

Susanne Strätling, *Allegorien der Imagination. Lesbarkeit und Sichtbarkeit im russischen Barock* (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen), Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2005, 452 S.

Die Autorin legt mit dieser Monographie die überarbeitete Fassung ihrer Dissertation von 2003 an der Berliner Humboldt-Universität über die semiotischen und medialen Umbrüche im frühen russischen Barock vor. Die vielfältigen und einschneidenden Veränderungen und Transformationen auf allen Ebenen der ostslawischen Kultur im Prozess der Ablösung vom mittelalterlichen Weltbild hat die bisherige russische kulturhistorische und literaturgeschichtliche Forschung der letzten Jahrzehnte seit A.N. Robinson (*Bor'ba idej v russkoj literature XVII veka*, M., 1974) durchaus erkannt und auch immer wieder zum Thema gemacht. Theoretisch hat sie sie im wesentlichen mit vergleichsweise engen Konzepten wie dem der „Säkularisierung“ oder (in den kultursemiotisch orientierten Arbeiten von B.A. Uspenskij und anderen) dem Konzept der Dichotomisierung/-Antinomisierung auf den Begriff zu bringen versucht (vgl. die Arbeiten von R. Lachmann), die der Fülle der Veränderungen nur partiell gerecht werden. Der Ansatz von Strätling unterscheidet sich von diesen Vorgehensweisen durch die umfassende empirisch-analytische Aufarbeitung der wesentlichen frühneuzeitlichen medialen und diskursiven Neuerungen (Buchdruck, handschriftliches Buch des Barock, Einführung der Rhetorik, des Theaters, Umbrüche der Ikonenmalerei) und in der theoretischen Durchdringung dieses Materials durch Heranziehung einer ganzen Reihe unterschiedlicher Theorieangebote: die Arbeiten von W. Benjamin, vor allem die Dissertation über das barocke Trauerspiel, Methoden der Dekonstruktion (u.a. Paul de Man) und der Diskurstheorie (Foucault), die neuere, im Anschluss an die Semiotik entwickelte Medientheorie und die literaturanthropologische Forschung zur Theorie und Geschichte des Komplexes Wahrnehmung, Vorstellung, Phantasie.

Das ist ein Methodenarsenal, von dessen Anwendung die älteren slavischen Literaturen und besonders die mittelalterliche Literatur der Ostslaven bisher weitgehend „verschont“ worden sind. Die Argumentation der Untersuchung gipfelt in der zentralen These, dass die russische Kultur im Prozess der Ablösung vom „Graphozentrismus“ des traditionellen „altrussischen“ Schriftprimats durch die neue Dominanz der Sichtbarkeit und des Bildes im Barock definitiv in das Zeitalter der Einbildungskraft eingetreten sei und sich damit vom Modell des Abbildes und der Ähnlichkeit hin zur modernen Repräsentationsästhetik entwickelt habe (10f., 409f.) Dass Imagination als Problem bisher kaum ins Visier insbesondere der mediävistischen Forschung gekommen ist, auch wenn in neueren Darstellungen der „altrussischen“ Literaturgeschichte etwa von D.S. Lichačev und seiner Schule regelmässig auf Elemente des *vymysel* und der *chudožestvennost'* hingewiesen wird,¹ ist leicht zu erklären. Es hängt damit zusammen, dass sie in einer vom Prinzip der Kompilation und der mehr oder weniger differenzierten Ausfüllung vorgegebener Muster bestimmten Schrifttum offen-

¹ Vgl. D.S. Lichačev (Red.), *Istorija russkoj literatury X-XVII vekov*, M., 1980.

sichtlich keinen Platz hatte. In den grossen theologischen „Summen“ der Orthodoxie (Johannes Damascenus) und den anthropologischen Schriften der Patristik, von denen nicht wenige ins Kirchenslavische übersetzt worden sind, tritt die Einbildungskraft als eigenständiges Vermögen natürlich nicht auf und ein einheitlicher, spezifischer Terminus existiert für die ältere Zeit ebenfalls nicht: Kslav. *vъobrazenie* (Formgebung, Gestaltung, Darstellung) erhält erst im Lauf des 18. Jahrhunderts die Bedeutung „Einbildungskraft“. Aus dem für das Gesamtschrifttum der „Slavia orthodoxa“ verbindlichen theologischen Wahrheitsbegriff ergibt sich zudem, dass das, was wir heute mit Begriffen wie „Fantasie“ und „Fiktionalität“ beschreiben, als abweichende und „erdichtete“ Erzählungen der Häresie zugeordnet und als *basni i koščuny* verurteilt wurden, wie es in den mittelalterlichen Indizes heisst. Die Verbreitung solcher Erzählungen hat das andererseits nicht wesentlich eingeschränkt. Das zeigt die reiche Überlieferung der slavischen Apokryphen.

