen auf Grund später Belegtheit gänzlich im Slovinzischen, Kaschubischen und Slowakischen. Es ist jedoch wegen der engen Verwandtschaft der pomoranischen Sprachen mit dem Polnischen und des Slowakischen mit dem Tschechischen wahrscheinlich, daß diese sich in einer älteren Sprachstufe so ähnlich entwickelt haben wie die historisch belegten Sprachzustände des Altpolnischen und Altschechischen. Einen interessanten Archaismus bewahrt das Altschechische mit dem Verbum *seděti*, das im übrigen Westslavischen ebenso wie in allen anderen slavischen

Sprachen bereits geneuert ist (Nr. 6). Von den sechs Phänomenen sind fünf Innovationen (Nr. 1-5), jedoch nur eine ist exklusiv westslavisch (der *-ech*-Aorist). Es kann allerdings angenommen werden, daß auch die Endung *-my* (1. Pers. Pl.), die auch aus dem älteren Süd- und Ostslavischen bekannt ist, in den verschiedenen Sprachgruppen unabhängig voneinander geneuert wurde. Das gleiche dürfte sich auch von den übrigen drei Erscheinungen sagen lassen, die ebenso in den anderen Gruppen vorkommen (Aorist *ved*, Imperfektiva auf **-ěрати*, Infinitivstamm **C' ѡвати* → *C')uti*).

Wenn man das Alter der Erscheinungen betrachtet, so sind die Bildung des *-ech*-Aorists, der einen sehr bedeutsamen Dialektismus des Westslavischen darstellt, und die Bildung der Imperfektiva auf **-ěрати*, die eine interessante derivationsmorphologische Isoglosse innerhalb der westslavischen Sprachen bilden und die nicht-lechitischen von den lechitischen westslavischen Sprachen trennt, die ältesten Innovationen. Als späteste behandelte Erscheinung sind analogische Ausgleichsprozesse zwischen Präsens- und Infinitivstämmen der Verba auf **C' ѡвати* einzuordnen: sie haben erst am Ende des Mittelalters eingesetzt und entbehren natürlich für die Gliederung der westslavischen Sprachen jeden Werts.

Kehren wir am Schluß nochmals kurz zu der eingangs gestreiften Frage Stammbaumtheorie vs. Wellentheorie der Sprachverwandtschaft zurück. Drei der besprochenen Erscheinungen (*-ech*-Aorist, Bildung der Imperfektiva auf **-ěрати*, Endung *-my* der 1. Pers. pl.) können ein relativ hohes Alter beanspruchen und sind kaum als Parallelentwicklungen innerhalb der westslavischen Sprachen zu deuten. Dabei ist der *-ech*-Aorist zwar allem Anschein nach in allen westslavischen Sprachen beheimatet gewesen, ist aber wohl um mindestens ein Jahrhundert später entstanden als die Bildung der Imperfektiva auf **-ěрати*, die nur dem Tschecho-Slowakischen und Sorbischen eigen ist. Da jedoch beide Innovationen erst nach dem Zerfall der westslavischen Spracheinheit entstanden, müssen wir in beiden Fällen mit einer wellenförmigen Ausbreitung rechnen. Die jüngste Innovation wird die Ausbreitung der Endung *-my* der 1. Pers. pl. gewesen sein, die sicher auch nur im Rahmen des Modells der Wellentheorie zu interpretieren ist; diese Verbreitung ergibt sich neben chronologischen Erwägungen aus verschiedenen Abweichungen in den Einzelsprachen (atschech. bereits *-me* neben *-my*, mittelslk. *-mō*).

Ich hoffe, aus den obigen Ausführungen ist deutlich geworden, daß auch die Verbalmorphologie eine gewisse Rolle bei der Gliederung der slavischen Sprachen spielen kann, und daß man diesen Aspekt bei der Frage „Stammbaum oder Welle?“ nicht ganz außer Acht lassen sollte.

ANMERKUNGEN

¹ Dieser Aufsatz ist als Referat im Rahmen des XI. Internationalen Slavistenkongresses in Preßburg (Bratislava) im September 1993 vorgesehen. Ich danke meinem Freund Heiner Eichner (Institut für Sprachwissenschaft der Universität Wien) für Kritik und Ratschläge.

² MAREŠ 1980, 1986:4f. In diesem Modell stehen die nördlichen slavischen Sprachen (traditionell Westslavisch und Ostslavisch) den südlichen gegenüber, in den südslavischen Sprachen wird eine Unterteilung in ost-südslavische (Makedonisch und Bulgarisch) und west-südslavische (Slowenisch und Serbokroatisch) getroffen. Bei diesen vier Untergruppen bestehen neben der primären Unterteilung in Nord- und Südslavisch auch noch nähere Beziehungen zwischen der westlichen und östlichen Untergruppe der nord- und südslavischen Sprachen. Jedoch ist daran zu erinnern, daß diese Klassifikation von den Schriftsprachen ausgeht (MAREŠ 1980:33).

³ VERMEER 1982a:111f. (bes. S. 112f.) [= VERMEER 1982b:279f., bes. 280f.].

⁴ GOLAB 1992:36: „So the only realistic approach seems to be a combination of the two interpretative models (or rather models of representation), the *Stammbaum*-model and the wave-model.“

⁵ LUNT 1985.

⁶ Z.B. LAMPRECHT 1987:14.

⁷ PRITSAK 1983. - Vgl. GOEHRKE 1992:19: „Wie ist es zu erklären, daß die Slaven im 6. Jh. scheinbar aus dem Nichts heraus auf so breiter Front zwischen unterer Donau und Elbe auftauchten und nach Süden und Westen hin bis zum 8. Jh. ihre Expansion ungehemmt fortgesetzt haben?“ Da GOEHRKE jedoch die Aufspaltung der Urs-laven früher als PRITSAK (und LUNT) ansetzt, bejaht er zwar die Bedeutung der Awaren für die Ausbreitung der West- und Südslaven, stellt sie jedoch für die Ostslaven in Abrede (S. 21). Zu PRITSAKS Theorie äußert er sich ablehnend (GOEHRKE 1992:177, Fn. 7).

⁸ LUNT 1985:195f.

⁹ Laut MENGES 1989:126f. kennt das Urs-lavische aus dem Awarischen, das er als mongolische Sprache bestimmt, nur das Lehnwort *chorqy* 'Banner', einzelsprachlich seien in den sl. Sprachen noch südsl. *ban* und altruss. *корань*

‘Fürst’, *кѣѣра* ‘Wagen’ zu nennen.

10 Z.B. TRUBAČEV 1963.

11 Z.B. KURKINA 1982, 1985.

12 DYBO-ZAMJATINA-NIKOLAEV 1990:109f.

13 NIKOLAEV 1990.

14 Letztens ZALIZNJAK 1991.

15 In späteren Jahrhunderten nähern sich diese Birkenrindeninschriften, teils durch den Einfluß des Kirchenslavischen, teils durch Dialektmischung, dem „normalen“ Russisch immer mehr an. Andererseits erklärten sich manche Eigenheiten der modernen russischen Schriftsprache, z.B. das Fehlen der zweiten Palatalisation (im Imperativ und im Präpositional Sg. m./f./n.), das man traditionell als analogischen Ausgleich erklärt, durch den Einfluß der Sprache von Altnovgorod.

16 ZALIZNJAK 1988:166f. (Bewahrung von **kv-/gv-* im Kontext der zweiten Palatalisation; Nichtausfall von **t/d* vor *l*), 171 (Deminutivsuffix von männlichen Personennamen *-zke*, und nicht *-zko*).

17 Mit Absicht habe ich hier weder das Slowenische, dessen ältere schriftliche Bezeugung sich auf die Freisinger Denkmäler beschränkt, noch das Bulgarische, dessen dialektale Merkmale dem Altkirchenslavischen zugrundeliegen, erwähnt. - Das Tschechische kennt allerdings eine ältere Bezeugung im Rahmen der tschechischen Redaktion des Kirchenslavischen (vgl. MAREŠ 1963, BLÁHOVÁ 1988).

18 Es besteht in der Slavistik keine einhellige Meinung hinsichtlich der Stellung des Kaschubischen (und Slovinzischen). In der polnischen Slavistik wird es oft zu den polnischen Dialekten gezählt. STIEBER 1965:26f. unterscheidet neben dem Westlechitischen, das hauptsächlich durch das Polabische vertreten ist, das Zentrallechitische, wozu Kaschubisch (und Slovinzisch) und die nördlichen polnischen Dialekte gehören, und das Ostlechitische (kontinentales Polnisch, „dialekty Polski łądowej“). Demgegenüber faßt LORENTZ 1902:22f., 44f. Slovinzisch als vom Kaschubischen geschiedene Sprache auf (S. 52: „Das Slovinzische ist vielmehr der letzte Rest einer neben dem Kaschubischen stehenden, in mancher Beziehung sich näher an das Polabische anschliessenden

Sprache."), unterscheidet innerhalb des Kaschubischen ein nichtpolnisches Nordkaschubisch von einem polnischen, sekundär kaschubisierten Südkaschubisch (S. 65).

19 STIEBER 1965:11f., 14f. Die bei STIEBER fehlenden Isoglossen ab Punkt 13 aus DEJNA 1971:6 mit Zitierung der bei ihm verwendeten Numerierung in der Klammer.

20 STIEBER 1965:16. - LORENTZ 1902, der die Bewahrung von Archaismen (STIEBERS Punkte 2, 3, 4) nicht zum Nachweis von sprachlicher Verwandtschaft gelten läßt, erhält nach einer eingehenden Prüfung der polabischen und polnischen Lautentwicklung fünf Übereinstimmungen im Vokalismus (S. 17f.: 1. Behandlung des Jat; 2. **or* > *ar*; 3. entpalatalisiertes *ɔ* in *or* > *a*; 4. metathetiertes *or, ol, er* > *rō, lō, rē*; 5. **or* > *ar/ro*), die aber deswegen für ihn von geringerem Wert sind, da sie auch in sorbischen Dialekten auftreten. Deswegen, und weil sich Polabisch und Polnisch in einer Reihe von Lautgesetzen unterscheiden (z.B. polabische Entpalatalisierung des **e*, polnische Entpalatalisierung des **e*) lehnt LORENTZ die lechitische Untergruppe der westslawischen Sprachen ab. M.W. hat er darin keine Nachfolger gefunden (vgl. z.B. auch den Gebrauch des Terminus „lechitisch“ bei TRUBETZKOY, etwa TRUBETZKOY 1925).

21 Ganz pessimistisch beurteilt LORENTZ (1902:21f.) die Rolle der Morphologie: „Ich habe zur Untersuchung nur die Lautlehre herangezogen, da von einer Vergleichung der Formenlehre (so weit wir überhaupt von einer Kenntnis der Formenlehre des Polabischen sprechen können) nicht viel zu erwarten ist. Eine solche würde nur dann Werth haben, wenn die ungefähre Zeit des Eintreffens von Neubildungen - nur diese können zur Festlegung der Verwandtschaftsverhältnisse in Betracht kommen - zu bestimmen wäre, daran ist aber beim Polabischen gar nicht zu denken. Gemeinsame Neuerungen welche auch ohne Bestimmung der Entstehungszeit, allein durch ihre blosse Eigenart einen Zusammenhang beider Sprachen nicht abweisen liessen, haben Polnisch und Polabisch aber nicht.“

22 NĚMEC 1968.

23 ŠLOSAR 1981.

