

Jurij Murašov

**TRÜGERISCHER SCHEIN UND GUTE WORTE.  
ZU EINER MEDIENTHEORIE DES ÄSTHETISCHEN  
IN DER RUSSISCHEN KULTUR**

In dem Maße, wie ästhetische Artefakte die wahrnehmungsphysiologischen und -technischen Bedingungen der Selbstbeobachtung von sozialen (bzw. national-sprachlichen) Systemen transparent machen, verhalten sie sich stets indifferent gegenüber dem im Religiösen, Spirituellen, Politischen oder Ideologischen basierten Ethos kultureller Gemeinschaften.<sup>1</sup> Dass das Schöne und das Gute sich auf diese Weise wechselseitig ausschließen, autonome diskursive Geltungsbereiche beanspruchen und institutionell begründen – darin besteht der kulturelle Sinn von Kunst und Literatur seit der griechischen Antike. Diese Asymmetrie von Ästhetik und Ethik ist aber auch das Skandalon, mit dem jede kulturelle Gemeinschaft in jeder historischen Epoche von neuem zurecht kommen muss. Unter einem solchen medien- und kommunikationshistorischen Aspekt lassen sich die unterschiedlichen Epochenentwürfe (Romantik, Realismus, Moderne etc.) als strategische Arrangements beschreiben, die Asymmetrie von Ästhetik und Ethik diskursiv und institutionell zu bewältigen und zu kontrollieren.<sup>2</sup>

Sowohl historisch als auch regional betrachtet sind die Empfindlichkeiten der europäischen Sprachkulturen gegenüber der Asymmetrie von Ästhetik und Ethik sehr unterschiedlich. Im weiten Spektrum der Bewältigungsformen ist es dabei gerade die russische Kultur, die besonders gereizt auf den Eigensinn des Ästhetischen zu reagieren scheint; in all ihren historischen Entwicklungsphasen muss

<sup>1</sup> Systematisch wurde diese Überlegung von der Autonomie vor allem durch Kants entwickelt, in seinen Ausführungen zum „interesselosen Wohlgefallen“ und zur „bloßen Form der Zweckmäßigkeit“, dem einzig das ästhetische Urteil gelten kann, vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1974, 40 f. und 59 f.; zur ästhetischen Autonomie in der Moderne, vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1972, 22, 209 ff., 374 - 376; als eine parallele Argumentationslinie lässt sich die formalistische Konzeption von der Eigengesetzlichkeit der „poetischen Sprache“ und dann vor allem Mukašovskýs strukturalistische Bestimmung der „ästhetischen Funktion“ ansehen, vgl. Jan Mukašovský, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt 1970, zur „Ästhetischen Funktion“, 11-34.

<sup>2</sup> Dem literaturwissenschaftlichen Teilbereich der „ästhetischen Wertung“ kommt diese institutionelle Aufgabe zu, die Asymmetrie von Ästhetik und Ethik auszubalancieren und bildungspädagogisch zu präparieren.

sie immer wieder erhebliche diskursive sowie politische, institutionelle und juristische Anstrengungen mobilisieren, um die strukturelle Indifferenz des Ästhetischen gegenüber dem Ethos zu bändigen und moralisch zu vereindeutigen. Heftige Reaktionen und aufwendige Maßnahmen produziert dabei diese Indifferenz auf beiden Seiten der Unterscheidung - sowohl auf der Seite des Ethos als auch auf der des Ästhetischen.

Einerseits lassen sich da seit der Literalisierung der russischen Kultur ständige politische, ideologische oder religiöse Inanspruchnahmen des Ästhetischen beobachten, wie dies bereits in der *Povest' vremennyx let* formuliert wird, wenn die Gesandten dem Fürsten Vladimir von ihren Erkundungen verschiedener Religionen berichten und dabei die „Schönheit“ (*krasota*) als Kriterium bei der Religionswahl und der sich damit eröffnenden Heilsperspektive der *rus'* ansetzen:

(...) ходихомъ первое в Болгары и смотрихомъ, како ся кланяють въ храмин, рекше в ропатѣ, стояще бес пояса: и поклонився, сядет и глядитъ сѣмо и овамо, аky бѣшенъ, и нѣсть веселия у нихъ, но печаль и смрадъ великъ. И нѣсть добръ законъ ихъ. И придохомъ в Нѣмцѣ и видихомъ службу творяща, а красoty не видихомъ никоеже. И придохомъ же въ Грѣкы, и ведоша ны, идеже служатъ Богу своему, и не свѣмы, на небеси ли есмы были, или на землѣ: нѣсть бо на земли такого вида или красoty такая, недоумѣемъ бо сказати. Токмо то вѣмы, яко онѣдѣ Богъ съ человѣкы пребываетъ, и есть служба ихъ паче всихъ странъ. Мы убо не можемъ забыти красoty тоя – всякъ бо человѣкъ, аще преже вкусить сладка, послѣди же ( ...) не можетъ горести прияти – тако и мы не имамъ сде жити.