Dies alles ist Strätling, die eine ganze Reihe philosophisch-theologischer Grundlagentexte und auch asketischer Werke der Kirchenväter und der byzantinischen und bulgarischen mittelalterlichen Literatur zur Präzisierung ihrer Fragestellung heranzieht (die Schriften des Johannes Damascenus und des Johannes Klimakos, das „Hexaameron“ des Ioan Ekzarch von Bulgarien, die *Dioptra* des Philippos Montropos u. a.) natürlich bekannt. Sie geht davon aus, dass im ostslavischen Mittelalter dennoch ein Diskurs der Einbildungskraft geführt worden sei, allerdings durch Verlagerung in andere Bereiche. Gemeint sind die in der patristischen Rezeption antiker Philosophie entwickelte Lehre von der Vorstellung (*phantasia*² bei Aristoteles in „De anima“, lat. *imaginatio*, kslav. *mečtanie*), die aus der gleichen aristotelischen bzw. neoplatonischen patristischen Tradition seit Origenes stammende, für das ganze slavische Mittelalter massgebende Unterscheidung des geistigen Sehens (*visio spiritualis*) vom körperlichen Sehen (*visio corporalis*); dazu gehört auch die Visionsliteratur und die mit ihr verbundenen imaginativen Praktiken in der Ikonenvision.

Das sind einige ausgewählte Traditionsstränge, die hier als Belege für die lange Vorgeschichte der Einbildungskraft vor ihrer eigentlichen Freisetzung durch den Systembruch im Barock fungieren. Eine solche Traditionslinie ist in der einschlägigen Forschung ein Novum und natürlich eine wissenschaftliche Konstruktion, aber eine durchaus legitime und fruchtbare Konstruktion, durch die, wie die dann folgenden zahlreichen Detailanalysen zum „ästhetischen“ Diskurs des 17. Jahrhunderts zeigen, das Bewusstsein der historischen Differenz nicht unterschlagen, sondern kontinuierlich für die Abgrenzung von den Neuerungen der Umbruchsepoche eingesetzt wird. Schliesslich haben auch die theologisch gebildeten Akteure des 17. Jahrhunderts, die Autoren, Maler und Handschriftenproduzenten, sich noch explizit auf diese Tradition berufen, auch wenn die Neuerer unter ihnen, wie Simeon Polockij, Karion Istomin und andere, in der Praxis die bis dahin stabilen theologischen Hierarchien von geistigen und sinnlichen Kräften, geistigem und sinnlichen Sehen zunehmend ausgehöhlt und umfunktioniert haben. Die Argumentation von Strätling kann man auch durch andere Texte stützen. Wir verweisen hier nur auf einen der frühen ostslavischen „kunsttheoretischen“ Traktate, das Sendschreiben des Epifanij Premudryj an

² J. Decorte, „Phantasia“, *Lexikon des Mittelalters*, Bd VI., München, Zürich 1993, Sp. 2051f.

Kirill von Tver' aus dem 15. Jahrhundert.³ Epifanij schildert hier bewundernd die freie Arbeitsweise des Malers Theophanos (Feofan Grek), der sich, im Gegensatz zu ängstlich nach den Mustern schielenden Ikonenmalern, nie an diese gehalten habe, sondern beim Malen ständig in Bewegung gewesen sei, mit dem Geist das Ferne und Geistige zu erfassen versuchte und mit den sinnlichen bzw.-geistigen Augen die geistige Schönheit geschaut habe („umom dal'njaja i razumnaja ogadyvaše; čjuvstjennyma bo očima razumnyma razumnuju vidjaše dobrotu si“)

