

Walter Koschmal

DIE ORDNUNG DES LEBENS - ZWISCHEN KONTINUITÄT UND KOMPARATION. ALTERSSTUFEN IM *LUBOK*

1. Die Ordnung des Lebens

Es scheint doch ein Bedürfnis des Menschen zu sein, seinem Leben eine stabile Ordnung zu geben, das Leben als solches, aber auch sein eigenes Leben einzuteilen. Grenzen zu ziehen im Leben –, das hält Cicero in *De senectute* für möglich: „Omnium aetatum certus est terminus“ (zit. nach *Die Lebensalter*, 1862, 19). Denn für ihn hat jede Altersstufe eine feste Grenze. Bezeichnend für Ciceros Denken ist es, dass er „alle“ Altersstufen ganzheitlich als sukzessiv aufeinander folgende denkt.

Viele Künstler und Autoren nach Cicero bis in unsere Gegenwart sehen dies anders: Das Alter ist ihnen vor allem eine relationale Größe, eine Größe des Vergleichs, auch des Kontrasts. Wo – so fragen sie – liegt denn schon die Grenze zwischen „alt“ und „jung“? Der komparative Ansatz zur Darstellung von Alter und Ordnung des Lebens geht – anders als jener der Kontinuität – nicht vom Ganzen des Lebens, von seiner geschlossenen Syntaktik aus, sondern von einzelnen Paradigmen. Es gibt also zumindest zwei prinzipiell unterschiedliche Ansätze der Einteilung des menschlichen Lebens. Bei beiden geht es um „Theilungen und Gliederungen“ (*Die Lebensalter*, 1862, 28).

Ist dieses Bedürfnis des Menschen, das Leben in Altersstufen zu strukturieren, eher ein primitives? Man könnte dies zunächst vermuten, befasst man sich mit Lebensaltersstufen doch im Mittelalter und in der Neuzeit kaum in der hohen Kunst, etwa in der Leinwand-Malerei, sondern in öffentlichen, meist kirchlichen Räumen, etwa in Skulpturen oder Glasrosetten. Auf einem Bild von Hippolytus Guarinonius (Ingolstadt 1610) mit dem Titel „die gewel der verwüstung menschlichen geschlechts“ heißt es: „Die gemein Einfalt theilt die gantze wehrung Menschlichen Lebens in zehen gleiche they!“ (Matthias 1891, 388). Handelt es sich bei dieser Einteilung also nur um ein Bedürfnis des einfachen Volkes? Wo haben dann Darstellungen wie jene der *Prudentia* von Tizian ihren Platz? Im 17. Jh., erst recht im 18. und im 19. Jh. finden sich die Altersdarstellungen u.a. auf Einblattdrucken, in Russland auf Volksbilderbogen (*lubki*).

Treffen in Russland die fremden Formen der Darstellung von Leben und Alter womöglich auf eigene, genuin russische Traditionen? Verbinden sie sich mit diesen

oder werden sie nur importiert? Auf jeden Fall finden sich Darstellungen des Alters über die Jahrhunderte hin. Die Vielzahl und Vielfalt der Ausdrucksformen, der Texte und Bilder, belegen ein entsprechendes Bedürfnis. Diese Darstellungen sind von Beginn an inter- und multimedial: Text und Bild schaffen im Verbund gleichermaßen Ordnung. Aber vielleicht ist die russische Kultur gerade dadurch gekennzeichnet, dass sie diese so verbreiteten Gattungen nicht produktiv aufnimmt und weiterentwickelt?¹

1.1. Bilder und Schemata

Die Vielfalt der Darstellungen lässt sich auf einige wenige Bildschemata reduzieren, denen Textschemata entsprechen. Wir können von drei hauptsächlich Bildschemata ausgehen: vom Rad, vom Baum (Lebensbaum) und von der Treppe bzw. Stufenleiter (Lebensstufen). Alle drei stehen für einen prozessualen Verlauf, für Sukzession und Kontinuität sowie Ganzheitlichkeit im Sinne Ciceros. Diese drei koexistieren über die Jahrhunderte bei je wechselnder Dominanz. Für Elizabeth Sears (1986) stellen die „Lebensräder“ die ältere Form dar, sodann die Lebensbäume und schließlich die Lebensstufen. Das bedeutet eine Entwicklung von dynamischen zu statischen Schemata.

Das Rad, die *rota vitae* (Lebensrad) bzw. – gleichbedeutend – die *rota fortunae* (Glücksrad), spiegelt das Auf und Ab des Glücks wider. Noch in der Kunst des 15. Jhs. dominiert es. Auch der Volksbilderbogen kennt wenige, fremd anmutende Beispiele dafür, zum Beispiel eine in eine Tunika gekleidete Fortuna (*Kolo*, Rovinskij 1881, 550; Nr. 732).² Die Altersdifferenzierung ist beim Rad noch wenig ausgeprägt bzw. selten vorhanden (Sears 1986, 144). Meist steht – so im Psalter von Robert de Lisle aus dem Jahr 1370 (Sears 1986, 146f.) – die Gestalt der Fortuna, wahlweise auch jene Gottes, im Zentrum. Um den Kopf der Fortuna ist der Schriftzug zu lesen: „Cuncta simul cerno: totum ratione guberno“ also: Ich nehme alles gleichzeitig wahr, ich beherrsche das Ganze mit Verstand. Darin erkennen wir Ciceros geschlossene Ganzheit wieder. Mit dem Übergang vom Glücks- zum Lebensrad werden erstmals

¹ Zweifellos ist es eine Forschungsaufgabe, sich mit Darstellungen des Alters und Alterns, mit der Phänomenologie der Lebensstadien in der russischen Kultur grundlegend zu befassen. Dies ist wohl – im Unterschied zur deutschen Kultur – nicht geschehen. Schon dies dürfte signifikant sein. Der vorliegende Beitrag erhebt natürlich nicht den Anspruch, dies zu leisten, er will lediglich Wege möglicher Forschung aufzeigen, aber auch deutlich machen, dass klassische textuelle und visuelle Formen des Alters und Alterns aus dem westlichen Europa in Russland nicht adaptiert wurden. Die analysierte Textbasis umfasst primär Volksbilderbogen (*tubki*), autobiographisches (Tagebücher, Erinnerungen u.ä.), folkloristische Texte insgesamt (Märchen u.a.), die Literatur im eigentlichen Sinne u.ä. bleiben ausgespart. Eine umfassende Darstellung müsste sie selbstverständlich berücksichtigen.

² Die Titel und Texte der russischen Volksbilderbogen werden nach der maßgeblichen Sammlung dieser Texte und Bilder zitiert: Rovinskij, Dmitrij A.: *Russkija narodnyja kartinki I-V*. Sanktpeterburg (und 4 Bände *Atlas*). Kniga III. *Pričiči i listy duchovnye*. 1881.

die Altersstufen relevant. Darin mag sich jene Strukturierung andeuten, die zur Repräsentation der Statik durch die Treppe führt.