Eben diese altrussische Kontamination von Schönheit und Heil feiert dann auch fröhliche Urstände im sowjetischen 20. Jahrhundert, in dem Literatur und Kunst des sozialistischen Realismus - wie Evgenij Dobrenko treffend formuliert - zur „Institution für die Produktion des Sozialismus“ („institutcija po proizvodstvu socializma“)<sup>3</sup> avancieren, und sich das kommunistische Heilsversprechen als Sache der sozrealistischen Schönheit erweist. Aus einer solchen alles Ästhetische absorbierenden ethisch-moralischen Heilsperspektive heraus resultieren dann auch die zahllosen institutionellen Repressionen und juristischen Massnahmen gegen Literatur und Kunst seit den 1930er Jahren bis zum Ende der Sowjetunion, ja bis zu den Prozessen gegen Kunst im gegenwärtigen Putinschen Russland.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Evgenij Dobrenko, *Politëkonomija socrealizma*, Moskau 2007, 7.

<sup>4</sup> Die Strategien, mit denen juristische Verfahren und Urteil gegen die Kuratoren und Mitarbeiter der Ausstellungen „Ostorozno, religija!“ (2003) und „Zapreščenoje iskusstvo“ (2006) für politische und staatsideologische Ziele funktionalisiert werden, knüpfen an Praktiken der sowjetischen Rechtsprechung der 30er Jahre sowie an Formen der Kriminalisierung von Li-

Andererseits erweist sich der systemische Eigensinn auch auf der Seite des Ästhetischen selbst als unerträglich. Beispielhaft dafür ist die von Dostoevskij der Romanfigur Fürst Myškin in den Mund gelegte Vision<sup>5</sup>, dass die Welt durch Schönheit errettet werden möge oder auch Lev Tolstoj's ethische Disqualifizierung seines eigenen literarischen Werkes zugunsten einer moralischen, pädagogischen und auch religiös begründeten Literatur und Kunst.<sup>6</sup> Auf dieser Linie liegen letztlich ebenfalls die kulturosophischen Ambitionen der russischen Symbolisten, die politisch-ideologischen Ansprüche der künstlerischen Avantgarde der 20er Jahre und schließlich auch die ideologischen Interventionen im offiziellen Raum der sowjetischen, politischen Kultur, die der Moskauer Konzeptualismus mit seinen semiotisch-analytischen Verfahren unternimmt.<sup>7</sup>

Die nachfolgenden Überlegungen stellen nun den Versuch dar, diesen persistenten Unschärfen zwischen Ästhetik und Ethik in der russischen Kultur unter medientheoretischen Aspekten nachzuspüren und zu ermitteln, auf welche Weise dies durch einen spezifischen Umgang der Kultur mit der für jede literalisierte Kultur primären, ästhetischen Erfahrung der Dissoziation von Sehen und Sprechen bedingt ist. Nach kurzen allgemeinen theoretischen Vorüberlegungen zur Differenz von Sprache und Schrift, soll an einigen Beispielen aus unterschiedlichen Epochen und künstlerischen Genres gezeigt werden, wie die russische Kultur mit der Differenz von Sehen und Sprechen verfährt und wie dabei auch ein spezifisches Verhältnis von Ästhetik und Ethik generiert wird.

## 1. Die Urszene der Schrift und die zwei Formen des Erzählens

Die Ausgangsthese besteht darin, dass diese systemischen Unschärfen zwischen Ästhetik und Ethik aus der Schwierigkeit einer sprachkulturellen Gemeinschaft resultieren, die Auslagerung des Ethos aus der Gegenwärtigkeit des Sprechens und die damit einhergehende, gesteigerte Unwahrscheinlichkeit von sittlicher (religiöser oder spiritueller) Heilerfahrung zu bewältigen, wenn durch Schrift und Typographie die synästhetische Einheit von Sprechen/Sprachhandeln und

---

teratur und Kunst an, wie sie in den Prozessen gegen Josif Brodskij (1964) und gegen Andrej Sinjavskij und Aleksandr Daniel' (1966) angewandt worden sind; zu „Ostorožno, religija!“, vgl. Michail Ryklin, *Mit dem Recht des Stärkeren. Russische Kultur in Zeiten der ‚gelenkten Demokratie‘*, Frankfurt a. M. 2006, bes. 85 und 205 ff., sowie Perečen' dokumentov: Posledstvija vystavki Ostorožno, religija!, Moskva 2004.

<sup>5</sup> Michail F. Dostoevskij, *Sobranie sočinenij*, Moskau, VI, 432.