24 „Mais la désinence *-mo*, bien qu'inconnue du vieux slave bulgare-macédonien, est ancienne comme *-mŭ*.“

25 VAILLANT 1966:12: „Le parfait s'est fondu en slave dans la flexion athématique en *-mi* (§ 379), et il lui a apporté sa désinence *-mo* comme variante de celle du type athématique également oxytonée: skr. *émi* 'je vais', 1^{re} plur. *imáh.*”

26 Vgl. MAREŠ 1978:203.

27 LESKIEN 1914:528 (§ 841) behauptet: „jedenfalls ist vom 13. Jh. an die Form *-ām* fest.” In Wirklichkeit kennen wir im 13. Jh. bloß drei Beispiele, *приѣмь*, *работамь* (STOJANOVIĆ 1929:15; Nr. 16: Urkunde von Kg. Stephan Vladislav an Dubrovnik, 1238-1240) und *стварамь* (STOJANOVIĆ 1929:30; Nr. 29: Urkunde von Königin Jelena an Dubrovnik, 1289) [die Beispiele schon bei MAJKOV 1857:779 und DANIČIĆ 1874:262]. Diesen Belegen stehen eine Mehrzahl von solchen auf *-aju* gegenüber: *присезаю* (STOJANOVIĆ 1929:2; Nr. 3: Ban Kulin an Dubrovnik, 1189), *припадаю* (MIKLOSICH 1858:9, Urkunde von Kg. Stephan an das Marienkloster auf Mljet, 1222-1228), *працаю* (STOJANOVIĆ 1929:11; Nr. 13: Urkunde von Kg. Stephan Radoslav an Dubrovnik, 1234), *швакаваю* (STOJANOVIĆ 1929:14; Nr. 15: Urkunde von Kg. Stephan Vladislav an Dubrovnik, 1238), *потъб[р]ѣю*, *оукладаю* (Urkunde von Povlja auf Brač, 1250), *приню*, *поставляю* (STOJANOVIĆ 1929:29; Nr. 28: Urkunde von Königin Jelena an Dubrovnik, 1289). All diese Belege als Kirchenslavismen abzutun, wie dies LESKIEN 1914:528 tut, geht nicht an, da der ksl. Einfluß in diesen Urkunden nicht besonders stark ist.

28 JAGIČ 1883:431.

29 <*i mui gezim*> *i my jesəm* (158vβ15) vs. <*iezem ... ztuorit*> *jesəm stvoril* (160vβ13-14).

30 Miroslav-Evangelium (1180-1191; I 9.28 *єсмо*; vgl. KULJBAKIN 1925:109), Vukan-Evangelium (ca. 1200; I 9.24 *вѣмо*, I 9.29 *вѣмо*; vgl. KUL'BAKIN 1898:1169).

31 SHEVELOV 1979:374.

32 SHEVELOV 1979:373.

33 Für das Ukr. vgl. SHEVELOV 1979:374. - Falls die hier vertretene Auffassung eines erst einzelsprachlichen Ursprungs der Endung der 1. Pers. pl. *-mo* stimmen sollte, läßt sich das mittelslk. *-mo* schwer als Südslavismus deuten,

da es ja erst im 11. (-12.?) Jh. entstanden wäre.

34 VALAVEC 1897:164. Die altital. Form (*semo*) ist dem West-Südsl. (**səm*) sogar näher, als VALAVEC, der von heutigem ital. *siamo* ausgeht, annahm (vgl. ROHLFS 1949:242).

35 ESSJ 92f.

36 ESSJ 347f.

37 ESSJ 500f.

38 VINTR 1986.

39 VINTR 1986:92.

40 SK 242f. (Nr. 227). Die Hs. Nr. 70 der Sammlung Pogodin der Öffentlichen Bibliothek in St. Petersburg ist vermutlich auf dem heutigen ukrainischen Sprachgebiet entstanden, s. SHEVELOV 1979:225, 302f. (§ 20.2; mit Beispielen der Hs. für das „neue Jar“).

41 Die Hs. BesUvar (GIM, Uvar 509/1097) aus dem 15. Jh., die die Endung *-my* im allgemeinen kennt, bietet an den entsprechenden Stellen fast immer die Endung *-mъ*: Bes Pogod 121aβ9-10 *послаоушанмъ*] BesUvar 69α5 *послашанмъ*, BesPogod 124bα15 *оучимъ*] BesUvar 70bα9 *оучим<ъ>*, BesPogod 130bβ14 *държимъ*] BesUvar 73rβ24 *държимъ*, BesPogod 205bβ11 *можемъ*] BesUvar 112rα9-10 *можемъ*, BesPogod 253bβ2 *испытакмъ ихъ*] BesUvar 136vα13 *испытакмъ ихъ*; BesPogod 128bβ10 *мы ксмъ*] BesUvar 72rβ22 *ксмъ*, BesPogod 128bα12 *достойни ксмъ*] BesUvar 72bβ7 *достойнохом<ъ>*, BesPogod 144ab8 *имъ*] BesUvar 79rα13 *ѣмъ*.

42 VINTR 1985:403f.

43 SCHUSTER-ŠEWC 1968:171f.

44 MUCKE 1891:520 (§ 248). - Älteren Schriftstellern gilt er bezeichnenderweise als Abart des Imperfekts, so daß etwa SEILER in seiner obersorbischen Grammatik sagt: „Die mit Praepositionen zusammengesetzten Zeitwörter werfen in der 2. und 3. Ps. sg. impf. das *-sche* weg.“ (zitiert nach MUCKE 1891:521).

45 MUCKE 1891:523 (§ 250), 547f. (§ 262).

46 *-móch* wird von MUCKE 1891:549 als sigmatischer Aorist aufgefaßt („Hier ist ... das Suffix *-chъ* direct an den Verbalstamm getreten, wobei der gutturale Stammauslaut schwand.“). Dieser Interpretation stellen sich freilich zwei Fakten entgegen: (1) die Vokalqualität wäre dabei geneuert (statt zu erwartendem **machъ*); (2) sonst gibt es - vgl. REINHART 1992:369f. - nie den Ersatz thematischer durch sigmatische Aoristbildungen, sondern nur den umgekehrten Ersatz. Es bietet sich deshalb folgende Erklärung der Form an: der alte thematische Aorist *mogъ* (1. Ps. sg.) wurde im Osorb. auf phonetischem Wege zu **móh*, was durch Stimmloswerdung im Auslaut die Form *móch* ergab. Diese Stimmloswerdung ist im Sorbischen die Regel, vgl. MUCKE 1891:288 (§ 154, I. 4.): „Im Auslaut der Worte haben ähnlich wie in anderen slavischen Sprachen und im Deutschen die Mediae den Klang der Tenues angenommen.“ Jedoch herrscht in der heutigen obersorbischen orthoepischen Aussprache beim auslautenden *h* eine andere Norm (SCHUSTER-ŠEWC 1968:41, 2.5.21: „Hs. *h* wurjekuje so jenož na spočatku słowa před wokalom a srjedź słowa mjez wokalomaj ..., we wšitkich druhich položenjach je wono něme (... sněh = sně, brjóh = brjó, ...)“). Diese Form *móch* wirkte dann analogisch auf die anderen Personen ein. Jedoch läßt sich nicht übersehen, daß auch das heute ausgestorbene osorb. *potřech/pótřech* ‘ich bemerkte, nahm wahr’ (MUCKE 1891:549; SCHUSTER-ŠEWC 1988:1363f. s.v. **strěc*), das aus dem ursl. sigmatischen Aorist **stěrchъ* (KOCH 1990:634, Fn. 6) entstanden ist, analog erklärt werden könnte (vorsorb. **stergъ* [1. Ps. sg. aor.] > **strěgъ* > **střěgъ* > **(s)třěh* > *třech*).

47 KLEMENSIEWICZ—LEHR-SPLAWIŃSKI—URBAŃCZYK 1955:368f.

48 BRÜCKNER 1888. Ähnlich STIEBER 1979:228 (§ 48).

49 HUBE 1888:48: Nr. 13 (Johannes de Szacrew contra Woytkonem:) „Iaco newinidzechø szganowa domu ynewkradzechø woitcovi coni, anitego wszitka ma.“

50 OLESCH 1983:264 (s.v. Eytätzich). Dieser Aorist wurde noch von LEHR-SPLAWIŃSKI 1921:187 im Gefolge SCHLEICHERS als *ajtəcūx* (**utəkochъ*) interpretiert, in seiner Grammatik (LEHR-SPLAWIŃSKI 1929:139) jedoch in der hier zitierten Form. Vgl. auch noch LORENTZ 1926:321: „Beiläufig mag hier bemerkt werden, daß es im Polab. zusammengesetzte Aoriste auf *-ochъ*, wie SCHLEICHER annahm, ebensowenig gab wie sonst im Westslavischen.“

51 OLESCH 1984:894. Von LEHR-SPLAWIŃSKI 1929:139, 232 als Imperfekt (< *rečěchø) interpretiert.

52 Vgl. z.B. folgende konkurrierende Aoristbildungen beim selben Verbum: *bodeta, zbody vs. sbodesta* (GEBAUER 1958:128), *dočitu vs. přěčitechu* (GEBAUER 1958:130), *pohřebu vs. pohřebechu* (GEBAUER 1958:155), *ležeta, nalehu vs. obležechu* (GEBAUER 1958:166), *dosěhu vs. zapřisěžesta, spřisěžechu sě* (GEBAUER 1958:171), *podvržeta, zavrhu vs. uvržechu* (GEBAUER 1958:174), *řeku vs. řěch, řěsta, řěchu vs. řečech, řečesta, řečechu* (GEBAUER 1958:162f., 169).

53 MUCKE 1891:523: „Im Sorbischen hatte der Endvocal -e- der genannten beiden Personen, der vorausgehende erweichbare Consonanten erweicht, auf die Vocalisation der Endungen der übrigen Personen einen solchen Einfluss gewonnen, dass er das ursprüngliche Tempussuffix -o- aus ihnen völlig verdrängte.“

54 STIEBER 1979:228: „Fakt, że w całej Słowiańszczyźnie zachodniej występował lub jeszcze występuje aoryst sygmatyczny II ze spółką -e-, gdy cała Słowiańszczyzna wschodnia i południowa miała lub jeszcze ma także aoryst ze spółką -o-, świadczyć by mógł o stosunkowo późnym powstaniu tego typu aorystu.“

55 ARUMAA 1985:308 (§ 216).

56 VAILLANT 1966:57 (§ 367; „une innovation parallèle ... directement sur la 2^e-3^e personne en -e.“), 61 (§ 370; „Ici, l'innovation est partie de la 2^e-3^e personne du singulier, *jide, řeče*.“).

57 JAGIĆ 1883:459 rechnet sowohl mit dem Einfluß des Imperfekts als auch mit dem Einfluß der zweiten/dritten Person Sg. auf die Entstehung des atschech.-ech-Aorists.

58 REINHART 1992:368 mit Fn. 4.

59 Dafür spricht auch die im Altpolnischen marginal erhaltene Endung der 3. Pers. pl. -szę in zwei Belegen für *abyszę* (s. MAREŠ 1957, URBANČZYK 1963).

60 BRANDT 1894^a:74.

61 MIRČEV 1963:195.

62 DYBO 1961.

63 REINHART 1992:368f. Angegeben sind die *Simplicia*. Zu *klasti* und *vesti* (*vezq*) sind sigmatische Aoriste erst aus ksl. Texten, die aber sicher auf aksl. Archetypen zurückgehen, zu belegen. Zusätzlich zu diesen thematisch flektierten Verba besitzt auch noch das athematische *jasti*, *jamь* einen alten sigmatischen Aorist.