Eine ähnliche Annäherung an ein realistischer konzipiertes Leben vollzieht sich beim Bildschema Baum, vor allem als Übergang vom „Weisheitsbaum“ (*Tree of wisdom*) zum „Altersbaum“ (*Tree of Ages*). Mit dem 16. Jh. kommt schließlich das Bildschema der „Lebensstufen“ (Sears 1986, 153ff.), der „Lebenspyramide“ oder „Lebenstreppe“ auf. Dies setzt sich seit dem 17. Jh. vor allem in populären Holzschnitten durch. Treppe bzw. Leiter (*lestnica; lestvica*) sind statischer als die bisherigen Darstellungen, tragen etwas Endgültiges, nicht Widerrufbares in sich. Sie drücken Wechselhaftigkeit und Vergänglichkeit (*vanitas*; russ. *sueta*) des Lebens aus.

Ein grundlegender Aspekt unterscheidet aber Rad und Baum auf der einen sowie Treppe auf der anderen Seite. In der Forschung wird er wohl nicht erwähnt: Es ist die Dimension der Hierarchie. Das Bildschema der Treppe ist ein dominant hierarchisches, so dass die Bewegungen von unten nach oben und jene von oben nach unten zu zentralen Faktoren des Modells werden. Hierarchische Elemente sind auch in den anderen Bildschemata impliziert, doch werden sie in der Treppe deutlich sichtbar. Joerßen (1983) erklärt diese neue, eigentlich künstlerisch-konstruktive „Bildstrategie“ durch das „bürgerliche Erfolgsstreben“ des 17. Jhs. In Russland jedoch fehlte dieses Bürgertum. Die sichtbare Werthierarchie lenkt aber die Aufmerksamkeit auf den Aspekt des Vergleichs der einzelnen Stufen.

Die Ordnung der Bildschemata ist auch eine Zahlenordnung. Mehrere Zahlenordnungen konkurrieren. Durch die prägende Rolle der Zahl „Sieben“ in Kosmos und Mythen, man denke nur an die sieben Planeten mit ihren siebenjährigen Phasen, an „7“ als Primzahl, an die sieben Teile des Körpers, sah man die Welt und das Leben überwiegend in sieben Abschnitte geteilt. (Sears 1986, 38ff.). Die Zahl Sieben ordnet die Welt als ganze und in ihren Teilen. So unterschied man auch sieben Altersstufen (*puerulus, puer, adolescens, iuvenis, vis, senior, senex*), die jeweils sieben Jahre umfassen. Man glaubte an einen grundlegenden Wandel des Individuums nach sieben Jahren (Sears 1986, 51). In Antike und Mittelalter waren diese Einteilungen besonders verbreitet.

In späteren Jahrhunderten konkurrieren Darstellungen, die meist von zehn Altersstufen mit je zehn Jahren ausgehen. Wenig verbreitet ist hingegen die von Vladimir Dal' (1913) im Artikel zu *vozzrast* als typisch russisch bezeichnete Folge von fünf Stufen: „obyčno prinimajut pjat' takich stepenej ili vozzrastov“; „mladenčeskij, otročeskij, junošeskij, mužeskij, starčeskij“ [kindlich, heranwachsend, jugendlich, männlich, greisenhaft].³

³ Man könne aber – dann wären es sieben Stufen – *utrobnyj* [embryonal] und *drjachbyj* [altersschwach] hinzunehmen. Danach gibt es auch siebenjährige und die Hälfte von siebenjährigen Stufen. Bei Dal' werden die Jahre bis 18 durch die Stufen 1-3, die Jahre zwischen 18 und 50, immerhin 32 Jahre – ungleich – als zwei Stufen gesehen. Dies ist insofern interessant, weil sich

Diese von Dal' formulierten russischen Relationen sind aber nicht jene der verbreiteten Bildschemata. Diese sind meist symmetrisch. Darin mag auch ein Grund für ihre Affinität zur Architektur liegen, die in Russland viele westliche Entwicklungen erst sehr spät adaptiert hat. Ob Rad, Baum oder Treppe, die Symmetrie bildet eine Konstante. Die Symmetrie stiftet – durch die Zahl „7“ – wohl zu allererst zwischen Makro- und Mikrokosmos eine similitäre Ordnung und schafft so – wie durch die Zahl „10“ – einen eigenen Rhythmus der Altersdarstellungen.

Rhythmus bedeutet nichts anderes als gleichmäßiges Fließen, kontinuierliche Gliederung. Beim Rhythmus kehrt zum einen eine Folge von kleinsten Einheiten regelmäßig wieder, z.B. die 7-Jahres-Phasen, zum anderen wird die gesamte Gestalt, das Bildschema Treppe etwa, als größere Phase wahrgenommen. Zwischen diesen beiden Prinzipien besteht eine interne Spannung. Die ursprünglich bewegte Form des Schemas, etwa im Rad, wird im Rhythmus der Treppe fixiert und geordnet. Diese Ordnung konstituiert auch die Balance, also das Gleichgewicht zweier Waagschalen (*bilanx*), die Relation der Teile. Auf- und Abstieg, Wachstum und Verfall sind gleichgewichtig. Dieser Rhythmus schafft die Norm, etwa der Verhaltensweisen: Mann und Frau einer Altersstufe gehören danach zusammen. Es gibt aber auch das Abweichen vom Rhythmus, das Überspringen der sukzessiv aufeinander folgenden Teile. Dies verlangt nach einem vergleichenden Zugang.

2. Zur Doppelnatur der Alterstreppe

2.1. Lebensrealität und Lebensideal

Wie sieht es mit dem Realitätscharakter, also mit der konkreten Referenzwelt der Alterstreppe aus? Es besteht ein grundlegender Dualismus zwischen der Realität des Alterns und den Topoi der – meist schematisierten – Darstellung des Alterns. Julius Zacher (Matthias 1891, 401) spricht von zwei „grundverschiedenen Reihen“, den wirklichen Bildern des Alterns, die zum Beispiel den alten Mann auf Krücken zeigen, und den Symbolen des Alterns, zum Beispiel die den Alterstufen jeweils zugeordneten Tiere.

An erster Stelle in der Reihe der Widersprüche zwischen Lebenswirklichkeit und Altersdarstellungen ist die Höhe des Alters zu nennen. In den Schemata werden die Menschen seit der Antike 70 oder 100 Jahre alt. Das hat natürlich nichts mit Wirklichkeit zu tun, sondern nur mit Idealisierung des Alters. Nicht nur der frühe Tod ist den Darstellungen fremd. Tatsachen wie jene, dass etwa in England lange Zeit nur 14 von 94 Menschen das 30. Lebensjahr erreichten (Schenda 1983, 29), vom 70. oder 100. nicht zu reden, werden nicht dargestellt.