<sup>6</sup> Zu dieser die moralischen Wendung Tolstoj's vgl. seinen prominenten Essay, „Čto takoe iskusstvo?“ (1898).

<sup>7</sup> Vgl. Boris Groys' Charakterisierung des Moskauer Konzeptualismus: „Nachdem die Künstler diesen ästhetische-politischen Willen zur Macht als Ausgangspunkt jedes, auch des eigenen künstlerischen Projekts begriffen hatten, wurde ihre Strategien zum Hauptgegenstand ihrer Reflexion.“ (B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988, 89)

Sehen aufgelöst wird und das Visuelle gegenüber dem Akustisch-Verbalen Autonomie erlangt. Diese Auflösung der synästhetischen und körperbasierten Einheit von Sprach- und Sinnerleben stellt eine mediale Primärszene dar, die im autopoetische System jeder Kommunikation<sup>8</sup> stets von neuem reproduziert wird. Diese Urszene der „Technologisierung des Wortes“ wird durch die visuelle Schrift und die damit erfolgende Trennung von Auge und Ohr nicht nur präsent gehalten, sondern bürdet jeder Kommunikation gleichzeitig immer wieder eine Entscheidung über die Annahme oder Zurückweisung der Autonomie und Dominanz des Visuellen gegenüber dem Verbalen auf. Entsprechend kann es für die Kommunikation nur zwei diametral entgegen gesetzte, narrativ-textuelle Strategien geben: Die erste fortschrittsoptimistische Strategie besteht in der Orientierung an der Erfolgsgeschichte von Schriftcodierung, die den primären Medienwechsel vom Ohr zu Auge als schwierigen, aber letztlich erfolgreichen Gründungsakt reetabliert – und zwar insofern, als dass die schriftlich-visuelle Kommunikation in ihrer Leistungsfähigkeit für die Lösung kommunikativer Probleme erprobt und profiliert wird. Diese schriftoptimistische Orientierung und „Logik“ ist voraussetzungsreich und ist im Rahmen der verschiedenen regionalen Frühformen der Literalisierung eher - aber nicht unbedingt - späteren historischen Phasen zuzuordnen.

Diesem Schriftoptimismus steht das Verlustnarrativ gegenüber, das vom Übergang von Sprache zu Schrift als einer Beschädigung der Kommunikation durch die visuelle Codierung und vom Ungenügen der Schrift gegenüber den synästhetischen Möglichkeiten und der Sinnfülle der verbalen Kommunikation kündigt.

Diese beiden Haltungen stellen zwei strukturelle Möglichkeiten dafür dar, wie sich unter den Bedingungen von (alphabetischer und typographischer) Schriftlichkeit die Kommunikation auf sich selbst bezieht und damit ihren Status in der Welt und vor allem ihr Verhältnis zum (sittlichen) Handeln bestimmt.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> „Die Kommunikation macht sich nur selber wahrscheinlich. Als Einzelereignis kann sie nicht vorkommen. Jede Kommunikation setzt andere Operationen gleichen Typus voraus, auf die sie reagieren und die sie stimulieren kann. Ohne rekursive Bezugnahmen dieser Art fände sie überhaupt keinen Anlass, sich zu ereignen.“ (Niklas Luhmann, *Gesellschaft der Gesellschaften*, Frankfurt a. M. 1997, 190.

<sup>9</sup> Nietzsches Unterscheidung des Apollinischen und Dionysischen hängt unmittelbar mit der hier unter medialen Voraussetzung entwickelten Unterscheidung zweier Typen der Narration zusammen; dazu ausführlicher, vgl. Jurij Murašov, *Im Namen des Dionysos. Zur Mythopoeik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov*, München 1999, 167 - 169, 310 - 313. Es lässt sich vermuten, dass die diversen Beschreibungen der Besonderheiten des russischen Erzählens von Walter Benjamins „Die Aufgabe des Übersetzers“ (W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1, 9-21, Frankfurt/Main 1972. über Šklovskijs an Tolstoj entwickelten Verfremdungskonzept und Bachtins Polyphonie-Poetik bis hin zu Wolf Schmidts für das Erzählen in Russland stark gemachtem Begriff des „Ornamentalen“ mit dem oben genannten medialen Typus des „Verlustnarrativs“ zusammenhängen.