64 LUNT 1968:91 (§ 10.811).

65 S. REINHART 1988, REINHART 1992:369 mit Fn. 11 (nachzutragen bleibt der älteste kroat.-ksl. Beleg für den geneuerten Aorist aus den Karfreitagsimproperien des Missale-Fragments von Birbinj [13. Jh.; SK 283f., Nr. 318]: *otvr'zъ 'aperui'* [BERČIĆ 1864:34, Z. 1]).

66 GEBAUER 1958:124, 128.

67 GEBAUER 1958:124, 130.

68 GEBAUER 1958:153, 155.

69 GEBAUER 1958:146, 149.

70 GEBAUER 1958:171.

71 GEBAUER 1958:162, 173.

72 GEBAUER 1958:146, 150.

73 GEBAUER 1958:124, 143.

74 GEBAUER 1958:162, 174.

75 GEBAUER 1958:162, 175.

76 Zu diesen Aoristen kommt noch der Aorist zu *sŭti*, *spu* (GEBAUER 1958:157) *-suchu*, wobei nicht zu entscheiden ist, ob er eine Umänderung des aksl. Aorists *rasuse* (Psalt. Sin. Slav. 2/N, f. 3v19, Ps 140.7; vgl. REINHART 1992:368, Fn. 5; zur Flexion des Verbum vgl. KOCH 1986, dem der Beleg aus

dem neugefundenen Teil des Psalterium Sinaiticum noch nicht bekannt sein konnte) darstellt, oder ob dies eine Innovation nach dem Infinitiv ist (analog zu atschsch. *vyp̄le* statt **vyp̄leve*, vgl. KOCH 1990:647f.). - Daneben sind noch atschsch. Aoriste zu denjenigen Verba zu erwähnen, zu denen sigmatische Aoriste im Aksl. nicht belegt sind, die aber auf Grund der rekonstruierten ursl. Akzentverhältnisse des Verbums zu erschließen sind: *siesti, sahu - dosěhu* (3. Ps. pl; GEBAUER 1958:171; ursl. Aor. nach KOCH 1990:641, Fn. 52 **sěch̄s*), *střěhu, stīrieci - ostřěhu* (3. Ps. pl; GEBAUER 1958:172; ursl. Aor. nach KOCH 1990:634, Fn. 6 **stěrch̄s*). Unentscheidbar wegen fehlenden Vergleichsmaterials in Sprachen, die für die Rekonstruktion des ursl. Akzents entscheidend sind, ist die ursprüngliche Aoristbildung bei (*po*)*skysti* (atschsch. *poskytu* [3. Ps. pl.]; GEBAUER 1958:142).

77 GEBAUER 1958:124f. (§ 57b).

78 GEBAUER 1958:162f. (§ 78b).

79 Über eine theoretisch mögliche analogische Deutung dieses sigmatischen Aorists vgl. oben Fn. 46.

80 S. REINHART 1988, 1992:369 (mit Fn. 11).

81 DYBO 1981:217f.

82 Die meisten Verba mit *-vati* im Infinitivstamm haben in der ältesten Zeit einen Präsensstamm auf *-(j)uje-*: *извѣуеть* (Euch), *исключѣть* (Pandekten des Antiochus, russ.-ksl. Hs. des 11. Jh., s. MIKLOSICH 1862-1865:261, s.v. *исключвати*), *запѣужѣть* (Mar), atschsch. *štiji, poštiže* (< **ščuje-*; s. GEBAUER 1958:384). Eine Ausnahme bildet *žvati*, das in ältester Zeit den Präsensstamm *žije-* (< **ǰjuH-je-*) bildet. Dieser ist im Izbornik vom Jahr 1073, in der russ.-ksl. Hs. der 13 Reden des Gregor von Nazianz (11. Jh.; *жнѣжциимъ* 16087-8, s. BUDILOVIČ 1875:120), in den russ.-ksl. Pandekten des Antiochus (11. Jh.; Randglosse *а не жи:* s. POPOVSKI 1989a:32; 1989b:11), im Hexaemeron des Exarchen Johannes (älteste Hs. aus dem Jahre 1263 hat *житѣъ* 176c23-24, *жнѣжциимъ* 176d1-2; s. AITZETMÜLLER 1968:53/54, 55/56) und im kommentierten Psalter (z.B. im Bologner Psalter aus dem 13. Jh. *житѣъ* [comm. ad Ps. 103.14; s. JAGIĆ 1907:494]; ebenso auch im kroat.-ksl. *Fraščić-Psalter* aus dem 15. Jh., s. HAMM 1967:263) belegt. Die meisten Formen bietet schon VAILLANT 1964:276. Ab dem 13. Jh. kommen zu *žvati* Formen des geneuerten Präsensstammes *žuje-* (Vita Nephontis, s. SREZNEVSKIJ 1893:885

s.v. ЖЬВАТИ) VOГ.

83 VAILLANT 1964:276 (Präsensstämme *kyje-* und *ljuje-*).

84 Ukr. *mpueamu* vlt. polnische Entlehnung (s. BRÜCKNER 1927:578). Als „Intensivum“, also analog zu *-rvati* : *-ryvati* versteht ukr. *mpueamu* SMO CZYŃSKI 1989:52, Fn. 48 (das *-y-* könnte aber ebensogut analog zu Fällen wie ukr. *tryvoha* < **trvoga* zu erklären sein, vgl. SHEVELOV 1979:367f. [§ 27.3], 464f. [§ 35.3]).

85 *kov-a-ti, kov-e-* < **kayh(2)-* < **kah₂u-* < **keh₂-u-* (s. JASANOFF 1978:81).

86 Aksl. *na-truti, -trove-* ‘nähren’ wird noch immer mit *truti, tve-*; *tryti, tryje-* ‘reiben’ bzw. gr. τέτρωμαι verglichen (s. KOCH 1990:649 [trotz KOCH 1990:695, der zu Recht *tryti, tryje-* als einzelsprachliche Neubildung erklärt]; RASMUSSEN 1989:229). Eine Beziehung zu gr. τέτρωμαι ist, falls sie überhaupt besteht, was durch die Bedeutung nicht gerade naheliegt, zumindest sehr entfernt und sagt nichts über Aniṭ- oder Seṭ-Charakter der Wurzel aus. *truti* stellt sich zu aw. *θru-* ‘nähren’ (s. KELLENS 1984:367, 400; leider keine Formen bezeugt, die über Aniṭ- oder Seṭ-Charakter der Wurzel entscheiden würden) und germ. **prōwwa-* ‘gedeihen’ (SEEBOLD 1970:524f.; immerhin stellt DYBO 1981:238 **trūti* zu einigen germanischen Verba; der Seṭ-Charakter der germanischen Formen ist zumindest nicht über jeden Zweifel erhaben).

87 GOTÖ 1987:266 (**h₃reuH-*). Vgl. NARTEN 1968:229 (*rū* [ru ?]^{II} ‘brüllen’), MAYRHOFER 1976:82 s.v. *rāuti* (**reṭ(ə)-*).

88 Bei ihm *kuti, kovem* (sln. mda.) ~ *kovati, kujem*.

89 Vgl. die Übersicht in Tabelle 1 am Ende des Aufsatzes.

90 Beispiele aus STANISLAV 1958.

91 Apoln. Belege aus SlStp I-IX.

92 Vgl. VAILLANT 1966:290: „Mais c’est surtout le polonais qui a développé le type de *czuje-, czuć: kluje-, kluc* pour *klwać*, et *pluć, szcuć, żuć* (§ 519); *kuć* pour *kować*, et *knuć, psuć, truć*; ...”

93 LORENTZ 1962:1004f. (§ 1973-1978). Daneben auch *-klvac, snovac, žčvac*.

- 94 LORENTZ 1962:1003f. (§ 1971-1972). Daneben auch *kl'ovac*.
- 95 Aus technischen Gründen müssen die slovinzischen Akzentzeichen (vgl. dazu LORENTZ 1903:15, § 15) sowie die Halbkreise unter dem zweiten Bestandteil von Diphthongen entfallen.
- 96 Belege aus SCHUSTER-ŠEWC 1980-1989.
- 97 Belege aus SCHUSTER-ŠEWC 1980-1989.
- 98 Bei Hus daneben aber auch das ältere *rozžvati* (s. NOVÁK 1934:145 s.v. *rozžvati*, *rozžiti*). Da Hus auch das imperfektive *rozživati* (NOVÁK 1934:145 s.v.) kennt, fragt es sich, ob man darin den direkten Reflex des aksl., im Hexaemeron des Exarchen Johannes belegten (съ)-живати (176d4-5; AITZETMÜLLER 1968:55-56) sehen darf. Diese Frage ließe sich nur bei Vorliegen von Belegen aus der ersten Hälfte des 14. Jh., also der Zeit vor dem Umlaut 'u > i, eindeutig lösen. Falls atschech. *-živati* so zu deuten ist, könnte es sich bei *-žiti* um eine Rückbildung daraus handeln.
- 99 *rozžwany* (Anf. 15. Jh.; SłStp VIII:28, s.v. *rozžwać*); *żwali* (Os 7.14; Mamotrekte von Kalisz und Lubin aus der 2. Hälfte des 15. Jh.; ŻUROWSKA-GÓRECKA—KYAS 1980:2.).
- 100 Słp XI:82. - Das von MAŃCZAK 1983:118 angeführte apoln. *kowę* konnte ich nirgends nachweisen, auch KOCH 1990:745, Fn. 108 kennt es nicht.
- 101 OLESCH 1973:206b (s.v. *Mansito*), 360b (s.v. *Rumino*).
- 102 SRNG IX:90.
- 103 SYCHTA 1973:320.
- 104 DYBO 1981:206.
- 105 S. BRÜCKNER 1927:30 (s.v. *bluć*), 235 (s.v. *kluč*); SCHUSTER-ŠEWC 1980:41 (s.v. *bleć*), 1984:564 (s.v. *kluwać*), 1988:1108f. (s.v. *pluwać*), 1988:1425 (s.v. *ščuwać*), 1989:1809f. (s.v. *žuć*).
- 106 Vgl. aksl. *postilati* (Ev Cloz Supr), *sžimati* (Euch), *načinati* (Ev Cloz Euch Supr), *proklinati* (Euch Supr), *propinati* (Euch Sin Supr), *raspinati* (Cloz

Euch).

107 S. z.B. SCHUYT 1990:386: „One may wonder if P. *umierać*, *pościelać*, Cz. *umírat*, Slk. *umierat'*, *postielat'*, US. *wuměrać*, *wuscęlać* are the result of a secondary development, cf. P. *sierota* vs. R. *сиротá*, or reflect the generalization of *e*-grade root vocalism as the basis for secondary imperfective derivation in some groups of imperfectives in West Slavic, a tendency which the opposite one of that reflected by the South Slavic type *-birati*, *-mirati*, *-stirati*, secondary *-plitati*, *-ricati*, *-ticati*, *-židzati*." - Richtige Darstellung in KLEMENSIEWICZ—LEHR-SPLAWIŃSKI—URBAŃCZYK 1955:69. Vgl. auch ROZWADOWSKI 1915b:394 (§ 68), SADNIK 1971:5. Unannehmbar ist VONDRÁKS (1906:32) Meinung von der Koexistenz des älteren Typs auf *-irać* (< **-irati*) und des jüngeren auf *-ierać* (< **-ěрати*) im Altpolnischen, da sich letzterer (s. SADNIK 1971:5, Fn. 5) zu †*-iarać* entwickeln hätte müssen.