Eine zweite Idealisierung ist der mathematisch gleichmäßige Verlauf des Alterns von der Geburt bis zum 100. Lebensjahr. Es ist allein das Schema der Symmetrie,

damit eine Asymmetrie des Alterns ergibt, die durchaus wissenschaftlichen Ansichten entsprechen könnte, dass man in der ersten Lebensphase schneller altert als in der zweiten.

nicht die Wirklichkeit, das eine solche Darstellung bedingt. Biologisch gesehen altert der Mensch in verschiedenen Phasen seines Lebens unterschiedlich, nicht gleichmäßig.

Stilisiert und idealisiert ist auch die Darstellung des Lebens als Auf- und Abstieg mit dem Höhepunkt bzw. Gleichgewicht in der Mitte. Der Zustand des Gleichgewichts wird als zeitloser („stillestahn“) wahrgenommen: Die Zeit tritt hier hinter den Topos zurück (zit. nach Schenda 1983, 11):

Zehn Jahr ein Kind, / Zwanzig Jahr ein Jüngling, / Dreißig Jahr ein Mann, /
Vierzig Jahre wohlgetan, / Fünfzig Jahre stillestahn, / Sechzig Jahr geht's Alter
an, / Siebzig Jahr ein Greis, / Achtzig Jahr schneeweiß, / Neunzig Jahr der
Kinder Spott, / Hundert Jahre: Gnad' dir Gott.

Dieser Höhepunkt bedeutet ein Abweichen von den mythischen Ausgangsvorstellungen.

Ein letzter Aspekt der Diskrepanz von Realität und Ideal der Altersdarstellungen ist der soziale. Nicht alle, sondern nur wenige Menschen und soziale Schichten werden als alternde dargestellt. Unfreie – ebenso wie Frauen – werden lange Zeit ausgespart bzw. völlig ausgeschlossen. Deshalb stellen Alterspyramiden Adelige oder – später – auch Bürger dar.

2.2. Zwischen (komparativem) Transzendenzideal und Verjüngung

Die Doppelnatur der Alterstreppe hat auch die Dimension von Körper und Geist. Die Darstellungen unterscheiden über die Jahrhunderte hin ein physiologisches, ein „ueres Alter“ und ein geistig-moralisches „inneres Alter“. Entscheidend ist dabei die Relation und Korrelation dieser beiden Dimensionen der Treppe, die etwa bei dem spanischen Maler Francisco José de Goya y Lucientes darin zum Ausdruck kommt, dass er in seinem späten Bild „*un aprendo*“ („Ich lerne“) einen gebückten, weihaarigen alten Mann mit zwei Krckstcken darstellt (Jens 1997, 34). Das innere Alter wird aber hier – im Unterschied zum äußeren – nur sprachlich vermittelt.

Physiologisch gesehen stehen die Repräsentanten eines Alters auf ein und derselben Stufe. Dem physischen Alter kommt für die visuell sichtbare Treppendarstellung insofern Priorität zu, als der Körper mit seinen physischen Merkmalen die Bildgebung vom kleinen Kind bis hin zum Greis bestimmt. Die innere Logik der Treppen ist jene des körperlichen Wachstums und Verfalls in einer zeitlichen Sukzession. Es handelt sich also in einem wörtlichen Sinn um einen Chronotopos.

Dem steht aber das „innere Alter“, das geistig-moralische entgegen. Wollte man das innere Alter bildlich darstellen, so müsste man die Treppe von der anderen Seite her betreten. Man müsste wohl auf den Höhepunkt in der Mitte der Treppe verzichten und eine nur aufsteigende Stufenfolge, also eigentlich eine Leiter darstellen, die

Zunahme an Weisheit und Moral zum Ausdruck bringt.⁴ Solche Darstellungen existieren aber nicht, so dass die graphische Form mit ihrer primär vom physischen Alter abgeleiteten impliziten Aussage das gesamte Genre dominiert.⁵

Seneca stellt in seinen Briefen (93. Brief) „die Intensität des Lebens der bloß zeitlichen Extension“ gegenüber und favorisiert erstere (Gnilka 1972, 60) als *vita plena* (vollgültiges Leben / erfülltes Leben).⁶ Möglicherweise werden inneres und äußeres Alter in unterschiedlichen künstlerischen Traditionen mit verschiedenstarker Ausprägung zur Darstellung gebracht. Allerdings bleibt die Frage, ob das innere Alter wirklich visualisiert wird. Der verbale Text, der auch das innere Alter anspricht, kann dies nur begrenzt korrigieren. Damit haben wir es mit einer medial verankerten semantischen Hierarchie zu tun, die den Text dem Bild nachordnet. Man mag das mit der Orientierung dieser Gattung an einem großen Publikum erklären. Diesem war vielleicht die Schönheit des jugendlichen Körpers eher zu vermitteln als die geistigen Vorzüge des Alters.

Den Greis kennzeichnet ein geschwächter, „ungestalter“ Körper, der im Gegensatz zur jugendlichen Schönheit des Menschen steht. Auf der Stufenleiter des physischen Alters beherrscht diese Opposition die Wahrnehmung. Die geistige Wahrnehmung tritt damit nicht sichtbar in Erscheinung. Daraus erklärt sich wohl auch, dass sich diese Alterdarstellungen mit dem Tod verbinden, als *memento mori!* figurieren und an die *vanitas* des Lebens gemahnen. Die Darstellungen drohen deshalb auch meist mit dem Jüngsten Gericht (Schenda 1983, 19). Gerade in den russischen Text- und Bilddarstellungendominiert dieses ganz besonders. Der Aspekt des Leidens im und am Leben wird dort akzentuiert. Das physiologische Alter wird in Kontexte eingebunden, wenn es in „Lebensszenen“ (Sears 1986, 135) als Theater inszeniert wird. Diesem fehlt aber im *lubok* meist der kulturspezifische russische Charakter, vor allem in visueller Hinsicht.

Zeitlichkeit und Vergänglichkeit verbinden sich also primär mit dem physischen, äußeren Alter, das visuell, und damit insgesamt die Wahrnehmung dominiert.

⁴ Das Moment der Verdichtung, der Konzentration der Vergangenheit in der Gegenwart des Alters, die in Lev N. Tolstoj's Gegenwartsfreude, aber auch bei Tizian anklängt, dürfte auch in der Darstellung von W. Jens (1997, 15) das künstlerische Alterswerk kennzeichnen: „Die Geschichte der ‚Summen‘ großer Alterswerke zeigt: Alles ist aufbewahrt, nichts ist vergessen. Frühes findet im Späten zu neuer Gestalt“.