Wichtig ist hier zu bedenken, dass dieser Selbstbezug jeder Kommunikation inhärent ist, und dass diese dabei entweder auf das Erfolgs- oder das Verlustnarrativ hin disponiert wird. Dies gilt sowohl für die mündliche, spontane Alltagskommunikation wie auch für die elaborierten Spezialdiskurse in Ökonomie oder Wissenschaft und die elektronischen Formen von Kommunikation (Radio, TV oder Internet). In dieser Hinsicht stellen dann Literatur und Kunst Kommunikationen dar, in denen dieser Selbstbezug nicht nur implizit erfolgt, sondern eben jene „ästhetische Funktion“ bildet, auf die hin alle übrigen pragmatischen Funktionen des Textes bezogen sind.<sup>10</sup>

Im Weiteren wird zunächst an drei Beispielen aus verschiedenen medialen Bereichen und Kunstgattungen der russischen Kultur des 19. Jh. zu zeigen sein, wie auf jeweils unterschiedliche Weise der schmerzhaften Verlust der synästhetischen Einheit von Sprechen und Sehen modelliert wird, um dabei aber die schriftbedingte (ästhetische) Autonomie des Visuellen zugunsten des Verbalen zu transzendieren und gleichzeitig das Ethos im imaginären Klangraum der russischen Sprache - gegen die Eigenmacht des Ästhetischen - zu restituieren.

## 2. Gogol's *skaz* wider der visuellen Schrift

Ein prominentes Beispiel für einen solchen Versuch, im Medium der Schrift die schriftbedingten Visualitätseffekte wegzufabulieren, stellt Gogol's Erzählung „Šinel“ dar. Der Text basiert auf einer Gegenläufigkeit zwischen der Entfaltung des Sujets und der Form des Textes. Auf der einen Seite wird vom Schreiber Akakij Akakievič erzählt, der seine Tätigkeit als Kopist solange ruhig bestreiten kann, solange er das Schreiben als Wiederholung und Nachbildung des körperlichen, artikulatorischen Sprechaktes erfährt, und nicht in den Bann jener Effekte der Individuation und des Erotisch-Libidinösen gerät, die von der Schrift als einem visuell-gegenständlichen Medium ausgehen. Auf der anderen Seite jedoch versucht der Text auf verschiedenste Weise, diese den visuellen Schriftzeichen eigenen Effekte der Individuation und des Erotischen abzuwehren. In dem Maße, wie sich der Text mit entsprechenden motivischen Anspielungen anreichert, wird der Bereich der Individuation und des Erotischen gleichzeitig komisch-grotesk verzerrt und disqualifiziert. Eine solche komisch-groteske Disqualifizierung leistet vor allem die sprachliche Stilisierung als vermeintlich mündliche Rede, der *skaz*. Die dem Schriftsujet innewohnende Dynamik und die poetische Stilisierung sind auf diese Weise einander strikt entgegengesetzt.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> „[...] die ästhetische Funktion strebt hier immer nach Vorherrschaft.“ (Mukařovskýs, *Kapitel aus der Ästhetik*, 113).

<sup>11</sup> Dazu ausführlicher, vgl. Jurij Murašov, „Orthographie und Karneval. Nikolaj Gogol's schizoides Schriftverständnis“, *Wiener Slawistischer Almanach* 39 (1997), 85 - 105.

Diese zerrissene, hybride Struktur von Gogol's „Šinel“ tritt besonders deutlich hervor, wenn man zum Vergleich Texte von Gogol's Zeitgenossen E. T. A. Hoffmann heranzieht. Auch in Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* wird das Sujet vom Schreiben und speziell vom Kopieren von Schriftstücken bestimmt, aber in eine ganz andere Richtung entfaltet. Im Sujet der Schrift reflektiert und bestätigt der Text seine ästhetische Autonomie. Es ist die Schrift in ihrer imaginatorischen Potenz und ihrem sprachlich-klanglichen Zauber, die allen Beteiligten, den Figuren im Text ebenso wie dem Leser, eine phantastische Welt eröffnet, in der sich die Protagonisten mit ihren erotischen Versprechen und Verlockungen erleben und beobachten können. In Gogol's Text hingegen erweist sich das erotische Begehren als Bewusstseinskatastrophe und als Divianz, die durch eine metaphysische Instanz, durch einen deus-ex-machina-Akt am Ende des Textes gestraft wird. Während bei Hoffmann die Schrift in ihrer phantasmagorischen Leistungsfähigkeit entfaltet wird, bauen Gogol's Texte, je weiter sie sich von den folkloristischen Sujets des Frühwerks *Večera na chutore bliz Dikan'ki* entfernen und ihre Rückbindungen an mündlichen Erzähltraditionen lockern, verstärkte Vorbehalte gegen diese Selbstbetrachtung ihrer eigenen ästhetischen Literarizität auf. Die ästhetische Schrift zwingt Gogol' schließlich in eine Position, die er mit seinem Ethos nicht mehr vereinbaren kann und zur Konsequenz, sich von seinen eigenen ästhetischen Werken zugunsten moralisch-pädagogischer Schriften loszusagen.