108 Vgl. MIKLOSICH 1878:33f. - Vgl. auch die Übersicht in Tabelle 2 am Ende des Aufsatzes.

109 Beispiele aus SYCHTA 1967:63f. (s.v. *brac*), 1967:249 (s.v. *dřęc*), 1969:129f. (s.v. *mřęc*), 1970:178 (s.v. *přęc*).

110 So richtig rekonstruiert bei LEHR-SPLAWIŃSKI 1929:46 (§ 37), 95 (§ 91), 109 (§ 102. 3.d.), auf S. 218 (§ 246) dann abweichend - und nicht ganz richtig - **zadyrajǫtjbǫ*. OLESCH 1984:1036 bietet die nicht überzeugende Rekonstruktion **zadrajǫtjbǫ*. Das polab. *a* ergibt sich aus dem in allen lechitischen Sprachen vorhandenen (andere Sprachen mit anderen Resultaten) Lautgesetz *i, y > a/ — r* (s. LEHR-SPLAWIŃSKI 1929:45f. [§ 37], 48 [§ 42]; OLESCH 1983:XXVI).

111 Belege aus StStp I-IX.

112 Beispiele aus LORENTZ 1903:48 (§ 33, III.1.). LORENTZ glaubt, daß diese Verba - so wie die von ihm daneben angeführten polnischen Pendanten - „wohl nicht aus urslav. **biraty* **tiraty* usw. (abg. *birati*, *tirati*), sondern aus deren Nebenformen **běraty* **těraty* (sloven. *-berati*, *-terati*) herzuleiten sind.“ Er meint dann, daß die nicht lautgesetzmäßige Behandlung von *Jat* vor nicht-weichen Konsonanten und sonstigen Konsonanten außer Gutturalen und Labialen (d.h. in seiner Terminologie *ě²*, das nicht *eljě*, sondern *(j)al/au* ergeben hätte sollen) darauf beruhe, daß das **ě* dieser imperfektiven Verba auf diphthongischem Ursprung beruhe, und ein *Jat* solchen Ursprungs wäre in offener Silbe vor harten Konsonanten als *ě¹* reflektiert. Das „*ě* von **běraty* usw.“ sei nämlich „als

sekundärer Ablaut zu dem *i* von *biratъ aufzufassen". Diese Erklärung mit sekundärem Ablaut ist sicher nicht richtig, wir haben es vielmehr mit einem gedehnten *e* zu tun. Die auf der Hand liegende Interpretation ist derjenigen der polnischen Imperfektiva parallel, wo das heutige *ie* nach dem Ausweis des Altpolnischen sekundär ist und sich als Weiterentwicklung von *i* vor *r* deuten läßt. Für eine Verbreitung dieses Lautwandels im Pomoranischen spricht sich ROZWADOWSKI 1915a:50, 57 aus, für seine Geltung im Kaschubischen TOPOLIŃSKA 1974:51. Ebenso galt ein analoges Lautgesetz *i, y > ei — r* in der ausgestorbenen slavischen Sprache der Insel Rügen (vgl. ŁĘGOWSKI—LEHR-SPEŁAWINSKI 1922:130, 135).

113 Beispiele aus MSJ 416.

114 Beispiele aus TROFIMVIČ 1974.

115 MUCKE 1891:479, 496.

116 Beispiele aus MSČS.

117 DANIČIĆ 1864.

118 JURIĆ-KAPPEL 1984:32.

119 Ich habe die vierzig ersten Belege von *mirъ* im Evangelium von Nikolja (nach dem Index der Edition des Codex Marianus durch JAGIĆ) geprüft, in diesem Sample treten bloß zwei Belege mit *мѣр-* auf (zusätzliche vier noch in der parallel von DANIČIĆ edierten Hs. Nik^b).

120 VONDRÁK 1906:32.

121 Vgl. пожирати (Bes Glag).

122 Vgl. простирати (Apost Parim).

123 Vgl. dazu WATKINS 1975:373, OETTINGER 1979:374, Fn. 239, KLINGENSCHMITT 1982:93 (mit Fn. 11), STEINBAUER 1989:142. Gert KLINGENSCHMITT erklärt den langvokalischen ursl. Typus **lĕgati, lĕže-* 'sich niederlegen' aus der reduplizierten, später zu **lĕgh-jĕ-* gekürzten, reduplizierten Bildung **lĕ-leg^h-jĕ-* (analog zu ai. *lā-lap-*), so z.B. in seinen m.W. noch unpublizierten Vorträgen „Der Akzent des Slavischen und seine Bedeutung für die Indogermanische Sprachwissenschaft" (Klagenfurt, 26.10.1986), „Slavisch

und Indogermanisch" (Jena, 22.9.1989) und „Die Verwandtschaftsverhältnisse der indogermanischen Sprachen" (Zürich, 9.10.1992).

124 Ein weiteres Indiz für seinen späten Ursprung ist die Kombination *-čie-* (< **-čě-*), vgl. ebenso *požierati* bzw. *-žěhati* (älteste Bildung ursl. **-žagati*, etwas jünger aksl. *-židzati/-žigati*).

125 GEBAUER 1958:289f.

126 GEBAUER 1894:202f.; KOMÁREK 1969:96 (§ 32.3).

127 KOMÁREK 1969:120f. (§ 47).

128 CEJNAR 1964:45 („Rozlišuje se e a ě ...; odchylek není mnoho;”).

129 CEJNAR 1964:304.

130 CEJNAR 1964:305. Vgl. auch noch <*Syem*> *sěm* UmKl 14 (CEJNAR 1964:206-207), <*fyę*> *sě* UmKl 31, 69, 100 (CEJNAR 1964:206-207, 208-209, 210-211), <*wfyęde*> *vsěde* UmKl 39 (CEJNAR 1964:208-209), <*fyędl*> *sědl* UmKl 131 (CEJNAR 1964:212-213).

131 VAILLANT 1966:391. Zustimmung MATTHIASSEN 1974:116.

132 OLESCH 1984^a:1064f.

133 OLESCH 1984^b:1522f.

134 Vgl. OLESCH 1983:XXVI.

135 KLINGENSCHMITT 1982:130. Der Aorist **sěde/o-* wird als lautgesetzlicher Fortsetzer des reduplizierten Aorists **sě-sde/o-* erklärt, dieser langvokalische Aorist wurde im Ai. wegen der ungewöhnlichen Länge gekürzt, vgl. jedoch noch ai. *sādād-yoni-* (RV VI 16.41) 'sich auf seine Stätte setzend, auf seiner Stätte sitzend'.

136 Es scheint nicht ausgeschlossen, daß einst auch das Slowakische, vielleicht sogar die sorbischen Sprachen diesen Archaismus besessen haben, jedoch kaum das Polnische und Pomoranische, die sicher mit dem Polabischen übereinstimmen werden.

TABELLE 1: Die westslavischen Verba mit Infinitiv auf **-lyati*.

Sprache	Verbum				
	bl'lyati	kl'lyati	pl'lyati	*ščlyati	žlyati
Aksl.	ИЗБАВЛѦТЬ, ИЗБАЮЕТЪ	/	ЗАПЛѦВѦША, ЗАПЛЮЖИТЪ	/	/
Ksl.		ИЗБАЮЕТЪ (PandAnt XI)		/	ЖИИ- (XI+) ЖЮИ- (XIII+)
Atschech.	blije- (XV)	klvati, klíje- (XV)	plvati (1417+), pljujúc (M. XV), plije- (in. XV)	ščvátí (XVI), štíje- (XV)	žije- (1416+), žve- (~ 1500)
Slk.	blivati (XVII), bl'uvanie (XVII), bliješ (1697) ¹	kl'uvat', kl'ut', kl'uju	pl'ut', pl'uvat', pl'uje	švat', šve	žut', žuvat', žuje
Apoln.	bluć (1x)	klwać (cf. wyklunąć)	plwać (XV), pluć (~ 1500), plujac	szczwać	rozżwać (XV); żwać, zuje (XVI)
Kasch.		klęc/-klvac		ščęc/ščvac	
Slz.		klac	plac, pląja, -jęš	šćvac, šćv(j)a, šćvjieš	žvac, žvja, žvieš
Polab.	bl'avä (< *bl'vajetъ ²)	kl'aią (< *kljuje-)	/	/	zavät, zavě (< *žlyati, žlye-)
Osorb.	bleć (< *blwać), blwać, bluwać	kluwać	pluć/pluwać	ščuwać (älter: šćwać)	žuć/žwać
Nsorb.	†bluś, bluwaś	kluś, kluwaś	pluś/pluwaś	ščuwaś	žuś

¹ Diese aus HSSJ entnommenen Beispiele sind nach dem Zeugnis des Lautwandels 'u > i nicht alle echt slowakisch, sondern vom Tschechischen beeinflusst.

² So die Rekonstruktion von OLESCH 1983:53. Belegt sind folgende Formen: *Billjāwe, billjawe, Bgāwe, Blawe, blawa*. Es bleibt deswegen zu erwägen, ob nicht eher *bl'avě* (< *bl'vve) vorliegt, was ganz analog zum Ausgleich bei *zavě* (< *žlye) wäre.

TABELLE 2: Die altpolnischen sekundären Imperfectiva auf *-irać/-ierać*.

	14. Jh.	A. 15. Jh.	1. H. 15. Jh.	M. 15. Jh.	2. H. 15. Jh.	B. 15. Jh.	15. Jh.
nabierać					1x		
obierać (się)				1x	4x		
obirać (się)					1x		2x
obieranie				1x		1x	
obierki					1x		
obirki		1x					
pobierca					2x	1x	
przebirać						1x	
przebieranie				1x			
przebiranie			1x				
rozbierać					1x (?)		
rozbirać					1x		
ubirać się						2x	
ocirać						1x	
rozcierać					1x		
ucirać					2x	4x	
uciradło					1x		
rozdzierać					2x		
rozdzieranie					1x		
odmierać					1x		
umierać				1x	4x	2x	
umirać	3x				4x	6x	
napierać się						1x	
odpierać					9x	2x	
odpirać			2x		5x		
podpiracz				1x			
podpierać					2x	1x	
podpirać	1x		1x		4x	1x	
podpieranie					1x		
podpiranie					1x	1x	
przypierać się					1x		
przypirać się			1x				
upierać					1x		
rozskwirać się	1x						
prześcieradło					2x	4x	
prześcirać					4x	6x	
otwierać					6x		
otwirać					2x		
otwieranie					2x		
przyzirać					1x		
pożyrać	1x		1x		3x		
pożyradło		1x				1x	

BIBLIOGRAPHIE

- Aitzetmüller, Rudolf, Hrsg.
1968 Das Hexaemeron des Exarchen Johannes, Bd. V, Graz 1968.
- Arumaa, Peeter
1985 Urslavische Grammatik, III. Band: Formenlehre, Heidelberg 1985.
- Berčić, Ivan
1864 Čitanka staroslovenskoga jezika, U zlatnom Pragu 1864.
- Bláhová, Emilie
1988 Staroslověnské písemnictví v Čechách 10. století, in: K. Reichertová - E. Bláhová - V. Dvořáková - V. Huňáček, Sázava. Památník staroslověnské kultury v Čechách, Praha 1988, 55-69.
- Брандтъ, Романъ, Hrsg.
1894- Григоровичевъ Паримейникъ. Москва (вып. I) 1894^a, (вып. II)
1901 1894^b, (вып. III) 1901.
- Brückner, Aleksander
1888 Wie lautete der Aorist vedochъ im Polnischen?, Archiv für slavische Philologie 11, 1888, 477-478.
- Будиловичъ, Антонъ Семеновичъ
1875 XIII словъ Григорія Богослова въ древнеславянскомъ переводѣ по рукописи Императорской Публичной Библиотеки XI вѣка, Санктпетербургъ 1875.
- Sejnar, Jiří, Hrsg.
1964 Nejstarší české veršované legendy, Praha 1964.
- Даничић, Буру
1864 Никольско јеванђеље, Биоград 1864.
1874 Историја облика српскога или хрватскога језика до свршетка XVII вијека, Биоград 1874.
- Dejna, Karol
1971 Wyodrębnianie się zachodniosłowiańskich grup językowych, Rozprawy Komisji Językowej XVII, Łódź 1971, 5-30.
- Дыбо, Владимир Антонович
1961 Ударение славянского глагола и формы старославянского аориста, Краткие сообщения Института славяноведения 30, 1961, 33-38.
1981 Славянская акцентология, Москва 1981.
1982 Праславянское распределение акцентных типов в презенсе тематических глаголов с корнями на нешумные (материалы к реконструкции), Балто-славянские исследования 1981, Москва 1982, 205-261.