Im Zusammenhang dieser groß angelegten Rekonstruktion einer Geschichte der Einbildungskraft kommt nun der Allegoriekonzeption besondere Bedeutung zu. Strätling entwickelt einen komplexen, strukturell-dynamisch bestimmten Allegoriebegriff, der an Benjamins Arbeit zum deutschen Trauerspiel und de Mans *Allegorien des Lesens* anknüpft. Sie hat die neuere theoretische Literatur bis hin zu Autoren wie A. Haverkamp und B. Mehnke gründlich und kritisch durchforstet. Allegorie wird von ihr als in sich gespaltene Trope definiert, die Gegensätzliches auf paradoxe Weise zusammenschliesst. Sie begreift sie als Figur, die die Personifikation mit einschliesst und in ihrer Struktur den Konflikt zwischen Sehen und Lesen, zwischen sinnlicher Wahrnehmung des Körpers und seiner Durchstreichung als Zeichenträger, zwischen materialer Sinnlichkeit und begrifflicher Abstraktion enthält und damit auch die beiden unterschiedlichen optischen Dispositive des geistigen und körperliche Sehens zusammenführt (10f.). Mit diesem, gemessen an der rhetorischen Tradition (Allegorie als fortgesetzte, erweiterte Metapher) offensiv ausgeweiteten und verallgemeinerten Allegoriebegriff, der die Proteus-Natur der Allegorie und ihre figurativ-mediale Vielgestaltigkeit (49) betont, steht Strätling in der gegenwärtigen Allegoriediskussion durchaus nicht alleine.⁴

Was hier interessiert, ist vor allem der Bezug dieses Konzepts zum Gegenstand der Arbeit, dem am Ausgang des Mittelalters einsetzenden „Konflikt um die Inbesitznahme einer sichtbaren Welt über und gegen Textualität/Literalität“ (11), und zu dem ausgewählten reichhaltigen Text- und Bildmaterial, an dem dieser Konflikt untersucht wird. Allegorie und Allegorese sind in allen mittelalterlichen Literaturen breit vertreten, natürlich auch in den älteren slavischen Literaturen und hier nicht nur in der übersetzten, sondern auch in der originalen Literatur seit dem frühen Mittelalter, von der Bibelexegese, der Homiletik und den damals noch seltenen Traktaten zur Rhetorik (z.B. Georgios Choiroboskos' „Über die Tropen“ in der ungelenken slavischen Übersetzung des *Izbornik von 1073*) über naturkundliche Texte wie den „Fiziolog“ bis hin zur Geschichtsschreibung. Insofern ist es nicht ganz zutreffend, wenn Strätling auf S. 64 feststellt, dass eine allegorische Exegese als *Lehre* (Hervorhebung von mir, W.-H. S.) für Russland erst durch den Barock erschlossen worden sei. Ein Gegenbeispiel ist die Auseinandersetzung mit der allegorischen Exegese im Sendschreiben des Kiever Metropoliten Kliment Smoljatič an den Presbyter Foma aus dem 12. Jahrhundert.

³ *Pamjatniki literatury drevnej Rusi, XIV - seredina XV veka*, ed. by L.A. Dmitriev, D.S. Lichacev, M. 1981, 444-447.

⁴ Dazu: V. Biti, „Allegorie“, *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*, Hamburg 2001, 35-38.

Allegorie und *Allegorisierung* erhalten aber am Ende des Mittelalters und im Kontext des Barock offensichtlich einen anderen Status, so dass es nachvollziehbar ist, wenn Strätling diese Begriffe als Schlüssel- und Zentralbegriffe für die Entwicklung einer neuen Zeichenkonzeption, für die semiotischen und medialen Verschiebungen und die damit einhergehende tiefgreifende Krise der Darstellung betrachtet (11). Diese Krise ist im 17. Jahrhundert im übrigen auch ausserhalb des „Barock“ und damit auch ausserhalb des engeren Bereichs der höfischen Kultur zu beobachten. Durch das umfassende Allegoriekonzept dieser Arbeit soll, wie die Autorin immer wieder unterstreicht, nicht Geschlossenheit suggeriert, sondern der Ambivalenz und durchaus gegenläufigen Dynamik einer Entwicklung Rechnung getragen werden, in deren Verlauf die überkommenen Grenzziehungen zwischen Text und Bild immer stärker in Fluss geraten. Diese Bewegung verläuft in Strätlings Modellierung der vielfältigen Prozesse auf den einzelnen Ebenen und medialen Bereichen der Kultur vom überkommenen Schriftprimat zur Visualisierung der Kultur im Barock und von da zurück zum Text, zu einem neuen (visualisierten) Textverständnis.