⁵ Zu diesem Fragenkomplex besteht noch Forschungsbedarf. Denn Darstellungen wie jene einer dreiköpfigen Prudentia im 16. Jh. durch Tizian lassen sich auch als Varianten von Altersdarstellungen lesen. Tanja Zimmermann zeigt in ihrem Beitrag im vorliegenden Band, dass sich die drei Altersstufen hier in der – wohl außerzeitlich bzw. zeitlos zu verstehenden – Gegenwart verdichten. Ergänzen ließe sich dieser Befund durch den von Irina Paperno im vorliegenden Band zitierten Tagebucheintrag L.N. Tolstoj's vom 23.10.1910: Danach komme es bei allen alten Menschen zu einer erfreulichen Veränderung: „Žizn' vsja sosredotočivaetsja v nastojaščem.“ ((das ganze Leben verdichtet sich im Gegenwärtigen) Tolstoj PSS 58, 121-122)

⁶ Tizian stellt – wie wohl viele andere Repräsentanten der hohen Kunst – andere Dimensionen des Alters dar, insbesondere das innere Alter, vermag es aber letztlich auch nicht zu visualisieren. Die Zitate der Alterstreppe darstellungen scheinen mir aber etwa in Tizian's Prudentia-Darstellung offensichtlich zu sein.

Überzeitliches, die Tugenden einer geistlichen Existenz, in denen die Vergänglichkeit überwunden, transzendiert wird, rücken besonders in den Volksbilderbogen in den Hintergrund.

In den russischen *lubok*-Darstellungen herrscht somit die sukzessive Syntaktik und zeitliche Extension des Alterns. Bei den Lebenstreppe ist deshalb auch das Moment der Symmetrie das beherrschende, ebenso das Motiv der Endzeit- und der Todeserwartung.

Daneben gibt es aber einen anderen Typus, der in den russischen Darstellungen eine nachgeordnete Rolle spielt. Christian Gnilka (1972, 30) bezeichnet ihn als „Transzendenzideal“. Er rückt die moralischen Merkmale einer Altersstufe in den Vordergrund. In der wörtlichen Bedeutung von Transzendenz liegt diesem Konzept nicht das Voranschreiten von Stufe zu Stufe, sondern das Überschreiten von Stufen zugrunde. Das natürliche, physiologische Alter wird also in einem wörtlichen Sinne überschritten, auf ein – meist entferntes – geistig-moralisches Alter hin überwunden.

Man denke nur an den *puer senex*, den Jungen mit der Weisheit des Greises. Daran wird deutlich, dass die Lebensalterdarstellungen auf zwei Normsystemen basieren: das physische Alter hat ebenso auf jeder Stufe seine Norm wie das geistig-moralische, dessen Stufen aber nicht dargestellt werden. So setzt das Mittelhochdeutsche *junc* und *tumb* gleich. Aus diesen impliziten Normen ergeben sich auch jene Alterstypisierungen in Bild und Wort, von denen hier die Rede ist.

Das Transzendenzideal, das auf der Vergleichbarkeit von physischem und geistigem Alter basiert, steht auch im Hinblick auf den Zeifaktor in Gegensatz zum sukzessiv-syntaktischen Modell, das analog zur Treppe den zeitlichen Verlauf abbildet. Das Transzendenzideal wertet mit der Deformation zeitlicher Sukzession den Zeifaktor und auch den Körper ab. Seneca sieht die geistlich-sittliche Vollendung des Menschen unabhängig vom physischen Alter, von der Lebensdauer, also von der Zeit. Ein geistig vollkommenes Leben sei auch in einer nicht vollkommenen Zeit, in einem kurzen Leben möglich.⁷ Dieses für Antike und Christentum zentrale Transzendenzideal spielt in russischen Darstellungen kaum eine Rolle.

Das Transzendenzideal impliziert die Überschreitung von Stufen hin zu einer späteren, meist entfernten Stufe der geistig-moralischen Leiter. Es muss danach im Grunde aber auch ein Überschreiten von Stufen in entgegengesetzter Richtung, hin zum *puer senex*, geben, also von einem höheren Alter hin zu einem jüngeren. Diese – geistig-moralische – Anti-Transzendenz firmiert im theologischen Kontext als „Verjüngung“. Die Zeit tritt dabei in den Hintergrund.

Die Verjüngung wird von Johannes Chrysostomos deutlich von der „Erneuerung“ unterschieden, die auch ein Anderssein impliziert (Gnilka 1972, 255). Christus etwa habe die Christenheit verjüngt, ihr zur Wiedergeburt verholfen. Jede Taufe

⁷ Seneca zählt die Lebensdauer zu den *Adiaphora*, den Gleichgültigkeiten. Darin würde er sich mit der von Karla Hielscher im vorliegenden Band erörterten Einstellung des „*ravnodušie*“ im Sinne von „Gleichmut“ und „Agleichgültigkeit“ treffen, die Anton P. Čechov angesichts des Alterns einfordert (Gnilka 1972, 59).

bedeute Rückkehr in die Kindheit und Wiedergeburt. Damit aber ist die Jugend die Zeit christlicher Tugend, das Greisenalter jene der Ungläubigkeit und Sünde.⁸

Die Verjüngungsthematik wird im Volksbilderbogen zum einen in Jungbrunnenbildern zum Thema, zum anderen aber in komischen Darstellungen von alten Männern und jungen Frauen. Es gibt aber umgekehrt – im *lubok* – keine Darstellungen von alten Frauen und jungen Männern. Die älteren Männer (*stariki*) auf den Knien junger Frauen (Rovinskij 1881, 236ff.; Nr. 131) suchen sich nur körperlich zu verjüngen. In der Logik und Axiologie der kontrastierenden Wertsysteme agieren sie damit aber geistig-moralisch auf einer kaum mehr zu unterbietenden Stufe.

Frauen spielen in diesem Anti-Transzendenzrahmen des Volksbilderbogens eine ähnlich wichtige Rolle wie in der Folklore.⁹ Im europäischen Kontext hingegen dominieren die Altersdarstellungen von Männern. Frauen erscheinen lediglich auf Treppenstufen gemeinsam mit je einem Mann. Es gibt aber, besonders seit dem 17. Jh., auch reine Frauentreppen, die allerdings oft das *memento mori!* und den Aspekt des Religiösen betonen. Wichtig ist dabei, dass die Frau im Hinblick auf das physische Alter in den Texten der Alterstreppe in der Regel negativer als der Mann dargestellt wird. Mag der Mann mit 60 Jahren noch würdig als Prophet auftreten, so wird die Frau mit 60 Jahren nur mehr als „ungestalt“ und hässlich dargestellt (Joerßen 1983, 52). Sie ziehe das Fluchen dem Beten vor. Ihre Sünden werden weitaus schärfer verurteilt. Diese Diskrepanz zu den Männern ist umso gravierender, als Frauentreppen in Bild und Text häufig nur von den Männern abgeleitete Treppen sind. Zacher (Matthias 1891, 37) bezeichnet manche von ihnen deshalb schon im 19. Jh. als gekünstelt. In Holzschnitten des 18. Jhs. heißt es (*Die Lebenstreppe*): „Weiber jedoch haben keine eigenen Reime“. Die sie betreffenden Verse leiten sich überwiegend von jenen für Männer ab.