Gogol's Schriftstellerschicksal hat Modellcharakter für die gegenläufigen Werkbiographien des russischen 19. Jahrhunderts, die weniger durch eine kontinuierliche Schärfung und Stilisierung der gestalterischen Mittel geprägt sind, als vielmehr durch Diskontinuität, die aus der zunehmenden Unlösbarkeit des Konflikts zwischen visualitätsbasierter, ästhetischer Freisetzung fiktionaler und imaginativer Potenziale einerseits und der Möglichkeit einer moralisch-sittliche Rechtfertigung und Rückbindung der ästhetischen Erfahrungen andererseits resultiert. Je sensibler und komplexer sich die ästhetische Arbeit von Autoren gestaltet und je intensiver damit auch die Selbstreflexion von Sprache im Medium der Schrift ausfällt, desto schärfer erleben die Autoren auch den Konflikt zwischen Ästhetik und Ethik. Diese Konfliktstruktur lässt sich gerade bei den „Leitfiguren“ der russischen Prosaliteratur des 19. Jahrhunderts, bei Gogol', Tolstoj und Dostoevskij besonders deutlich beobachten. Auf unterschiedliche Weise geraten diese Autoren durch die ästhetische Arbeit in unlösbare Konfliktsituationen mit sich selbst, in unentscheidbare Zwischenlagen zwischen ästhetischer Schreiberfahrung und moralischer Selbstversicherung.

### 3. Dostoevskijs sprachgeleiteter, kunstkritischer Blick

Signifikant für die Konzeptualisierung von Visualität sind die vielfältigen Sujets der Malerei in den Werken Gogol's, Tolstojs oder Dostoevskij, die allesamt daraufhin angelegt sind, die visuelle Selbstgewissheiten als ethisch fragwürdig zu entwerfen.<sup>12</sup> In diesem Zusammenhang ist es gleichfalls aufschlussreich, wie sich die Schriftsteller auch essayistisch auf die Malerei einlassen. Ein prominentes Beispiel dafür stellt Dostoevskijs kunstkritischer Essay zur Ausstellung der *peredvižniki* in Wien 1873 dar.

Zunächst ist in diesem Essay bemerkenswert, wie Dostoevskij mit und aus der russischen Literatur heraus die Werke der *peredvižniki* beschreibt und bewertet. So heißt es beispielsweise über Il'ja Repins Bilder, resp. über dessen Burlaki:

[...] картины слишком трудно передавать словами. Просто скажу: фигуры гоголевские.<sup>13</sup>

Des Weiteren überrascht es auch nicht, dass Dostoevskijs Auswahl der herausragenden und für die russische Malerei charakteristischen Werke nun auf Bilder fällt, auf denen Sprechszenen und Sprachgesten dominieren und die von den gemeinschaftsstiftenden Effekten des klingenden Wortes erzählen. Dabei geht es Dostoevskij aber nicht um die Differenz von Hören und Sehen, sondern ganz dezidiert um den Sprachklang des Russischen, der in diesen Bildern vermeintlich festgehalten ist und der diese Bilder für das Auge anderer Sprachgemeinschaften unzugänglich macht. Dostoevskij erläutert diese Exklusivität des russischen Sprachsehens am Beispiel von Vasilij G. Perov's „Ochotniki na perevale“ (1871, vgl. Abb. 1):

[...] один горячо [...] врет, другой слушает и из всех сил верит, а третий ничему не верит, прилег тут же и смеется... Что за прелесть! Конечно, растолковать - так поймут и немцы, но ведь не поймут они, как мы, что это русский враль и что врет он по-русски. Мы ведь почти слышим и знаем, об чем он говорит, знаем весь оборот его вранья, его слог, его чувства. Я уверен, что если бы г-н Перов [...] изобразил французских или немецких охотников (конечно, по-другому и в других лицах), то мы, русские, поняли бы и немецкое и французское

<sup>12</sup> Vgl. bes. Gogol's Erzählung „Portret“, die Themen und Motive der Malerei bzw. der Photographie in Dostoevskijs *Idiot* oder auch in Tolstoj *Anna Karenina*.

<sup>13</sup> F. M. Dostoevskij „Po povodu vystavki“ aus *Dnevnik pisatelja*: 1873, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenii*, 21, Leningrad 1980, Leningrad 1980, 68-77, hier: 74.

вранье, со всеми тонкостями, со всеми национальными отличиями, и слог и тему вранья, угадали бы всё только смотря на картину.<sup>14</sup>



Diese Meditation über die russische Lüge zeigt, dass es Dostoevskij weder um die semantische Dimension der visuellen Kommunikation und den visuellen Code von Malerei, noch um die Semantik des Russischen geht, sondern um die Erfahrung des Russischseins in performativen Sprech- und Körperakten des Lügens und Lachens.