- 1983 Праславянское распределение акцентных типов в презенсе тематических глаголов с корнями на нешумные (Материалы к реконструкции), Балто-славянские исследования 1982, Москва 1983, 3-67.
- Дыбо, В. А. - Замятина, Г. И. - Николаев, С. Л.
1990 Основы славянской акцентологии, Москва 1990.
- ESSJ
1980 Etymologický slovník slovanských jazyků. Slova gramatická a zájmena, Svazek 2: Spojky, částice, zájmena a zájmenná adverbia (F. Kopečný u.a.), Praha 1980.
- Фаške, Helmut [unter Mitarbeit von Siegfried Michalik]
1981 Grammatik der obersorbischen Schriftsprache der Gegenwart-Morphologie, Bautzen 1981.
- Gebauer, Jan
1894 Historická mluvnice česká. Díl I. Hláskosloví, Praha 1894.
1958 Historická mluvnice česká. Díl III. Tvarosloví, II. Časování, Praha 1958 (Nachdruck der Ausgabe von 1898).
- Goehrke, Carsten
1992 Frühzeit des Ostslaventums, Darmstadt 1992.
- Gołąb, Zbigniew
1992 The Origins of the Slavs. A Linguist's View, Columbus/Ohio 1992.
- Gotō, Toshifumi
1987 Die „I. Präsensklasse“ im Vedischen. Untersuchung der vollstufigen thematischen Wurzelpresentia, Wien 1987.
- Hamm, Josef
1967 Psalterium Vindobonense. Der kommentierte glagolitische Psalter der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien 1967.
- HSSJ
1991 Historický slovník slovenského jazyka, I (A-J), Bratislava 1991.
- Hube, Romuald, Hrsg.
1888 Zbiór rot przysięg sądowych Poznańskich, Kościańskich, Kaliskich, Sieradzkich, Piórkowskich i Dobrzyszyckich (z końca wieku XIV i pierwszych lat wieku XV), Warszawa 1888.
- Ягичъ, Игнатий Викентьевичъ [= Jagić, Vatroslav]
1883 Маріинское четвероевангеліе съ примѣчаніями и приложеніями, Берлинъ 1883.
1907 Psalterium Bononiense, Vindobonae-Berolini-Petropoli 1907.
- Jasanoff, Jay
1978 Observations on the Germanic Verschärfung, Münchener Studien zur Sprachwissenschaft 37, 1978, 77-90.

Jurić-Kappel, Jagoda

- 1984 Psalter des Hval-Codex — zur paläographischen und grammatikalischen Charakteristik, Wiener Slavistisches Jahrbuch 30, 1984, 23-42.

Kalina, Antoni

- 1883 Formy gramatyczne języka polskiego do końca XVIII wieku, Lwów 1883.

Klemensiewicz, Zenon - Lehr-Spławiński, Tadeusz - Urbańczyk, Stanisław

- 1955 Gramatyka historyczna języka polskiego, Warszawa 1955.

Klingenschmitt, Gerd

- 1982 Das altarmenische Verbum, Wiesbaden 1982.

Koch, Christoph

- 1985 Zur Flexion der slav. Paradigmen mit Verbalstamm auf -ov- ~ -u-, Münchener Studien zur Sprachwissenschaft 45, 1985 (Festgabe für Karl Hoffmann, Teil II), 127-133.

- 1986 Der Vokalwechsel im Paradigma ksl. сърѣ, suti, Münchener Studien zur Sprachwissenschaft 47, 1986, 109-119.

- 1990 Das morphologische System des altkirchenslavischen Verbums, I + II, München 1990.

Komárek, Miroslav

- 1969 Historická mluvnice česká. Díl I. Hláskosloví, Praha 1969.

Kryński, Adam Antoni

- 1915 Formy gramatyczne, in: Język polski i jego historia z uwzględnieniem innych języków na ziemiach polskich, Kraków 1915, Część II, 38-103.

Кульбакинъ, Степанъ Михайловичъ

- 1898 Замѣтки о языкѣ и правописаніи Волканова Евангелія, Извѣстія ОРЯС 3.4, 1898, 1140-1172.

- 1925 Палеографска и језичка испитивања о Мирослављевом јеванђељу, Сремски Карловци 1925 (СКА — Посебна издања, књ. LI. Философски и филолошки списи, књига 13).

Куркина, Любовь Викторовна

- 1982 Праславянскій лексическій фонд болгарского языка и его диалектная структура, Die slawischen Sprachen 2, 1982, 52-63.

- 1985 Праславянские диалектные истоки южнославянской языковой группы, Вопросы языкознания 1985/4, 61-71.

Lamprecht, Arnošt

- 1987 Praslovanština, Brno 1987.

- Łęgowski, Józef - Lehr-Splawiński, Tadeusz
 1922 Szczątki języka dawnych słowiańskich mieszkańców wyspy Rugji, *Slavia Occidentalis* 2, 1922, 114-136.
- Lehr-Splawiński, Tadeusz
 1921 O działaniu analogii w konjugacji połabskiej, *Slavia Occidentalis* 1, 1921, 186-193.
 1929 Gramatyka połabska, Lwów 1929.
- Leskien, August
 1914 Grammatik der serbo-kroatischen Sprache, Heidelberg 1914.
- Lorentz, Friedrich
 1902 Das gegenseitige Verhältnis der sogenannten lechischen Sprachen, *Archiv für slavische Philologie* 24, 1902, 1-73.
 1903 Slovinzische Grammatik, St. Petersburg 1903.
 1908-1912 Slovinzisches Wörterbuch, I + II, St. Petersburg 1908-1912.
 1926 Polabisches, *Zeitschrift für slavische Philologie* 3, 1926, 313-326.
 1958-1959 Gramatyka pomorska, I (Fonetyka) + II (Fonetyka. Słowotwórstwo), Wrocław 1958, 1959.
- Lunt, Horace G.
 1968 Old Church Slavonic Grammar, 's-Gravenhage ⁵1968.
 1985 Slavs, Common Slavic, and Old Church Slavonic, in: *Litterae slavicae medii aevi* (Francisco Venceslao Mareš sexagenario oblatae), München 1985, 185-204.
 1987 On the Relationship of Old Church Slavonic to the Written Language of Early Rus', *Russian Linguistics* 11/2-3 (FS B.A. Uspenskij), 1987, 133-162.
- Майковъ, Аполлонъ Александровичъ
 1857 Исторія сербскаго языка по памятникамъ, писаннымъ кирилицею, въ связи съ исторією народа, Москва 1857.
- Mańczak, Witold
 1983 Polska fonetyka i morfologia historyczna, Warszawa ³1983.
- Mareš, František Václav
 1957 Nie zauważony staropolski archaizm aor. *abyśle*, *Język polski* 37, 1957, 124-126.
 1963 Česká redakce církevní slovanštiny v světle Besěd Řehoře Velikého (Dvojeslova), *Slavia* 32, 1963, 417-451.
 1978 Das slavische Konjugationssystem des Präsens in diachroner Sicht, *Wiener slavistisches Jahrbuch* 24, 1978, 175-209.

- 1980 Die Tetrachotomie und doppelte Dichotomie der slavischen Sprachen, Wiener slavistisches Jahrbuch 26, 1980, 33-45.
- 1984 Makedonská konjugace na pozadí ostatních slovanských jazyků, Македонски јазик 35, 1984, 17-27.
- 1986 Vom Urslavischen zum Kirchenslavischen, in: P. Rehder, Hrsg., Einführung in die slavischen Sprachen, München 1986, 1-19.
- 1989 Аорист и имперфект во денешнијте словенски јазици, in: XV Научна дискусија (Охрид, 15—18 VIII 1988 год.), Скопје 1989.
- Mathiasen, Terje
1974 Studien zum slavischen und indoeuropäischen Langvokalismus, Oslo-Bergen-Tromsø 1974.
- Mayrhofer, Manfred
1976 Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch des Altindischen, Band III: Y-H, Heidelberg 1976.
- Meillet, Antoine (avec le concours de A. Vaillant)
1934 Le slave commun, Paris 21934.
- Menges, Karl
1989 Avaren, Kroaten, Kirgisen, Bulgaren. Ein kurzes Repetitorium, Wiener slavistisches Jahrbuch 35, 1989, 125-142.
- Mikkola, Joosep J.
1899 Betonung und Quantität in den westslavischen Sprachen, Helsingfors 1899.
- Miklosich, Franz
1858 Monumenta serbica spectantia historiam Serbiae, Bosnae, Ragusii, Viennae 1858.
1862-1865 Lexicon Palaeoslovenico-Graeco-Latinum, Vinobonae 21862-1865.
1878 Über die Steigerung und Dehnung der Vocale in den slavischen Sprachen, Separatabdruck aus dem XXVIII. Bande der Denkschriften der philosophisch-historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Wien 1878.
- Мирчев, Кирил
1963 Историческа граматика на българскиј език, Софија 21963.
- MSČS
1978 J. Bělič - A. Kamiš - K. Kučera, Malý staročeský slovník, Praha 1978.
- MSJ
1966 L. Dvoň - G. Horák - F. Míko - J. Mistrík - J. Oravec - J. Ružička - M. Urbančok, Morfológia slovenského jazyka, Bratislava 1966.

Mucke, Karl Ernst

- 1891 Historische und vergleichende Laut- und Formenlehre der niedersorbischen (niederlausitzisch-wendischen) Sprache (mit besonderer Berücksichtigung der Grenzdialekte und des Obersorbischen), Leipzig 1891.
 1928 Wörterbuch der niederwendischen Sprache und ihrer Dialekte, II (O-Ž), Prag 1928.

Narten, Johanna

- 1964 Die sigmatischen Aoriste im Veda, Wiesbaden 1964.

Němec, Igor

- 1968 Vývojové postupy české slovní zásoby, Praha 1968.

Николаев, Сергей Львович

- 1990 К истории племенного диалекта кривичей, Советское славяноведение 1990/4, 54-63.

Novák, Karel

- 1934 Slovník k českým spisům Husovým, V Praze 1934.

Oettinger, Norbert

- 1979 Die Stammbildung des hethitischen Verbuns, Nürnberg 1979.

Olesch, Reinhold

- 1973 [Hrsg.:] Ioannis Maczyński, Lexicon Latino-Polonicum, [Königsberg 1564], Wien-Köln 1973.
 1983- Thesaurus linguae dravaenopolabicae, 1-4, Köln-Wien 1983, 1984a,
 -1987 1984b, 1987.