Die Verankerung von Stereotypen schlägt sich auch in den Attributen von Männern bzw. Frauen nieder. Oft wird jeder Altersstufe ein Tier zugeordnet. Diese wechseln allerdings. Männern werden kräftige und vermeintlich intelligente Vierbeiner wie Fuchs oder Wolf beigelegt, Frauen dagegen Vögel, der 60jährigen Frau

⁸ An diese religiöse Dimension von Jugend fasst sich der totalitäre Jugendkult, den Hans Günther in seinem Beitrag zu der dem vorliegenden Band vorausgehenden Konferenz analysiert hat, bruchlos anschließen. Eine andere, insbesondere für Südslaven, Tschechen und Slowaken zentrale kulturgeschichtliche Dimension bildet jene der Wiedergeburt, die nicht nur Verjüngung, sondern auch Erneuerung ist. Beides verbindet sich im lateinischen Verbum *renovare*. Die kulturelle „Wiedergeburt“ hat damit ebenfalls eine religiöse Dimension.

⁹ T. Civ'jan (1999, 73) analysiert ein Ritual, das mit den Gärten des Adonis verknüpft ist. Dieses Ritual wird in zwei Stadien verwirklicht. Im ersten werden die „Gärten des Adonis“ (*sady Adonisa*), duftende Substanzen, von Frauen nach oben auf das Dach getragen, im zweiten Stadium nach unten geholt. Die Leiter (*lestnica*) spiele in diesen Sujets die Rolle eines Prädikats (Civ'jan 1999, 74): die Bewegung auf der Leiter, nach oben bzw. nach unten, realisiere den Konflikt des Sujets, die misslingende Vermittlung zwischen Unten und Oben, Erde und Sonne. In diesem folkloristischen Ritual wird die Treppe narrativisiert. Durch die Kombination von Aufwärts- und Abwärtsbewegung wird die Leiter gleichsam zur Treppe, deren Statik wird in Bewegung, in Dynamik transformiert.

etwa die als wachsam und langlebig geltende Gans. Diese Tiersymbolik ist aber eine westeuropäische. Dies offenbart sich an der Symbolik der Gans, die in Russland und im östlichen slavischen Kulturraum nicht als wachsam und langlebig gilt. Durch das Picken ist sie etwa in der russischen Kultur erotisch konnotiert, mit männlicher Ehesymbolik und mit Mutmaßungen über die Zukunft verbunden (Gura 1997, 670-677).

3. Kulturelle Spezifik: Fremdes und Eigenes

Die Reflexion des Alterns dürfte in der russischen Kultur relativ schwach ausgeprägt sein. Das ergibt sich schon aus der vergleichsweise späten Verankerung der modernen mechanischen, rational-linear konzipierten Zeitmessung (Grigor'ev / Popovskij 1937; Pipunov / Černjagin 1977). Diese stand im Übrigen – als exogene Zeit – schon frühzeitig in einem Spannungsverhältnis zur Seelenzeit der „Confessiones“ des hl. Augustinus. Wird das Zeitmaß „Stunde“ in England schon Mitte des 14. Jhs. zu einem Ordnungsmaß, so mutiert das russische Nomen *čas*, das zunächst nur die Bedeutung „Zeit“ trägt, erst im 17. Jh. zu jenem der Stunde. Erst Mitte des 19. Jhs. will man in Russland Uhren auf dem Land zur Verbesserung der Ordnung einführen. Eigene Bild- und Texttraditionen des Alterns bilden sich auch auf diesem Hintergrund nur begrenzt aus. Die bildlichen und textlichen Darstellungen des Alters wurden auch deshalb in Formen und Gattungen gegossen, die vielfach fremd waren und als solche nur nachgeahmt wurden. Eigene Bild- und Texttraditionen entstehen hingegen kaum.

Auch das die Beiträge dieses Bandes verbindende Thema „Lebensstadien“ ist schon sprachlich nur schwer ins Russische zu bringen. Dies beginnt schon damit, dass im Griechischen „Stadion“, eigentlich eine Lauf- und Rennbahn, vor allem der antiken Kampfstätte (sic!) Olympia, bei den Griechen ein gewöhnliches Längenmaß war. Vladimir Dal' führt das Wort weder als „Stadion“ noch als *stadija*. Erst um die Wende zum 20. Jh. findet sich hingegen in russischen Wörterbüchern das Lexem *stadija*, doch nur (!) in der Bedeutung eines „Wegemaßes“. Erst im späteren 20. Jh. erhält es – wie das deutsche „Stadium“ schon im 18. bzw. 19. Jh. – in Russland die Bedeutung „Entwicklungsstufe“.

Das Bild des Rads, das der *lubok* kennt, hat eigentlich eine größere Affinität zur russischen Kultur. Architektonische Darstellungen wie die frühe Alterstreppe der Glasfensterrosette in der Kathedrale von Amiens oder die Altersreliefs der St. Annen-Kirche in Annaberg bleiben in Russland dagegen Fremdkörper.¹⁰ Die Lebens- und Alterstreppe als hierarchisches Bild muss in Russland, einer Gesellschaft ohne Bürgertum, gleichfalls fremd bleiben. Die Bilddarstellungen der

¹⁰ Alterstrecken fanden sich – so Joerißen (1983, 39) – vor allem an öffentlichen Gebäuden. Sie waren damit einer öffentlichen Wahrnehmung zugänglich und dienten auch tatsächlich – den *lubki* vergleichbar – der Unterweisung, also der Erziehung der Menschen.

Volksbilderbogen geben Figuren und Stände in meist fremdländischer Kleidung wieder.

Wird in der russischen Belletristik des 18. und 19. Jhs. das Alter thematisiert, so handelt es sich meist um Übersetzungsliteratur (Baškeeva 1999, 387). In die russische Poesie hingegen sind die ins Russische übersetzten Texte mit ihren Altersstufen in der Regel nicht eingegangen. Die russische Lyrik beschränkt sich meist auf die Dreiteilung *junost'* (Jugend), *zrelost'* (Erwachsenenalter) und *starost'* ((Greisen-) Alter), die architektonisch, aber auch anders motiviert sein kann. In der russischen Literatur werden bisweileneinzelne Altersstufen hervorgehoben, etwa die Jugendlichkeit des romantischen Helden, die natürlich auch andere Kulturen kennen, die aber in manchem die Zeitlosigkeit des Jugendkults im Totalitarismus vorwegnehmen dürfte.