Gleichzeitig impliziert Dostoevskijs Lügenbeispiel ein besonderes Verhältnis zwischen dem Visuellen und dem Akustischen, bei dem als Quelle für Sinn und Bedeutung einer moralischen Gemeinschaft die lautliche Sprachsphäre ausgemacht wird. Diese Quelle liegt gerade nicht in den semantische Strukturen, die durch visuelle, bildliche oder graphische Zeichen kodierbar wären. Und so ist auch das Visuelle bei Dostoevskij kein autonomer, systemisch geschlossener Bereich, der in sich lesbare, decodierbare Bedeutungsstrukturen generiert,<sup>15</sup> sondern die Darstellung fungiert als Anlass, um das Auge an das Ohr zurückzu-

<sup>14</sup> Ebd. 71f.

<sup>15</sup> Für Dostoevskij stellt Malerei in den Kategorien von Ephraim Lessings berühmten Laokoon-Aufsatz, der sich an der Differenz von Malerei und Dichtung abarbeitet, eigentliche keine „Raumkunst“ dar, die über eigene, innere, Sinn produzierende Darstellungsgesetzmäßigkeiten verfügt.

verweisen und so Bestände aus dem Lautarchiv der Sprache aufzurufen. Raison d'être erlangt visuelle Kunst nur dann, wenn sie in einer solchen retrograden Bewegung funktioniert und (sprach)klangliche Gemeinschaftserfahrungen aktiviert.

#### 4. Das russische Ethos und der Blick der Fremden in der Malerei Vasilij Vereščjagins

Solche Vorbehalte gegenüber der Autonomisierung des Visuellen lassen sich auch im Medium der Malerei selbst ausmachen. Diese artikulieren sich bereits in der Motivwahl und den motivischen Strukturen. Gerade in der realistischen russischen Malerei des 19. Jahrhunderts kann man eine signifikante Dichte an Motiven feststellen, die sich auf Sprechakte und -gesten beziehen. Und bezeichnenderweise sind es gerade Bilder mit akustischen Motiven, die auch Dostoevskijs Aufmerksamkeit in dem im oben genannten Essay auf sich ziehen.<sup>16</sup> Während der Großteil der Bilder auf eine solche motivische Weise versucht, die Dominanz des Verbalen zu bekräftigt, findet sich eine Reihe von Bildern, die diesen double-bind von Sehen und Sprechen in ihren kompositorisch-narrativen Strukturen offen ausagieren, indem sie nun das Sehen selbst zum Thema machen, um dabei aber von einer trügerischen, dem russischen Ethos entfremdeten Visualität zu handeln. Zu diesen Bildern zählt ein Großteil des malerischen Werkes Vasilij Vereščjagins.

Ein interessantes Beispiel für diesen double-bind von Auge und Ohr stellt Vereščjagins Gemälde „Toržestvujut“ von 1872/73 dar (vgl. Abb. 2), das zur Bilderserie „Varvary“ gehört und eine Szene in Samarkand zeigt, bei der dagestanische Krieger ihren Sieg über die Russen feiern.

Das Bild weist eine hyperrealistische visuelle Prägnanz und Intensität auf und schwelgt gleichsam im Ornamentalen der islamisch-orientalischen Kultur. Gleichzeitig ist es aber kompositorisch so angelegt, dass der Betrachter in der Schar der „triumphierenden“ Fremden miteinbezogen wird, um dann aber auf den zweiten Blick erst den Gegenstand des Triumphs zu erkennen - die auf den langen Stangen fixierten abgeschlagenen Häupter von russischen Soldaten, die das Objekt des „barbarischen“ Triumphes darstellen. Das Bild ist so aufgebaut, dass es den Bildbetrachter auf die Seite der fremden, barbarische Betrachterschar versetzt und damit die ästhetische Augenlust des Betrachters als eine dem Russischen entfremdete, ja feindlich gesinnte entlarvt. In seiner Komposition erzählt Vereščjagins Bild von der Differenz von Ästhetik und Ethik, bei der die

<sup>16</sup> Neben Vasilij G. Perov's „Ochotniki na perevale“ (1871) handelt es sich noch um die beiden Bilder von Vladimir E. Makovskij, „Ljubiteli solov'inogo penija“ (1872/73) und „Palomščiki“ (1870)

Eigenwertigkeit des Visuellen als eine dem russischen Ethos bedrohliche Macht erscheint.