Popovski, Josif

- 1989a Die Pandekten des Antiochus. Slavische Übersetzung und Überlieferung, Amsterdam - Nijmegen 1989 (Academisch Proefschrift).
 1989b The Pandects of Antiochus. Slavic Text in Transcription, *полата књигописнага ѿ ·ѿд*, Amsterdam 1989 (№ 23-24).

Pritsak, Omeljan

- 1983 The Slavs and the Avars, in: Gli slavi occidentali e meridionali nell'alto medioevo (15-21 aprile 1982), Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo XXX, tomo primo, Spoleto 1983, 353-435.

Rasmussen, Jens Elmegård

- 1989 Studien zur Morphophonemik der indogermanischen Grundsprache, Innsbruck 1989.

Reinhart, Johannes

- 1988 Eine Innovation bei der Aoristbildung im Kroatisch-Glagolitischen, *Zeitschrift für Slavische Philologie* 48/2, 1988, 298-303.
- 1992 Die Geschichte des slawischen sigmatischen Aorists, in: R. Beekes - A. Lubotsky - J. Weitenberg, Hrsg., *Rekonstruktion und relative Chronologie. Akten der VIII. Fachtagung der Indogermanischen Gesellschaft (Leiden, 31. August - 4. September 1987)*, Innsbruck 1992, 367-381.

Rohlf, Gerhard

- 1949 *Historische Grammatik der italienischen Sprache, Bd. II (Formenlehre und Syntax)*, Bern 1949.

Rozwadowski, Jan

- 1915 Stosunek języka polskiego do innych słowiańskich, in: *Język polski i jego historia z uwzględnieniem innych języków na ziemiach polskich*, Kraków 1915, Część I, 36-72.
- 1915 Historyczna fonetyka czyli glosownia języka polskiego, in: *Język polski i jego historia z uwzględnieniem innych języków na ziemiach polskich*, Kraków 1915, Część I, 289-422.

Садник, Линда

- 1971 К проблеме этимологическо-грамматических связей, *Этимология* 1968, Москва 1971, 3-10.

Schuster-Šewc, Heinz

- 1968 [Šewc, Hinc] *Gramatika hornjoserbskeje rěče, 1. zwjazk (fonematika a morfologija)*, Budyšin 1968.
- 1980-1989 *Historisch-etymologisches Wörterbuch der ober- und niedersorbischen Sprache, 1-4*, Bautzen 1980, 1984, 1988, 1989.
- 1989 Die Bedeutung der mittelalterlichen altsorbischen (westslavischen ?) Glossen für die sorbische Sprachgeschichte, *Die Welt der Slaven* 34, 1989, 158-166.

Schuyt, Roel

- 1990 *The Morphology of Slavic Verbal Aspect. A Descriptive and Historical Study*, Amsterdam-Atlanta 1990 (*Studies in Slavic and General Linguistics*, vol. 14).

Shevelov, George Y.

- 1979 *A Historical Phonology of the Ukrainian Language*, Heidelberg 1979.

SK

- 1984 Шмидт, С. О. (главный ред.), Жуковская, Л. П. (ответственный ред.), *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI-XIII вв.*, Москва 1984.

SIP XI

- 1978 Słownik polszczyzny XVI wieku, tom XI (KOS-KYRYJE), Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978.

SISłp I-IX

- 1955- Słownik staropolski, I-IX, Warszawa [Wrocław-Warszawa-Kraków-
1987 Gdańsk-Łódź] 1955-1987.

Smoczyński, Wojciech

- 1989 Studia balto-słowiańskie, Część I, Wrocław-Warszawa-Kraków-
Gdańsk 1989.

Срезневский, Измаиль Иванович

- 1875 Прохорово Сказаніе объ Іоаннѣ Евангелистѣ въ древнемъ
Сербскомъ спискѣ, in: idem, Свѣдѣнія и замѣтки о
малоизвѣстныхъ и неизвѣстныхъ памятникахъ (Nr. LXVI),
Санктпетербургъ 1875.
1893 Матеріалы для словаря древне-русскаго языка по
письменнымъ памятникамъ, Томъ первый (А - К),
Санктпетербургъ 1893.

СРНГ IX

- 1972 Словарь русских народных говоров, вып. девятый (Ерепеня -
Заглазеться), Ленинград 1972.

Stang, Christian

- 1942 Das slavische und baltische Verbum, Oslo 1942.
1966 Vergleichende Grammatik der Baltischen Sprachen, Oslo-Bergen-
Tromsø 1966.

Stanislav, Ján

- 1958 Dejiny slovenského jazyka, II (Tvaroslovie), Bratislava 1958.

Steinbauer, Dieter Hubertus

- 1989 Etymologische Untersuchungen zu den bei Plautus belegten Verben
der lateinischen ersten Konjugation. Unter besonderer
Berücksichtigung der Denominative, Altendorf b. Bamberg 1989
(Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Univ.
Regensburg).

Stieber, Zdzisław

- 1965 Zarys dialektologii języków zachodniosłowiańskich (z wyborem
tekstów gwarowych), Warszawa 1965.
1973 A Historical Phonology of the Polish Language, Heidelberg 1973.
1979 Zarys gramatyki porównawczej języków słowiańskich, Warszawa
1979.

Szemerényi, Oswald

- 1970 Einführung in die vergleichende Sprachwissenschaft, Darmstadt
1970.

Sychta, Bernard

- 1967- Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej, I (A-Ć), II (H-L),
1976 III (Ł-O), IV (P-Ř), V(S-T), VI (U-Ž), VII (Suplement), Wrocław-
Warszawa-Kraków 1967, 1968, 1969, 1970, 1972, 1973, 1976.

Šlosar, Dušan

- 1981 Slovo tvorný vývoj českého slovesa, Brno 1981.

Topolińska, Zuzanna

- 1974 A Historical Phonology of the Kashubian Dialects of Polish, The
Hague-Paris 1974.

Trávníček, František

- 1923 Studie o českém vidu slovesném, Praha 1923.
1935 Historická mluvnice československá, Praha 1935.

Трофимович, Константин Константинович

- 1974 Hornjoserbsko-ruski słownik. Верхнелужицко-русский словарь,
Budyšin - Москва 1974.

Трубачев, Олег Николаевич

- 1963 О составе праславянского словаря (Проблемы и задачи), V
Международный съезд славистов, (София, сентябрь 1963 г.)
Москва 1963, 159-196.

Trubetzkoy, Fürst Nikolaj [Sergeevič]

- 1925 [N. Troubetzkoy] Les voyelles nasales des langues lýchites, Revue
des études slaves 5, 1925, 24-37 [= Opera slavica minora, Wien 1988,
74-87].
1930 Über die Entstehung der gemeinwestslavischen Eigentümlichkeiten
auf dem Gebiete des Konsonantismus, Zeitschrift für Slavische
Philologie 7, 1930, 383-406 [= Opera slavica minora, Wien 1988,
237-260].

Urbańczyk, Stanisław

- 1963 Nowy przykład aorystu *abyszę?*, Język polski 43, 1963, 192-194.

Vaillant, André

- 1964 Manuel du vieux-slave. Tome I: Grammaire, Paris 1964.
1966 Grammaire comparée des langues slaves, III/1-2 (Le verbe), Paris
1966.

Vajavec, Matija

- 1897 Glavne točke o naglasu književne slovenštine, Rad Jugoslavenske
Akademije 132, 1897, 116-213.

Vermeer, Willem Roelof

- 1982 On the Principal Sources for the Study of Čakavian Dialects with
Neocircumflex in Adjectives and *e*-Presents, Studies in Slavic and
General Linguistics 2, Amsterdam 1982, 279-341 [= W. R. Vermeer,
Studies in South Slavonic Dialectology, Leiden 1982, 111-173].

Vintr, Josef

- 1985 Žaltář muzejní se staročeskými glosami - Edice a problém vzniku, in: *Litterae slavicae medii aevi* (Francisco Venceslao Mareš sexagenario oblatae), München 1985, 401-424.
 1986 Die tschechisch-kirchenslavischen Glossen des 12. Jahrhunderts in der Bibel Sign. 1190 der Nationalbibliothek in Wien (sog. Jagić-Glossen), Wiener Slavistisches Jahrbuch 32, 1986, 77-113.

Vondrák, Wenzel

- 1906 Vergleichende slavische Grammatik, I. Band: Lautlehre und Stammbildungslehre, Göttingen 1906.

Watkins, Calvert

- 1975 Die Vertretung der Laryngale in gewissen morphologischen Kategorien in den indogermanischen Sprachen Anatoliens, in: H. Rix, Hrsg., *Flexion und Wortbildung, Akten der V. Fachtagung der Indogermanischen Gesellschaft* (Regensburg, 9.—14. September 1973), Wiesbaden 1975, 358-378.

van Wijk, Nicolaas

- 1927 Kilka uwag o stosunkach pokrewieństwa między językami zachodniosłowiańskimi, *Prace filologiczne* 11, 1927, 113-122.
 1932 Die älteste Gruppierung der čechoslovakischen Mundarten, *Slavia* 11, 1932, 425-436.

Зализняк, Андрей Анатольевич

- 1988 Древненовгородский диалект и проблемы диалектного членения позднего праславянского языка, *Славянское языкознание — X Международный съезд славистов*, (София, сентябрь 1988 г.) Москва 1988, 164-177.
 1991 Берестяные грамоты перед лицом традиционных постулатов славистики и vice versa, *Russian Linguistics* 15.3, 1991, 217-245.

Żurowska-Górecka, Wanda - Kyas, Vladimír

- 1977- Mamotreky staropolskie, I + III, Wrocław-Warszawa-Kraków-
 1980 Gdańsk, 1977 +1980.

Wiener Slawistischer Almanach 30 (1992) 329 – 333

Andrej Platonov "Sčastlivaja Moskva", *Novyj mir* 1991, 9, 9–76.

Нам разум дал стальные руки-крылья
А вместо сердца – пламенный мотор.
(Авиамарш)

Im Septemberheft von *Novyj mir* erschien ein 50-seitiger Text von A. Platonov mit dem Titel "Sčastlivaja Moskva", nach den Angaben der Herausgeberin und Kommentatorin N. Kornienko entstanden in den Jahren 1932–36. Die Publikation dieses Romanfragments aus dem Platonovs Archiv hätte eigentlich mehr Beachtung finden müssen – doch Rußland hatte im Herbst 1991, kurz nach dem Augustputsch, wohl andere Sorgen. Immerhin verfaßte Jurij Nagibin einen stellenweise recht scharfsinnigen Artikel (*Literaturnaja gazeta*, 5.2.92), in dem er die Heldin des Romans (m.A. nach zu eindeutig) als stalinistische Baba Jaga aburteilt, und Parallelen zwischen den im Roman thematisierten medizinischen Unsterblichkeitsprojekten und Mengeles Versuchen an Menschen zieht.