3.1. Zur Magie der Lebensstadien: Ikonen und folkloristische Texte

Lebenstrepfen und entsprechende Altersdarstellungen bleiben der russischen Kultur – zumindest im *lubok*, und wohl nicht nur dort – fremd. Doch können zwei Darstellungstypen von Lebensstadien als genuin slavisch bzw. russisch angesehen werden. Die altrussische Darstellung der Vita (*žitie*) und die Vitenikone auf der einen Seite sowie folkloristisch-rituelle Texte bzw. Volksspiele auf der anderen. Diesen Traditionen liegt – wie Nikita Tolstoj (1995) ausführt – der „magische Kreis des Lebens“ zugrunde, das Bild des Rads, nicht der Treppe. Tolstoj behauptet unter diesem Oberbegriff die Affinität von Avvakums Vitentext des 17. Jhs. einerseits, und Reigen sowie Volksspielen andererseits. Sie bringen zum Beispiel das „Leben“ des Hanfs (*konoplja*) oder des Getreides oft pantomimisch zur Darstellung, wobei Männer wie Frauen gleichermaßen als Handelnde auftreten.¹¹

In der religiösen Vitentradition dürfte aber eine andere Affinität wesentlich sein: In der mittelalterlichen Bildtradition der *rota fortunae* bzw. *rota vitae*, des Glücks- oder Lebensrades, befindet sich Fortuna bzw. Gott in der Mitte des Rades. Um diese Mitte kreisen meist in Medaillons die verschiedenen Lebensstadien. Die strukturelle Affinität dieses Bildtypus' zur Vitenikone wird deutlich, auch wenn die Ikone im Ganzen wie im Detail der Randbilder (*klejma*) rechteckig gehalten ist. Die Randbilder werden in der Regel von links oben nach unten und rechts gelesen. Ihre Zahl wechselt, häufig sind es sechzehn Bilder. Sie geben in Szenen, eine Form der Theatralisierung, die auch in westlichen Lebensaltertreppen verbreitet ist, das Leben

¹¹ Mit dem Volkspiel wird das Moment des Theatralischen virulent, das auch für zahlreiche westliche Darstellungen von Lebenstrepfen, die nicht selten die Bezeichnung *theatrum* tragen, grundlegend ist. In den russischen *lubok*-Darstellungen findet sich allerdings das Theatralische nicht wieder, doch findet der Begriff „theater“ (*teatr*) in diesem westlichen Sinn durchaus Verwendung (Rovinskij 1881, 106). In Renate Lachmanns Beitrag zum vorliegenden Band zeichnet sich im Kontext der „Narren in Christo“ ebenfalls eine Rezeption des Theatralischen als einer in Russland fremden Kultur ab.

des Heiligen von der Geburt bzw. Kindheit bis zum Tod sowie die Wunder nach dessen Tod wieder. Der Ikonenheilige wird – analog zum Bildtypus der *rota fortunae* – großfigurig in der Bildmitte platziert. Trotz der impliziten Sukzession des Lebens altert in der Ikonentradition der Heilige nicht.

Das entspricht der Darstellung des altrussischen Menschen, die – so Dmitrij Lichačev (Lichatschow 1975, 40) – ohne die „<Psychologie des Alters>“ auskommt: „Jeder Fürst ist in einer gleichsam idealen, zeitlosen Pose verewigt.“ So sei auch der Heilige schon im embryonalen Zustand ein Heiliger. Das Altern gelangt in dieser Poetik ebensowenig zur Darstellung wie die Zeit.¹² Zur Darstellung gelangt aber das Ganze des Lebens in quantitativ unterschiedlichen Randbildern. Diese lassen sich mit den magischen Zahlen der Lebenstrepfen nicht in Verbindung bringen. Die Stadien werden lediglich gereiht, nicht aber hierarchisch geordnet. Die Lebensstadien werden zudem durch Handlungen konstituiert, figurieren aber nicht als Altersstufen. Die Chronologie des Lebens, die Altersstufen sind hingegen nachrangig.

Im Zentrum der Ikonenrandfelder und der Vita des Protopopen Avvakum etwa stehen in den szenischen Randbildern (*sceny-klejma*) die Leiden des Heiligen. Nikita Tolstoj (1995, 224) bezeichnet deren Funktion als apotropäisch, sie wehren also Unheil ab. Avvakums Vita wird so zu einer Art Anti-Vita. Diese Funktion verbinde sie mit der in der Folklore, d.h. in Reigen und Spielen, verbreiteten *vita herbae*, dem Pflanzenleben. Das Pflanzenleben wird – wie das menschliche – in sämtlichen Stadien wiedergegeben. Das Moment des Handelns steht – wie in der Heiligenvita – erneut im Vordergrund, das Altern hingegen wird nur implizit thematisiert.

Das Handeln der *vita herbae* ist jedoch eines mit der Pflanze als Objekt. Die Reihung der von der Aussaat bis zur Ernte und Verarbeitung vollständig wiedergegebenen ‚Lebensstadien‘ der Pflanze ist auch nicht hierarchisch. Die Nähe der Vita zum magischen Kreis der Pflanze könnte auch verantwortlich dafür sein, dass Tod und Wiedergeburt bzw. Auferstehung zu einem homogenen Bestandteil der Darstellungen des Lebens werden. Ganzheitlichkeit und Vollständigkeit der Stadien („rasskaz o vsech stadijach vozdeľvanija i obrabotki rastenija“, Tolstoj 1995, 229), bisweilen auch die Gedrängtheit der Zeit (Tolstoj 1995, 223), sind Teil ihrer magisch-sakralen Funktion.

Dies verdichtet sich in der apotropäischen Funktion, die Avvakums Vita und die Pflanzenviten gleichermaßen kennzeichnet. Nicht nur Avvakum hebt die Bedeutung der Leiden hervor, auch die Pflanzenviten betonen das Leiden der Pflanzen unter ihrer Kultivierung, d.h. unter ihrer Bearbeitung. Als der hungrige Wolf von den Qualen (*mučenie*) des Getreides hört (Tolstoj 1995, 229), die dieses zu ertragen hat,

¹² Mit Christus verbindet sich in der älteren ostslavischen Literatur bekanntlich nur der Aorist, nicht aber das Imperfekt oder das Perfekt als Zeitmaß der Vergänglichkeit. Vielleicht in Analogie dazu schreibt A.S. Puškin in seinem Verspoem *Mednyj vsadnik* (Der Eherne Reiter) von Peter dem Großen nur im vollendeten Aspekt, vom kleinen Beamten Evgenij hingegen im imperfektiven Aspekt.

ehe es ‚kultiviert‘ als Brot erscheint, fühlt er sich so beschämt, dass er lieber wieder hungrig, ohne Brot gegessen zu haben, abzieht. Der Hanf unterliegt ähnlichen Qualen. Die Leiden und deren abschreckende Wirkung verbinden den sakralen und den folkloristischen Vitenext.

In den folkloristischen Texten sind die Akteure der Handlungen jedoch überwiegend Frauen. Sie führen die Handgriffe der Bearbeitung von Pflanzen meist pantomimisch aus. Im Unterschied zu den westlichen Lebensstufen dominieren also in den russisch-folkloristischen Darstellungen von Lebensstadien Frauen. Eine Differenz liegt auch darin, dass dem erotisch-sexuellen Moment dabei bisweilen ein hoher Stellenwert zukommt. In den Lebensstufen des *lubok* fehlt dies, was mit der Folkloreferne dieser Texte auch eine relative Fremdheit gegenüber der genuin russischen Kultur unterstreicht.