## 5. Liturgisches Schriftverständnis im Zeitalter der Typographie

Bedenkt man nun, dass erst ab den 1820er und 30er Jahren in Russland die Expansion und Ökonomisierung der Typographie und damit auch eine Freisetzung und Potenzierung der ästhetischen, semantischen und sozialen Effekte und kommunikativen Unwahrscheinlichkeiten von Typographie einsetzt, dann lassen sich die drei angeführten Beispiele als Versuche interpretieren, diese Effekte zu blockieren und die (ästhetische) Autonomisierung des Visuellen gegenüber dem Verbalen durch die Reaktivierung eines Sprach- und Schriftverständnisses abzuwehren, das in seinen Grundzügen einem im orthodoxen Religionskonzept verankerten liturgischen Schriftverständnis verpflichtet ist. In diesem liturgischen Schriftverständnis fungiert der Schreiber (oder auch Maler) selbst als Medium, durch das hindurch das göttliche Wort weitergegeben wird. Wie der Ikonenmaler so muss auch der Schreiber durch Gebet und Buße für diese Aufgabe mental und psychisch so disponiert werden, dass er nicht von den Effekten der Individuation, des Egoismus und des „sladostrastie“ erfasst wird, die dem visu-

ellen Medium der Schrift eigen sind. Im Unterschied zum kathartischen Prinzip, auf dem Augustinus' *Confessiones* basieren und bei dem das Subjekt sich dem Medium der Schrift gleichsam ausliefert, um darin seine Leidenschaften und moralischen Schwächen sowohl zu erkennen als auch zu überwinden, wird bei der liturgisch-rituellen, ostkirchlichen Form des kopierenden Schreibens das selbstreflexive und individualisierende Moment von Schrift ausgeschaltet. Wie dieses liturgische Schriftprinzip in der Sphäre säkularen Schreibens fortwirkt, lässt sich an Nikolaj Karamzins Essay „*Čto nužno avtoru?*“ aus dem Jahr 1793/94 aufzeigen. Hier stellt Karamzin die ethische Selbstversicherung und Reinigung als Voraussetzung und Bedingung des literarischen Schreibens heraus. Ist die Reinheit des Gefühls nicht gegeben, so hat der Dichter vom Schreiben abzusehen.

Entscheidend für die drei angeführten Beispiele und für die Werkbiographien des 19. Jh. ist, dass so wie diese Abwehrversuche der Autonomisierung des Visuellen unter den Bedingungen eben der Typographie selbst erfolgen, sie permanent scheitern müssen und damit abermals Versuche stimulieren, die trennend-diabolische Macht des selbstgewissen Sehens zu bannen. Diese Dialektik bestimmt die eigentümlich modern anmutenden, komplexen Strukturen der literarischen Werke und bedingt auch die Entwicklungsdynamiken der verschiedenen Werkbiographien.

## **6. Die Elektrifizierung des Wortes und das sowjetische Schriftkonzept**

Gerade jene Kulturen, die die pragmatischen Möglichkeiten von Schrift/ Typographie aufgrund historischer Voraussetzungen durch politische und/oder religiöse Rahmenbedingungen nur zu einem geringen Grade sozial institutionalisiert und mental internalisiert haben, tendieren im Bann der neuen elektroakustischen Medien der „sekundären Oralität (Lautsprecher, Radio, Tonfilm) zu einer Rückorientierung an Kommunikationsformen und -strukturen, in denen die Unmittelbarkeit ursprünglicher Mündlichkeit restituiert erscheint. Diesen Kulturen ist eine gegenläufige Dynamik eigen: Beherrscht vom technologischen Entwicklungs- und Innovationsdrang, tendieren sie gleichzeitig zu quasi oral-archaischen Formen der Gemeinschaftsstiftung und -versicherung.

Die oben angeführten Beispiele mit ihrem Befund, dass die Erfahrung von typographischen Abstraktions- und Differenzierungseffekten die bereits im liturgischen Schriftverständnis vorliegende Vorbehalte gegenüber dem Visuell-Ästhetischen im Laufe des russischen 19. Jahrhunderts erheblich verstärkt, bekommen ihre entwicklungstheoretische Brisanz im Blick auf die russische bzw. sowjetische Moderne des 20. Jahrhunderts. Unter dem Eindruck der technologischen Möglichkeiten der „sekundären Oralität“ und im Namen des sozialistischen Fortschritts verdichten sich nun diese Vorbehalte gegenüber den (visuel-

len) Abstraktionsleistungen von Schrift zu jenem eigentümlichen sowjetischen Schriftkonzept, das ab den 30er Jahren alle kulturellen Selbstbeschreibungen dominiert und durch das eine massive „Sowjetisierung“ der diskursiven Binnenstrukturen von Politik, Macht, Ökonomie, Recht, Wissenschaft, aber auch von Liebe, Literatur und Kunst erfolgt.

Den Kern des sowjetischen Schriftkonzepts bildet die Annahme von einer genealogisch-historischen Abfolge von Stimme und Schrift. In diesem Modell werden zunächst die Revolution der alten zaristischen Ordnung und die Proklamation der neuen sozialistischen Idee als ein historisches Ereignis von Lenins Stimme konzeptualisiert - ganz entsprechend den Versen Džambul Džabaevs:



<sup>17</sup> Džambul, *Izbrannoe*, Moskau 1949, 39.