Die Hauptfigur des Romans ist eine Bürgerkriegswaise, der man im Kinderheim den Namen Moskva Ivanovna Čestnova gegeben hat. Die Handlung setzt ein, als Moskva siebzehn Jahre alt ist und Viktor Božko kennenlernt, der ihr eine Ausbildung als Fallschirmspringerin ermöglicht. Božko, der in seinem Zimmer drei Porträts (Lenin, Stalin und den Erfinder des Esperanto Dr. Zamenhof) hängen hat, ein Bestarbeiter und Organisator von Bürgermilizeinheiten ist, protegiert Moskva und liebt in ihr den neuen sowjetischen Menschen. Als Moskva einen neuartigen Fallschirm testen soll, zündet sie sich während des Flugs unbedacht eine Papirossa an und der Fallschirm geht in Flammen auf. Obwohl die Zeitungen begeistert von der tapferen "Luftkomsomolzin" schreiben, wird Moskva aus der Luftfahrtflotte entlassen. Vorübergehend arbeitet sie in der Militärkommandatur, wo sie es mit dem Hilfsmilizionär Komjagin, der seinen Wehrdienst nicht abgeleistet hat, zu tun bekommt. Ansonsten verkehrt Moskva in den Kreisen junger Gelehrter, so z.B. mit dem angesehenen Ingenieur und Erfinder Sartorius oder dem jungen Chirurg Sambikin, der am Institut zur "Erforschung der Lebensdauer und der Unsterblichkeit" ("институт для поисков долговечности и бессмертия" 17) arbeitet und sich für das "gesamte wahnwitzige Schicksal der Materie" (18) verantwortlich fühlt. Die im Roman beschriebene sowjetische Wissenschaftlerelite scheint aus lauter Pataphysikern (im Sinne Fedorovs oder der Biokosmisten, vgl. dazu M. Hagemeister, *Nikolaj Fedorov*. München 1989, 300ff) zu bestehen. Sie alle wünschen, Stalin solle die Menschheit "zur Großen Erziehung der Erde" in den Kosmos führen ("Скорее же покончить с тяжкой возней на земле, и пусть тот же старый Сталин направит скорость и напор человеческой истории за черту тяготения земли – для великого воспитания земли..." 22). Im Komsomolzenklub verlieben sich Sambikin und Sartorius in Moskva. Moskva betraut Sartorius mit dem Auftrag, er müsse eine neue Waage zu erfinden, die das "geheiligte Gut des Sozialismus bewahren" (31) helfen soll, und verbringt anschließend mit ihm eine Liebesnacht auf einem Feld. Danach erklärt sie ihm, "er sei ein Mädchen, sie

selbst aber eine Frau" ("Ты – девушка, а я женщина!" 29) und verläßt ihn, da "Liebe kein Kommunismus sein kann" (29), verspricht aber, ihn später einmal zu heiraten. Wenig später folgt Moskva dem Aufruf, sich am Metrobau als Schachtarbeiterin zu beteiligen; ein Grubenwagen zerquetscht ihr das rechte Bein, das ihr kurz darauf Sambikin amputiert. Nach einer kurzen Romanze im Kaukasus verläßt sie der Chirurg, "um gesondert das Problem der Liebe zu lösen" (45). Sie trägt jetzt eine Prothese. Trotz oder gerade wegen ihrer Verkrüppelung ist Moskva noch anziehender geworden. Sie entschließt sich jedoch, den nichtswürdigen, alten Komjagin zu heiraten (es stellt sich heraus, daß er derjenige Fackelträger war, den Moskva als Kind eines Nachts am Fenster gesehen, und der ihr zum Symbol der Revolution geworden war; allerdings gesteht ihr Komjagin, er sei keineswegs ein Bolschewik, sondern nur ein Wachposten einer unabhängigen Selbstschutzgruppe gewesen). Sartorius hat zwar inzwischen die Quarzwaage erfunden, beschließt aber nach einem letzten Liebesakt mit Moskva, der absurderweise in Anwesenheit ihres "scheintoten" Ehemannes stattfindet, seine alte Identität aufzugeben. Auf dem Moskauer Krestovskij-Markt kauft er sich einen neuen Paß, ausgestellt auf den Namen Grunjachin, nimmt eine niedrige Arbeit an und heiratet eine geschiedene Frau. An dieser Stelle bricht der Roman ab.

Aus dieser Inhaltsangabe wird bereits klar, daß "Sčastlivaja Moskva" mit den zeitgenössischen sozrealistischen Romanen (vgl. dazu I.Smirnov, "Scriptum sub specie sovietica", *Russian Language Journal* XLI, Nr. 138-139, 1987) vieles gemein hat, resp. ihre Thematik und Sujetfügung (parodistisch?) aufgreift. Die Handlung erinnert aber auch an zeitgenössische Filmkomödien. Freilich kann bei einer Ljubov' Orlova nicht die Rede sein von einer solch erotisierten Atmosphäre, in der die Heldin Moskva und die sowjetischen Wissenschaftler mit ihren Fetischismen und nekro- ja koprophilen Neigungen agieren (da muß Sorokin dankend zurückgrüßen). Und all das inmitten unschuldigen Kolchosenweizens und braven Komsomolzenlosungen vom sauberen Leben ("solnce, vozduch i voda"). Das Nebeneinander von adretter Sowjet-Durchschnittlichkeit und offen zur Schau getragenen Perversionen (wie sie ja zum Teil auch in die offizielle Kultur vordringen konnten: z.B. die einbalsamierte Leiche im Mausoleum) weist den Text nicht nur als eine der wenigen hervorragenden selbstreflektiven Studien eines sowjetischen Schriftstellers der 30er, sondern auch als authentisches Dokument seiner Epoche aus.

Die Jahre 1933-37 stehen offiziell unter dem Zeichen der Losung des 2. Fünfjahresplans, des "osvoenie" (Aneignung der neuen Technologien), wichtiger noch ist das (neu geschaffene) Bedürfnis nach Heldentum. 1934 retten sowjetische Flieger (die ersten "Helden der Sowjetunion") die schiffbrüchige Čeljuskinbesatzung aus dem Eismeer, findet der 1. Schriftstellerkongreß (der den Sozrealismus sanktioniert) statt, wird der Volksliebling Kirov ermordet und anschließend zum Märtyrer verklärt. 1935 soll durch den "Generalplan zur Rekonstruktion Moskaus" soll Moskau zur schönsten Stadt der Welt werden, wird der erste Streckenabschnitt der nach Kaganovič benannten Metro eröffnet, baut der Hauer A.G.Stachanov am 31.8. in einer Schicht 102 Tonnen Kohle ab. 1936-37-38 ist die Zeit der großen Schauprozesse, und am 15.12.1938 verunglückt der Fliegerheld Valerij Čkalov tödlich in seinem Jagdbomber.

Die handsame Variante des kosmischen Imperialismus als Eroberung des Weltalls (gespeist aus den Ideen Ciolkovskojs, aber auch Fedorovs) ist die Aviatikbegeisterung der 30er Jahre (vgl. dazu H.Günther, "Stalinskie Sokoly", *Voprosy literatury* 1991, 11-12). Die "vozdušnaja komsomolka" Moskva, die den "Wind in der Luft liebt" (10), ist Fallschirmspringerin und Pilotin, also Protagonistin der neuen sowjetischen, die Frau propagandistisch wirkungsvoll einbeziehenden Luftfahrt (parallel zu Čkalovs gefeierten Arktis-Überflügen 1936-37 wird die Frau für die Luftfahrt und -waffe entdeckt: 1938 dreht Vertov seinen Dokumentarstreifen über den Langstreckenflug dreier Fliegerinnen "Tri geroini", in seinem Film "Kolybel'naja" von 1937 staunen Kinder über "Mama, die vom Himmel fällt" und eine junge Fallschirmspringerin wird über ihren ersten Sprung interviewt). Moskva, der himmlische Fallschirmengel, in dessen Brust Sambikin Flügel vermutet, ist eine Mischung aus traditioneller Sophia-Anima-Muse und (ob ihrer Prothese) der neuen "phallischen" sowjetischen Frau. Mitte der 30er Jahre, als sich die Losung "Technika rešat vse" durchsetzt, tritt die teilmechanisierte Frau auf den Plan. In diesem Roman trägt sie den Namen der "schönsten Stadt der Welt" und hat alle Qualitäten der gestählten Sowjetheldin: das einfache Gemüt, die Tollkühnheit, Opferbereitschaft und Gefühllosigkeit. Außerdem ist Moskva die ewige Braut ihrer vier Anbeter und Liebhaber, denen sie Ehe, Glück und Inspiration verspricht. Die Frau Moskva und die Stadt Moskau sind als verheißungsvolle Embleme des kommunistischen Glücks potente Wunschmaschinen.

E. Roters umreißt in seinem Buch *fabricatio nihili oder Die Herstellung von Nichts. Dada Meditationen* (Berlin 1990, 128) die Position der Maschine als Frau in der Moderne: "So wird die Maschine selbst zum Bild der durch das Geschehen hervorgerufenen Ängste und Zwänge, sie wird zum obsessiven Imago der industriellen Produktion und damit zum Idol. Die Maschine, die ja merkwürdigerweise als weibliches Wesen erlebt wird, tritt als Göttin hervor, die sich den Menschen, ihren Erzeuger, unterworfen hat, die über ihn die Herrschaft ergriffen hat und von ihm angebetet sein will." Das Thema der (Maschinen)Braut ist in der westeuropäischen Avantgarde voll entwickelt, wovon eine gewichtige Bräutelinie, die Roters (op. cit., 116) zusammengestellt hat, Zeugnis ablegen kann. Die Braut taucht erstmals 1912 während Marcel Duchamps Münchner Sommer auf (kubistisch zerstückelt in "LE PASSAGE de la vierge à la mariée"), nach dem ersten Weltkrieg wird sie gerädert (1919 Schwitters "Konstruktion für edle Frauen"), von Max Ernst 1921 "anatomie als braut" seziiert und 1922 endlich von den "ihren Junggesellen nackt entblößt" und gehenkt (Duchamps "Grand verre"). Auch Picabia versuchte sich 1915 in seiner "Fille, née sans mère" an einer Parthenogenese oder "Junggesellengeburt".

Ebenfalls ein "Mädchen, geboren ohne Mutter" ist die 17-jährige Moskva (während ihr Vater zumindest genannt wird, wird ihre Mutter mit keinem Wort erwähnt), während des ersten Weltkriegs geboren, Anfang der 30er zur jungen Frau herangewachsen: 1915 + 17 = 1932 (das Jahr, in dem Platonov an dem Roman zu arbeiten beginnt). Da ich mich nicht gänzlich auf eine solche Rechnung verlassen kann, führe ich noch andere Punkte einer unwillkürlichen Elternschaft aller avantgardistischen "Junggesellen" an: Die Maschinenfrau ist universales Angst- und Wunschbild des neuzeitlichen Gynaiophoben; die zerlegbare Maschine soll die Frau (als Gebälerin) ablösen (ähnlich wie in der alchemisti-

schen Parthenogenese. Die Zerstückerungsphantasien des irritierten Mannes richten sich auf die "Braut" – daher auch der (stufenweise) Ersatz des Frauenkörpers durch die Maschine (die Gestänge und Trichter der Duchampschen "Mariée"). Sowohl Maschine als Frau bleiben jedoch schrecklich durch ihre konkret-produktive Funktion in bezug auf die "Menschheit".