Während sich in der altrussischen Kultur die Schrift ins Bild hineindrängt, um dort ihren hegemonialen Anspruch einer Schriftkultur zu behaupten, drängt sich mit dem beginnenden Barock das Bild in die Schrift. Mit der Konsequenz, dass sich hier ein Ikonozentrismus des nicht sichtbaren, aber imaginativ erschließbaren und präsenten Bildes ausbildet. Treibende Kraft dieser Entwicklung ist die Rhetorisierung des Wortes, in deren Sprachfigurativität die Kulturtechniken der Typographisierung der Graphie und der Linearperspektivierung des Bildes hineinspielen. Damit führt die barocke Bewegung zur Visualität paradoxerweise in ein Register der Textualität, das Bildlichkeit über Allegorien der Imagination vermittelt. (17f.)

Einem derartigen Prozess der Herausbildung des Imaginären einerseits und der Verwendung der Allegorie als Sprach-, Bild- und Lesefigur andererseits entspricht die Makrogliederung der Arbeit in die drei Kapitel: I. Sprachfiguren (23-135), II. Sehfiguren (139-271) und III. Lesefiguren (275-407). Schon im Kapitel I, das durch vergleichende Analyse der vor- und frühbarocken Regelkompendien die Strategie der allegorischen Inszenierung und das textuelle Bildkonzept in Metatexten wie der rhetorischen Theorie herausarbeitet, fallen der beachtliche Materialreichtum und die umfassende Handschriftenkenntnis auf.

Im Zentrum der Analyse stehen zunächst vier Rhetoriklehrbücher, durchweg Kompilationen, aus unterschiedlicher, lateinischer und byzantinischer Tradition: die von der einschlägigen Rhetorikforschung in Russland und in Deutschland seit den achtziger Jahren gründlich untersuchte sog. Makarij-Rhetorik (1620) und illustrierte Handbücher wie das Traktat des moldauischen Polyhistor Nikolaï Spafarij (Milescu) von 1672 über die neun Musen und die *artes liberales*, die bisher nicht edierte *Ritorika* des Sofronios Lichuda (1698) und die *Ritoričeskaja ruka* des Stefan Javorskij vom Ende des 17. Jahrhunderts, die ihr Rhetorikverständnis durch eine Reihe allegorischer Miniaturen veranschaulichen. Es folgen barocke Panegyrika und illustrierte Homilien bzw. Frühdrucke: der *Plač* des Silvestr Medvedev auf den Tod des Zaren Fedor Alekseevic (1682), die *Predigten des Simeon Polockij Oběd duševnyj*, 1681, *Večerja duševnaja*, 1683), die *Duši ljudej umerlych* des Ioanikij Galjatovskij (1687) und die *Kniga ljubvi znak v česten brak* des Karion Istomin, eine der typischen, vom Autor selbst für den

Zaren hergestellten illuminierten Prachthandschriften des Frühbarock. Herangezogen werden weitere barocke Rhetoriken, so die ebenfalls unedierte *Ritorika* des Andrej Belobockij, daneben Texte zum traditionellen Bildbegriff und zur Urbild-Abbild-Lehre der byzantinischen Ikonentheologie (Johannes Damascenus), Texte zur Physiognomik (*Secreta secretorum*, die sog. *Personniki*) und die für das entstehende neuzeitliche Weltbild und seine Wissensformen typischen Schriften zur Medizin und Anatomie, um nur einige Beispiele für die Einbeziehung eines weiten Kontextes zu nennen. Dazu gehört hier und in den beiden folgenden Kapiteln auch der regelmässige Vergleich von „europäischer“ und russischer Entwicklung auf dem Hintergrund des stark abweichenden ideologischen und kulturellen Kontextes des russischen Barock.

Diese Verbindung von Theorie, Empirie und Komparatistik im Interesse einer grundlegenden methodologischen Neuorientierung bei der Erschließung eines reichhaltigen Materials ist der Hauptvorteil der vorliegenden Untersuchung. Hinzu kommt eine intensive Auseinandersetzung mit der neueren russischen Forschung, die nicht wenige Grundlagentexte des Frühbarock (vgl. das Verzeichnis bei Strätling, 418-422) ediert, eine Fülle von Studien zu Einzelaspekten und eine Reihe zusammenfassender Arbeiten zum kulturellen Umbruch des 17. Jahrhunderts vorgelegt und auch theoretische Kontroversen wie die interdisziplinäre Diskussion zum Barock bei den Ostslaven geführt hat; diese Forschungen sind aber auch zu einer die literaturzentristische Sicht und die engeren Fachgrenzen transzendierenden synthetisch-theoretischen Gesamtschau der Transformation der medialen Formen und Wissensformationen, wie sie Strätling erstmals bietet, bisher nicht vorgegangen.

Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang an einsame Pionierleistungen wie die Arbeiten von I.P. Eremin⁵ seit den vierziger Jahren. Eremin hat noch in der Periode des Stalinismus in einem Aufsatz über den poetischen Stil des Simeon Polockij (1948) die traditionell enge Sicht auf Simeon als Vertreter syllabischer Versifikation revidiert und ihn konsequent als barocken, virtuos mit verschiedenen Medien experimentierenden Autor dargestellt. Er hat darüber hinaus in seinem Überblick über die russische Literatur an der Wende zum 18. Jahrhundert (1961) auf der Basis eines Vergleichs von europäischem und slavischem Barock Stil und Kunst des ostslavischen Barock mit der Formel „allegorizm“ charakterisiert. Schon in diesem noch durchaus „traditionellen“ Ansatz haben wir also eine Tendenz zur Verallgemeinerung des Allegoriebegriffs, wie wir sie dann in der neueren russischen Mediävistik seit den siebziger Jahren wiederfinden, etwa in den auch von Strätling herangezogenen Arbeiten von O.A. Belobrova.

Von den ausgewählten Texten wird das *Panegyrikon* des Sil'vestr Medvedev mit seiner komplizierten Reihung von Allegorien, darunter der Allegorie des Auges, am ausführlichsten untersucht (68-92). Strätling interpretiert diese Dichtung überzeugend als am Rande der Häresie sich bewegende Verknüpfung von Glaubens- und Wissensmodell, von traditioneller Bildlichkeit (Sichtbarkeits-scheu) und allegorischer Optik/optischem Wissen der frühen Neuzeit und sieht sogar Berührungspunkte mit dem perspektivischen Rationalismus des westlichen Denkens (Newton, Descartes, Locke). Im weiteren Verlauf des Kapitels werden die Text-Bild-Beziehungen in den Homilien von Simeon Polockij und

⁵ I.P. Eremin, *Literatura Drevnej Rusi (Etjudy i charakteristiki)*, M.-L., 1966, 211-233, 209.

Galjatonovskij als Entwicklung zu einer Verbildlichung der Schrift („Einverleibungen des Bildes im Körper der Schrift“) untersucht und die allegorischen Konditionierungen des Körpers durch die Affektenlehre der barocken Rhetorik herausgearbeitet. Die Anwendung der Affektentopik im dichterischen Text wird am Beispiel des allegorischen Spiels in der *Kniga ljubvi* von Karion Istomin gezeigt, wo die Sinne, angeleitet vom Verstand, als Redesubjekte auftreten.

Das Kapitel II. setzt sich auf dem Hintergrund der einschlägigen patristischen Grundagentexte mit der aus der Tradition ererbten Lehre von den Arten des Sehens (geistiges und sinnliches Sehen in ihren verschiedenen Ausprägungen, Wahrnehmung, Vorstellung, Erkennen) auseinander, um Schritt für Schritt ihre barocke Umfunktionierung in Richtung Imaginäres, Einbildungskraft, Illusionismus zu verfolgen. Schwerpunkt ist hier die Befreiung des Bildes aus sakralen Normierungen. Ausgewählt wird wiederum eine Fülle von Medien und ein in seiner Reichhaltigkeit gelegentlich etwas diffuses Material: Karions Istomins als Einführung in die Kunst der Imagination interpretierte Prachthandschrift über das geistige Sehen (*Kniga vrazumlenie umnago zrënija*, 1683), die barocke Speculum-Literatur, die Ikonenmalerei und die Wandlung zum Kunstbild und zur Zentralperspektive, dazu die Ikonentheologie und die in ihrer Intensität und auch und in den Konsequenzen völlig neue Polemik um die Ikonenmalerei zwischen Vertretern der kirchlichen Hierarchie, traditionalistischen Gruppen wie den Altgläubigen um Avvakum und vorsichtig agierenden Neuerern wie den Autoren Istomin und Polockij und den Malern Ušakov und Vladimirov, ausserdem die Bildlichkeit der „altrussischen“ Literatur nebst einem etwas hastigen Exkurs zur Visions- und „fantastischen“ Literatur und abschließend, als im Barock neu eingeführtes Medium, das Theater. Dieses wird als Institutionalisierung einer neuen, den höfischen Blick irritierenden Wahrnehmungsform dargestellt („Allegorisches Sehen-als ob“), die das Denken in szenischen Bildern wesentlich über die Allegorie einübt. Darüber hinaus werden, soweit das die konkrete Quellenlage zulässt, Repertoire, Aufführungspraxis, Gestaltung des Bühnen- und Theater-raums und die Betrachterdispositive des meist höfischen Publikums unter gründlicher Auswertung der neueren russischen Forschung und in kontrastiver Perspektive zum westlichen Barocktheater systematisch ins medientheoretische Visier genommen. Mit derartiger Präzision sind die Anfänge des russischen Theaters bisher nicht beschrieben worden, obwohl die einschlägige Forschung den medialen Umbruch und auch die „Allegorizität“ des Theaters durchaus gesehen hat.