In diesem Kontext ist auch das Moment der mythischen Wiederkehr im Kreislauf der Natur zu sehen, in dem sich das Wasser des Todes (*mertvaja voda*) und das Wasser des Lebens (*živaja voda*) ergänzen: Das Wasser des Todes garantiert erst den endgültigen Tod und schafft damit die Voraussetzung für die Erneuerung und Wiedergeburt durch das Wasser des Lebens. Die so sehr betonten Leiden verbinden sich – etwa in einem altserbischen Text – mit einem Gericht, das der Herrscher im „Leiden des seligen Weinberges“ (Tolstoj 1995, 230) über einen Weinberg hält. Der russische *lubok* akzentuiert dagegen neben dem Leiden das Jüngste Gericht.

4. Der *lubok* als Mischform kulturspezifischer Ästhetiken

In den Volksbilderbogen fehlen russische Realien fast völlig. Dabei ist der Grad der Fremdheit in den Bildern noch höher als in den Texten. Doch auch die Texte sind leicht als fremde zu erkennen. Dmitrij Rovinskij macht in seiner *lubok*-Edition deutlich, dass gerade die Volksbilderbogen mit dem Thema des Alterns vielfach übersetzt sind bzw. auf ausländische Vorbilder, etwa aus dem *Decamerone* („nach einem ausländischen Vorbild“ [s inostrannogo obraza] Rovinskij 1881, 106; Nr. 738; 1881, 69), zurückgehen. Der *lubok* mit dem Titel *Vozrast čelovečeskij* („Menschenalter“, 102-104; Nr. 737) zeigt mehrere Cupido-Gestalten. Auch sprachlich finden wir wenig russisch klingendes wie *put' žitij* (wörtlich: „Vitenweg“, gemeint: „Lebensweg“, Rovinskij 1881, 103) oder ein als polnisch zu erkennendes „*nevěm*“ (poln. *niewiem* [ich weiß nicht]) für russisch *ne znaju* (vgl. auch in *Ešče vozrast čelovečeskij* [„Noch ein Menschenalter“], 106-109; Nr. 739 das Nomen *košt*). Polonismen finden sich auch in weiteren Texten.

Vielfach wird das Faktum einer eher oberflächlichen Adaption auch darin deutlich, dass Text und Bild auseinanderklaffen. In einem Bogen, der den Titel „Menschenalter“ trägt¹³ und sieben Paare zeigt, passen die Unterschriften nicht zu

¹³ D. Rovinskij (1881) führt drei bzw. vier Volksbilderbogen mit Texten an, die den Titel *Vozrast čelovečeskij* (Menschenalter) tragen. Es sind die Nummern 737 (*Vozrast čelovečeskij*, 102-104),

den Personen. Unter dem Paar auf der Mitte der Treppe, durch diese Position wird meist die ideale Balance im Leben ausgedrückt, steht „Jüngstes Gericht“ (*strašnyj sud*, Rovinskij 1881, 104). Das „Jüngste Gericht“ folgt aber in anderen Darstellungen auf das Greisenalter. Die Unterschriften zu den Paaren beziehen sich zudem nur auf die Männer. In den Texten sind die Frauen – im Gegensatz zu den Bildern – überhaupt nicht präsent.

Dennoch zeichnen sich in den Volksbilderbogen Tendenzen zur Verstärkung der fremden semantischen Ausgangsparameter ab. Die Altersdarstellungen des *lubok* sind vor allem religiös transformiert. Das schlägt sich schon in Begriffen nieder, die sich etwa von den deutschen unterscheiden. Steht im Deutschen „Menschenalter“, so konnotiert man damit den Abstand einer „generatio“ von 30 Jahren (Wackernagel 1862, 21). Dies gilt aber nicht für den *lubok*-Titel *Vozrast čelovečeskij* (Menschenalter). Es konkurrieren zudem mehrere Bezeichnungen: Neben *vozrast* findet sich seltener das weltliche *žizn'* (Leben; Rovinskij 1881, 106; Nr. 739 *ravnovesie žizni čelovečeskaj*), auch altkirchenslavisches *život*, vor allem aber das die religiös-geistliche Dimension des Lebens denotierende *žitie* (Vita).

Diese religiöse Transformation ist auch für den *lubok* spezifisch, der meist die geistliche, nicht aber die physiologisch geprägte Lebensstreppe (Nr. 739) darstellt. Selbst dort, wo – selten genug – Erotik ins Spiel kommt, wird diese – analog zur frühen Liebeslyrik des 18. Jhs. in Russland – in einer biblischen Sprache abgehandelt (Rovinskij 1881, 21; Nr. 739 *pochotenie telesnoe* [körperliche Gelüste / Begierde]).

Diese Konzentration, ja Reduktion auf die Religion rückt den „sündigen Menschen“ (*čelovek grešnyj*) in den Mittelpunkt. Deshalb werden im russischen Volksbilderbogen die „ewige Qual“ (*večnaja muka*, Nr. 735) und das Jüngste Gericht bzw. der Jüngste Tag (*sudnyj den'*) bzw. der „letzte Tag“ (*vposledni den'*, Nr. 735) bevorzugt abgehandelt. Nicht die – physischen oder geistigen – Stufen, sondern gerade die Extreme, die Polaritäten des geistlichen Lebens (*dozrelaja starost'*“; Rovinskij 1881, 100; *vvelicej starosti*, Rovinskij 1881, 97) rückt der *lubok* ins Zentrum.¹⁴ Wenn von einer kulturspezifischen Adaptation des *lubok* überhaupt die Rede sein kann, dann vor allem aufgrund der verstärkten Thematisierung von Leid, Qual und Gericht. Auch diese dürfen als Situationen extremen Lebens bezeichnet werden. Leiden – so darf man wohl vermuten – ist in russischen Alterskonzeptionen in besonders hohem Maße immer schon impliziert. Die apotropäisch-didaktische Funktion dieser Motive verbindet sich eng mit den aufgezeigten folkloristischen Traditionen.

738 (*Tože vozrast čelovečeskij*, 104-106), 739 (*Ešče vozrast čelovečeskij*, 106-109) und 740 (*Poslednija stupeni čelovečeskago vozrasta*, 109-110).

¹⁴ Das findet wiederum eine Entsprechung in der Folklore, wo A.V. Gura (1997, 863-864) im Kontext der Tiersymbolik nicht Stufen des Alters beschreibt, sondern in den von ihm ausgewerteten folkloristischen Quellen vor allem die Polarität von Jugend und Alter (*molodaj vs staryj*) vorfindet. Der Bär (<*staryj ded*>, Gura 1997, 159) erscheint dabei als lang-, der Hase (*zajac*) als kurzlebig. Der Adler, der im Jordan gebadet habe, könne 500 Jahre leben, der Igel sei von allen das älteste Tier (Gura 1997, 78).