In der frühen Avantgarde (bei den Futuristen) verkörpert die Maschine noch das männliche Prinzip. Bei Platonov ist es umgekehrt: die Maschine – vorzugsweise in der Gestalt der Lokomotive – ist das warme, weibliche Dampfwesen. "Es ist beachtlich, daß die 'Braut' in den Werken der Dadaisten eine Projektion der Phantasie von Männern ist..." (Roters op. cit., 121). So wie in E.Th.A.Hoffmanns "Sandmann" (wohl der wichtigsten romantischen Beschwörung der Maschinenfrau) Olimpia Nathanaels Projektion ist, ist Moskva das Phantom ihrer "Junggesellen" Božko, Komjagin, Sartorius und Sambikin (zum Anagramm Stalin aus den letzten beiden fehlt nur ein Buchstabe). Božko – ich erlaube mir, diesen Namen ausdeutend mit "Demiurg" übersetzen – machte aus der Weise Moskva nicht nur eine Fallschirmspringerin, sondern auch die "ewige Braut Rußlands": den Kommunismus. Božko, der ideologisch Gefestigste im Roman, gebar Moskva als "oživlennyj plakat" (58-59, so nennt sie Platonov in einer Notiiz), das Produkt einer real gewordenen Ideologie, als Quintessenz sozialistischer Utopie. Beim Fallschirmsprung fühlt sich Moskva wie eine Luftsäule, oder eine Röhre, durch die der Wind pfeift ("трубой продуваемой насквозь" 13). Die sowjetische Anima Moskva besteht aus Luft und ist ebenso leer und ausgeweidet wie die Braut in Max Ernsts Anatomie, statt einer Seele hat sie ein "Seelenkästchen" in ihrem Rumpf. Stalins Wunsch, die Schriftsteller mögen die Ingenieure der menschlichen Seele sein, beginnt sich mit Sambikins Aufschneiden einer Frauenleiche und der Entdeckung einer "Seele" im Darm, zwischen "Unverdautem und Exkrementen" (34) zu realisieren. Die Physis (insbesondere der Frau, dem bevorzugten Objekt anatomischer Studien) ist voller "Unreinheit", Eiter, man muß sie veredeln (wie der pataphysische Jarovisator T.Lysenko seine Apfelbäume), notfalls vernichten, um einer Eigenvergiftung der Menschheit vorzubeugen. Das Holzbein (das Moskva auch im Bett nicht ablegt!) ist erst der Anfang. Diese gnostische Attacke auf das Fleisch wird mit der kommunistischen Technikgläubigkeit verbunden: "А нельзя ли поскорей открыть душу, что она такое", интересовался Божко. 'Ведь и вправду: пусть весь свет мы переделаем, и станет хорошо. А сколько нечистот натекло в человечество за тысячи лет зверства, куда-нибудь их надо девать!.. Даже тело наше не такое, как нужно, в нем скверное лежит.' 'В нем скверное', сказал Сарториус." (40)

Vergleicht man Moskva mit Hoffmanns Olimpia, kommt man zu dem alchemistischen Thema des künstlichen Menschen und der widernatürlichen Belebung toter Materie. Sambikin will die "Toten mit Hilfe von Toten" (42) beleben. Am Seziertisch erzählt er Sartorius von seinen Plänen, die geheime Schleuse zu finden, hinter der sich der Lebenssaft verbirgt: "труп, оказывается, есть резервуар наиболее напорной, резкой жизни, хотя и на краткое время. Исследуя точнее, размышляя почти непрерывно, Самбикин начинал соображать, что в момент смерти в теле человека открывается какой-то тайный шлюз и оттуда разливается по организму особая влага, ядовитая для смертного гноя, смывающая прах утомления, бережно хранимая всю

жизнь, вплоть до высшей опасности." (33) Aus einer solchen Entdeckung muß Leichenschänderei folgen, oder ein neo-alchemistisches Labor der Experimente an lebendigen Menschen, wie sie nicht viel später in der Wirklichkeit durchgeführt wurden. Nagibin hat "Sčastlivaja Moskva" zu recht als den schrecklichsten Roman Platonovs bezeichnet.

Für Platonov ist es ungewöhnlich, eine weibliche Figur in das Zentrum eines Romans zu stellen. Ich denke, der Autor in der zum Leben erweckten Gliederpuppe Moskva seine in "Kotlovan" begrabene Hoffnung (dort allegorisch personifiziert in der Nymphe Nastja) auferstehen läßt. N. Kornienko trifft den Punkt: "Москва – символ этой культуры пустот и химер (...) и в то же время эта героиня становится единственным истинным центром романа – не только советской Джокондой, но и советской Лолитой." (60) Daher auch Moskvas provokativer Name, der großenwahnsinnig und banal zugleich die Hauptstadt des kosmischen Kommunismus bedeutet. Der Autor läßt diese Idee "Moskau" aber nur darum wieder aufleben, um mit ihr Schindluder treiben zu können, an ihr Rache zu nehmen – oder aber sie (dann ineingesetzt mit dem besinnungslos verliebten Sartorius) als Revenant wieder Macht über sich gewinnen zu lassen. Daß der Mensch Moskva, das Resultat des *realen* Sozialismus, eigentlich weder bemerkenswert noch vollkommen ist, ist ein Teil der Platonovschen Rechnung: Je schablonenhafter, tumber und beschädigter Moskva ist, desto mehr wird sie geliebt, desto stärker funktioniert die mitleidende Identifikation (die inzwischen die "kreative" Projektion angelöst hat): "Самбикин молчал близ нее, его внутренности болели, точно медленно сгнивали, и в опустешевшей голове томилась одна нищая мысль любви к обедневшему, безногому телу Москвы." (44). Sich in nationaler, kultureller und sexueller Selbstentleerung empfinden zu wollen, ist ein häufiges Phänomen der russischen Kultur (vgl. J.R.Döring-Smirnov in ihrem Aufsatz über Čaadaev und Gogol: "Die Konzeptualisierung von Geschlechterdifferenz in russischen Autorenbriefen der Romantik." MS zum Symposium "Autorschaft"- München, Feb. 1993). Die Tilgung der (biologischen und metaphysischen) Frau kommt also in der russischen Kultur einer Selbstzerstörung gleich (Rußland als *rodina-mat'*) – Sartorius erhält erst durch seine Deidentifikation einen russischen, d.h. seinen "echten" Namen. Das männliche *samoporozdenie* scheitert und was den Neuanfang betrifft: Moskva/Moskau darf nicht Mutter sein (Platonov greift nicht auf die in den 30ern viel strapazierte Schablone Moskva=Mutter zurück!), denn sie verkörpert die unfruchtbare sowjetische Geschichtsmaschine Rußlands, die wie ein beinerntes Uhrwerk ablaufen muß, bis es in den Gelenken seiner Prothesen verschleißt, bis die letzte Holzstrebe verglüht und das letzte Knöchelchen abgerieben ist.

Natascha Drubek-Meyer

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBÄNDE

HERAUSGEGEBEN VON AAGE A. HANSEN-LÖVE UND
TILMANN REUTHER

14. I.A. MEL'ČUK, A.K. ZHOLKOVSKY, 'Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian, 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., öS 630.-, DM 90.-.
16. I.A. MEL'ČUK, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovyh vyraženiij, 1985, 509 S., öS 350.-, DM 50.-.
19. G. NEWEKLOWSKY / K. GAÁL, Totenklage und Erzählkultur in Stinatz, 1986, XLVII+315 S., öS 200.-, DM 28,50.
20. *Mythos in der slawischen Moderne*, Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W. Schmid, 1987, 421 S., öS 300.-, DM 42.- (vergriffen)
21. *Zabytyj avangard. Rossija - pervaja tret' XX stoletija*. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očereťjanskij, 1988, 335 S., öS 300, DM 42.-
22. J. FARYNO, Poëtika Pasternaka ("Putevyje zapiski", "Ochran'naja gramota"), 1989, 316 S., DM 58.-
23. Marina Cvetaeva. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910-1941 gg. i 1942-1962 gg. Sost. L.A.Mnuchin, 1989, 151 S., DM 35.-
24. *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. Edited by John E. Malmstad, 1989, 212 S., DM 35.-
25. G. NEWEKLOWSKY, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, 1989, 220 S., DM 42.-
- 26.1. Ju.K. ŠČEGLOV, Romany I.II'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 1-yj tom, Vvedenie, Dvenadcat' stul'ev, 1990, 377 S., DM 48.-
- 26.2. Ju.K. ŠČEGLOV, Romany I.II'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 2-oj tom, Zolotoj telenok, 1991, 336 S., DM 48.-
27. B.M. GASPAROV, Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka, 1992, 396 S., DM 65.- (erscheint im November 1992)
28. I.P. SMIRNOV, O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikje i logike istorii, 1991, 296 S., DM 42.-
29. V.N. TOPOROV, A.S. Puškin i Goldsmith, 1992, 222 S., DM 58.-
30. S. EL'NICKAJA, Poëtičeskij mir Cvetaevoj, 1991, 396 S., DM 65.-
31. *Psychopoetik*. Tagungsbeiträge München 1991. Hg. A. Hansen-Löve, 1992, 574 S., DM 75.-
32. Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty. Herausgegeben von L.A. Mnuchin, 1992, 252 S., DM 60.-
33. *Festschrift für V.Ju. Rozenecvej* zum 80. Geburtstag, 1992, 294 S., DM 65.-
34. W. Koschmal, Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts, 1992, 218 S., DM 58.-
35. Andrej Nikolev, *Sobranie porizvedenij*, [= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuly*, Leningrad 1931 sowie Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik], Herausgegeben von G. Marev und V. Somsikov, 1993, 364 S., DM 60.-

Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH, Heßstraße
39/41, Postfach 34 01 08, D-8000 München

RUSSIAN LITERATURE

Croatian and Serbian Czech and Slovak Polish

Editors:

N.Å. Nilsson, *Tegnerlunden 12, 113 59 Stockholm, Sweden*

J. van der Eng, *Herengracht 70, 1015 BR Amsterdam, The Netherlands*

Executive Editor:

W.G. Weststijn, *University of Amsterdam, The Netherlands*

Editorial Board:

A. Flaker (*Croatia*)

L.M. O'Toole (*UK*)

W. Schmid (*Germany*)

K. Taranovsky (*USA*)

Editor of the Croatian and Serbian Series:

S. Lasic, *University of Amsterdam, The Netherlands*

Editors of the Czech and Slovak Series:

M. Grygar, *University of Amsterdam, The Netherlands*

and T. Winner, *Brown University, Providence, USA*

Editor of the Polish Series:

R. Fleguth, *University of Fribourg, Switzerland*

Editorial Center:

Slavic Seminar of the University of Amsterdam, The Netherlands

Editorial Assistants:

G.J. Alleman

and E.A. de Haard

AIMS AND SCOPE

Russian Literature couples issues devoted to special topics of Russian literature with contributions on related subjects in Croatian, Serbian, Czech, Slovak and Polish literatures. Moreover, several issues each year contain articles on heterogeneous subjects concerning Russian literature. All methods and viewpoints are welcomed, provided they contribute something new, original or challenging to our understanding of Russian and other Slavic literatures.

Russian Literature regularly publishes special issues devoted to:

1. the historical avant-garde in Russian literature and in the other Slavic literatures
2. the development of descriptive and theoretical poetics in Russian studies and in studies of other Slavic fields.

ABSTRACTED/INDEXED

IN: Arts & Humanities Citation Index, Current Contents/Arts & Humanities.

Subscription Information:

1993 Vols. 33-34 (in 8 issues)
Price: Dfl. 788.00 / US\$ 474.50
(postage and handling included)
ISSN 0304-3479



NORTH-HOLLAND

(An Imprint of
Elsevier Science Publishers)

*The Dutch Guilder (Dfl.) price is definitive.
US\$ price is subject to exchange rate
fluctuations.*

Coupon for a FREE inspection copy of RUSSIAN LITERATURE

Please send this coupon (or a photocopy) to:

Elsevier Science Publishers

Attn: Ellen Momma-Vermaak

P.O. Box 1991

1000 BZ Amsterdam

The Netherlands

Name _____

Address _____

City _____ Zip Code _____

Country _____

in the USA/Canada:

Attn: Journal Information Center

655 Avenue of the Americas

New York, NY 10010