Ein Wort zum Problem der Bildlichkeit der „altrussischen“ Literatur. Strätling behandelt sie am Beispiel von Texten, die schon in der einschlägigen stilistischen Forschung zum sog. poetischen Stil dieser Literatur als „verbale Ikonen“ immer wieder herausgefiltert wurden: das „Molenie Daniila Zatočnika“ und das byzantinisch-südslavisch-„altrussische“ stilistische Paradigma des *pletentie sloves*. Sie spricht in diesem Zusammenhang völlig zu Recht von einer lange unterschlagenen Bildlichkeit der „altrussischen“ und der älteren slavischen Literaturen (190) und verweist damit auf ein ganzes Forschungsprogramm, das geeignet wäre, einem absterbenden Wissenschaftszweig der deutschen Slavistik wie der im Kern immer noch stark philologisch geprägten literaturwissenschaftlichen Mediävistik wieder etwas Leben einzuhauchen. Zurückführen lässt sich diese „Unterschlagung“ darauf, dass die Bildlichkeit, der in den Poetiken dieser

Literaturen, von der byzantinischen über die bulgarische und serbische bis hin zu Lichačevs seit 1967 immer wieder neu aufgelegter *Poëtika drevnerusskoj literatury*, meist nur ein allgemeines Einführungskapitel eingeräumt wird, in der Breite des Schrifttums kaum untersucht und auch theoretisch nach den Prinzipien mittelalterlich-theologischer „Ästhetik“ noch nicht hinreichend aufgearbeitet worden ist.

Die „fantastische“ Literatur dagegen ist eine letztlich konjunkturbedingte Kreation der neueren russischen Forschung (Ju. Medved'ev u. a.). Als spezifischer Literaturtyp ist sie mit dem mittelalterlichen Literaturbegriff nicht vereinbar und als abgrenzbares Korpus in der handschriftlichen Überlieferung nicht vorhanden. Da macht es wenig Sinn, einen weiten Kreis von Texten ganz unterschiedlicher Genrezugehörigkeit (u.a. das *Skazanie ob Indijskom carstve*, die *Christliche Topographie* des Kosmas Indikopleustes, den *Lucidarius*, 198) unter dieser übergreifenden Kategorie zusammenzuschließen.

Das Kapitel III. wendet sich gemäss dem Prinzip des Umschlagens der Sichtbarkeit in erneute Unsichtbarkeit (19) den Schriftmedien zu, um die Herausbildung einer gegenüber der Tradition veränderten Textwahrnehmung und eines nach der Auseinandersetzung mit den optischen Medien wiederum nach innen verlagerten Sehens, des lesenden Sehens zu verfolgen. Dargestellt wird das u.a. an der in Russland nur wenig, etwa in Nikolaj Spafarijs Kompilation *Kniga ieroglifičeskaja*, reflektierten, als Variante allegorischer Bilderrede rezipierten Emblemik, an den Prachthandschriften des Karion Istomin (neu hinzu kommt das frühaufklärerische *Panegyrikon Kniga želatelno privěstvo mudrosti*, 1683) und den bimedialen Lesefibeln des gleichen Autors, am Buchdruck und den typographischen Experimenten des Simeon Polockij (*Istorija o Varlaame i Ioasafe*, M. 1680) und seinen dem vierfachen Schriftsinn und der barocken „Welt als Buch“- Allegorik gewidmeten Gedichtzyklen „Pisanie“ und „Kniga“ aus dem *Vertograd mnogocvėtnyj*.