Demgegenüber wird Stalin mit dem Attribut der Schrift ausgestattet, wie z. B. auf dem bekannten Plakat von Viktor Govorkov „O každom iz nas zabolitsja Stalin v Kremle“ (1947, vgl. Abb. 3). Nicht durch stimmliche Proklamationen, sondern durch Akte der Schrift und der Verschriftlichung gestaltet Stalin Geschichte und verleiht der sozialistischen Kultur ihre staatlich-institutionelle Form. Paradigmatisch dafür stehen die von Stalin verfasste Parteigeschichte, der sog. *Kratkij kurs* (1938) und die neue Sowjetischen Verfassung, die 1936 in Kraft tritt und die in den Massenmedien zu einem Schenkungsakt des politischen Führers stilisiert wird.<sup>18</sup> In dieser historischen bzw. personalen Zuordnung von Stimme und Schrift liegt auch der medienpragmatische Clou der in der sowjetischen Kultur ab den 30er Jahren in Texten und Bildern gleichermaßen omnipräsenten Doppeldarstellungen von Lenin und Stalin.<sup>19</sup>

Auf den ersten Blick scheint mit diesem Modell ein Mediennarrativ vorzuliegen, das den zivilisatorischen Erfolg und die historische Leistungsfähigkeit von Schrift zu feiern scheint. Auf den zweiten jedoch wird deutlich, dass hier ein Konzept propagiert wird, das Schrift als Substitut der Stimme so zu fassen versucht, dass damit die Abstraktions- und Differenzierungsleistungen der Codierung von Sprache durch visuelle Zeichen unterdrückt wird. Dies lässt sich u. a. daran zeigen, wie Stalin als Vater der sowjetischen Verfassung mit Attributen der Schrift versehen und damit in die Nähe zum alttestamentarischen Moses gerückt wird. Gerade dieser Vergleich mit dem Gesetzesbringer und -hüter Moses ist es, der auch die Besonderheit der Stalinschen, sowjetischen Schriftkonzeption evident werden lässt.

Das alttestamentarische Narrativ bekräftigt die unbedingte, göttliche Autorität des Gesetzes, indem die individualisierte Figur des Moses, der das Gesetz nach Gottes Anweisung für sein Volk verfasst hat, zurückgenommen und der Text für die hermeneutische Arbeit einer Gruppe von Schriftkundigen freigegeben wird. Diese Bewegung findet ihren Ausdruck in der Verhüllung von Moses nach der Begegnung mit Gott übernatürlich strahlendem Antlitz, wenn er vor die Gemeinde tritt. Die personale Instanz des Moses wird aufgehoben, wenn es um den Gesetzestext und seine Auslegung geht. Die schrift- und gesetzesbasierte Gemeinschaftsstiftung konstituiert sich in der Trennung von Autor und Text sowie von Person und Institution. Ganz anders in der sowjetischen Schriftimaginologie. Hier erscheinen umgekehrt alle Schrifttexte vom Gesetz, der Literatur bis zur Wissenschaft und Philosophie einer in der Gestalt Stalins personalisierten

---

<sup>18</sup> Vgl. Michail Vajskopf, *Pisatel' Stalin*, Moskau 2002, auch Jurij Murašov, „Fatale Dokumente. Totalitarismus und Schrift bei Solženicyn, Kiš und Sorokin“, *Schreibheft* 46/1995, 84 - 92.

<sup>19</sup> Riccardo Nicolosi, „Die Überwindung des Sekundären in der medialen Repräsentation Stalins. Versuch über die politische Theologie der Stalinzeit“, J. Fuhrmann u.a. (Hg.), *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, Köln 2004, 122-138.

Auslegungsinstanz zugerechnet. Das übernatürliche Licht, das in den sowjetischen Darstellungen die Figur Stalins umgibt, wird nicht durch eine Verhüllung gedämpft, sondern befördert - im Gegenteil - die Repersonalisierung von schriftbasierter und entkoppelter Kommunikation. Die Zurechnung auf die Figur Stalin steht für jenen einen virtuellen Sinn, in dessen Versicherung sich die sowjetische Gemeinschaft konstituiert und sich der Ethos des Sowjetischen begründet.

Die Tragik dieser Mediengeschichte besteht jedoch darin, dass die sowjetische Kultur nicht umhinkommt, diesen einen Sinn weiterhin durch Schrift und Typographie zu kommunizieren – durch Medien also, die sich um den einen heilsversprechenden Sinn, auf dem das Lenin-Stalin-Mediennarrativ dauernd insistiert, nicht kümmern, sondern die als visuell-graphische Zeichensysteme weiterhin eigensinnig kontingente Bedeutungsfülle produzieren.

Die Graphomanie ebenso wie die psychischen und physischen Grausamkeiten resultieren letztlich aus diesem tragisch erfolglosen Bemühen der sowjetischen Kultur, den ästhetischen Schein durch gute Worte bannen zu wollen.