Die Reihe der Medien und Materialien ist hier geschlossener dargestellt als im Kapitel II. Ungeachtet dessen hätte man sich in den sehr instruktiven Ausführungen zum performativen und zum imaginativen Lesen doch eine Berücksichtigung des traditionellen Diskurses, nämlich der zahlreichen „altrussischen“ Traktate über das Lesen (*Slovo o čtenii knig* usw.) mit ihrer reichen Bücher-Metaphorik gewünscht. Auf S. 385 wird ein längerer Verstext („Predislovie k car'stvennoj knigě sii reč k Granografu“) als anonyme Vorrede zu einer Herrschergenealogie analysiert. Es handelt sich nicht um eine Herrschergenealogie, sondern um eine der byzantinisch-„altrussischen“ Varianten der mittelalterlichen Weltchronik, den Chronographen. Verstext und Autor, Savvatij, der Korrektor am Druckhof und Hauptrepräsentant der vorsyllabischen Versdichtung (*prikaznaja škola*) aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sind der Forschung seit längerem bekannt.⁶ Die Forschung ist aber blind geblieben gegenüber dem medialen Sprengstoff in diesem Prolog, der sich auf den ersten Blick von den traditionellen Vorreden zum Chronographen, auch denen in Versform, kaum unterscheidet. Strätling fördert ihn zutage und dechiffriert ihn souverän als „Lehrgang zur Einübung in imaginäre Welten als erzählerisch stimuliertes imaginati-

⁶ M.D. Kagan, „Savvatij“, D. Bulanin (Hrg.), *Slovar' knižnikov i knižnosti Drevnej Rusi. XVII v.*, c. 3, SPb 1998, 326.

ves Sehen“ (386). Das ist die eigentliche Entdeckung, auch wenn der Ausdruck „halluzinogene Lektüre“ für den imaginären Rundgang des Savvatij durch die Welt des Chronographen etwas überschwänglich ist.

Überflüssig zu sagen nach mehrfacher gründlicher Lektüre der *Allegorien der Imagination*, dass es sich um eine herausragende und für die Literatur und Kultur der Slavia orthodoxa im Übergang zur Neuzeit in jeder Hinsicht fundamentale Untersuchung handelt, die der künftigen Forschung Richtung und Maßstab vorgibt, und das nicht nur in theoretisch-methodologischer Hinsicht, sondern auch in der Fülle der Einzelergebnisse und durch den Zugriff auf ein reiches, größtenteils, jedenfalls für den deutschen Leser, erstmalig erschlossenes Handschriftenmaterial. Die komplizierte Allegoriekonzeption der Autorin wird als methodologisches Programm konsequent und schlüssig umgesetzt, ohne widersprüchliche Entwicklungen und widerspenstiges Material zu nivellieren. Die Bibliographie der Handschriften umfasst allein 38 Positionen, die der Frühdrucke 16. Es folgen eine lange Liste der Editionen, eine ausführliche Bibliographie der Sekundärliteratur und drei Register (Sach-, Autoren- und Werkregister). Das Buch ist opulent bebildert (43 Abbildungen, 10 Farbtafeln). Druckfehler sind kaum vorhanden, sachliche Fehler fast keine. Dass Fürst Kurbskij als Autor des 15. Jahrhunderts erscheint (167), dürfte ein Versehen sein. Alle Zitate aus den zahlreichen kirchenslavischen Quellentexten sind ins Deutsche übersetzt und damit auch dem nichtslavistischen Leser zugänglich gemacht. Über manche Übersetzungen kirchenslavischer Termini kann man aus eng philologischer Warte natürlich streiten. Das ist hier nicht hochzuspielen, da es sich häufig um sprachlich schwierige, nicht selten am Rand der Unlesbarkeit angesiedelte Originale handelt, deren Verfasser, jedenfalls im 17. Jahrhundert, schon ihre eigenen Schwierigkeiten mit dem richtigen Gebrauch des Kirchenslavischen hatten. Die *Allegorien der Imagination* sind in einer hochabstrakten und über längere Strecken ausserordentlich komplizierten Sprache verfasst, die auf den Leser wenig Rücksicht nimmt und ihn nötigt, sich die profunden Erkenntnisse dieser Arbeit buchstäblich zu erkämpfen.

Wolf-Heinrich Schmidt (Berlin)