Doch wurde bereits deutlich, dass eine hierarchische Form des *lubok* der russischen Kultur weitgehend fremd sein musste. Das Transzendenzideal dürfte importiert worden sein: Es wurde im *lubok* ästhetisch und poetisch nicht produktiv, also nicht wirklich adaptiert. Das dürfte bei der Umkehrung des Transzendenzideals anders sein. Dabei wird nicht das physiologische Alter auf das moralisch-geistigehin überschritten, sondern das moralisch-geistige auf das physiologische hin. Diese Bild-Text-Tradition wurde komisch funktionalisiert. Die *lubok*-Beispiele sind allerdings wenig zahlreich (Rovinskij 1981, Nr. 69, Nr. 131). Sie gehören in den Kontext der Altersdarstellungen und kehren auch in anderen Gattungen, etwa in den Intermedien des 18. Jhs., wieder.

Rovinskij (1981, 236ff.) bemerkt, dass dem Bilderbogen *Starik na kolenach u molodogo* (Der Alte auf den Knien eines Jungen [sic!]) ein Sprichwort (*postlovica*) zugrunde liege. Ein alter Mann heirate eine junge Frau „nicht für sich, sondern für die anderen“ (*ne dlja sebja, a dlja drugich*).¹⁵ Damit ist dieser *lubok* in eine russische folkloristische Tradition eingebunden. Der alte Mann vom Typus *senex amans* (Frenzel 1980, 1-11), der um die junge Frau wirbt, ist „sehr alt“ (*vel' mi star-*) mit grauem Bart, aber dennoch „körperlich jung“ (*a tēlom mlad-*) und zugleich „geistig vollkommen“ (*umom soveršen*), eine eher überraschende Mischung von Merkmalen. Bei diesem Text sind auch die Realien kulturspezifisch, wenn der vermeintliche Bräutigam der jungen Frau nicht nur Reichtum verspricht, sondern sie auch in der Badestube, der Banja wärmen will (*načnu tebjja sovrēvati v- teploj baně*). Er verspricht ihr einen Tanz mit russischen Spielleuten (*gusel' niki*) und vieles mehr. Die russischen Realien in diesem Bilderbogen sind ungewöhnlich und unterscheiden ihn deutlich von den Bogen mit Treppen.

Die junge Frau weist den alten Mann zurück und bedient sich dabei der Topoi der Alterstreppe. Sie warnt ihn, er werde noch viel schneller altern, sein graues Haar werde sich noch gelb färben (*sēdiny poželteju*). Tatsächlich ist der Übergang vom grauen zum gelben Haar ein Kriterium des Voranschreitens zur nächsten Altersstufe in den westlichen Alterstreppeendarstellungen. Natürlich könne er mit einem jungen Mann (*mladym otrokom*), den sie allerdings vorziehe – der junge Mann entspräche ihr auch gemäß der Alterstreppe norm S, nicht mithalten.

Interessant sind die Beschimpfungen, die auf den „alten Mann“ (*starik*) herniederprasseln. Sie beschimpft ihn für den möglichen Fall, dass die Eltern sie gegen ihren Willen (*nevoleju*) mit ihm verheiraten. Diese Verwünschungen sind im Hinblick auf ihre Semantik und auf ihre Funktion aufschlussreich. Die Beschimpfungen erinnern an die bisweilen extremen Ausfälle der Kirchenväter gegen die Sünder. Allein schon der Vergleich des alten Bräutigams mit unterschiedlichsten Tieren gemahnt aber auch an die Attribute der Alterspyramiden. Der Mann wird nun aber nicht mehr mit starken und intelligenten Vierbeinern gleichgesetzt. Die junge

¹⁵ Es dürfte bei diesem Volksbilderbogen ein Druckfehler vorliegen, da nicht von einer „jungen Frau“ (*molodaja*), sondern von einem „jungen Mann“ (*molodoj*) gesprochen wird.

Frau vergleicht ihn stattdessen – fast parodistisch – mit Vögeln, Fischen, Schweinen oder Krebsen. Die Paradigmatik der Beschimpfungen (*rugatel' stva*) gemahnt an deren ursprüngliche, magische Funktion. Die Vergleiche und sprachlichen Mittel der jungen Frau verfolgen nur das Ziel, das Alter – wie die Sünde – als abstoßend und hässlich darzustellen.

Damit übernimmt – fast paradoxer Weise – gerade sie die Funktion der Kirchenväter aus der religiösen Literatur. Johannes Chrysostomos (Gnilka 1972, 148) schreibt zum Beispiel von der wegen der Sünden „verfaulenden und verfallenden Seele“, einer „greisenhaften Sündenseele“ (zit. nach Gnilka 1972, 249), die „voll Rotz, Torheit und Vergeßlichkeit, triefäugig“ (Gnilka 1972, 248) sei. „Dabei konnte die Jugend nicht schön genug, das Greisenalter nicht häßlich genug vorgestellt werden“. Darin zeigt sich die Ästhetik des Hässlichen in der Kirche des 3. und 4. Jhs. In der Rede dieser jungen Frau des *lubok* mischen sich somit greisenhafte Weisheit und weibliche Jugend.

Die Funktion dieser Beschimpfungen wird nicht nur durch die Wiederholung zu einer magischen und konkret apotropäischen. Denn die junge Frau beschimpft den alten Mann letztlich in dieser beschämenden Form, um zu verhindern, dass er sie heiratet. Er soll ebenso wieder abziehen wie der Wolf des Volksspiels, der vom Leiden des Getreides, das bearbeitet wird, so schockiert ist, dass er den Appetit verliert und seinen Hunger nicht mehr mit der eigentlich begehrten Speise stillen will. Das aber heißt, dass sich nur in diesem Typus von Volksbilderbogen eigene und fremde Traditionen mischen.

Das kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die multimedialen Altersdarstellungen, die sich außerhalb der russischen Kultur über Jahrhunderte großer Beliebtheit erfreuten, in Russland primär Fremdkörper blieben. Kam es zu tatsächlichen Adaptionen und Transformationen, so spielten folkloristische Formen und Funktionen aber immer eine ganz entscheidende Rolle.

Literatur

- Barth, S. 1971. *Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert: Ikonographische Studien*, Bamberg.
- Baškeeva V.V. 1999. „Vozrastnye paradigmy v russkom chudožestvennom myšlenii pervoj treti XIX veka“, N.D. Arutjunova, I.B. Levontina (otv. red.) *Logičeskij analiz jazyka. Obraz čeloveka v kul'ture i jazyke*, Moskva, 387-394.
- Boll, F. 1913. „Die Lebensalter: Ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Geschichte der Zahlen“, *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik*, 31, 89-145.

- Civ'jan, T.V. 1999. „Dviženie po lestnice-<lesenke> (vokrug Adonisa i Dionisa)“, *Dviženie i put' v balkanskoj modeli mira. Issledovanija po strukture teksta*, Moskva, 71-82.
- Dal', V. 1913. *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskago jazyka Vladimira Dalja*, S.-Peterburg - Moskva.
- Englert, A. 1905. „Die menschlichen Altersstufen in Wort und Bild“, *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, 15, 399-412.
- Eyben, E. 1973. „Die Hinteilung des menschlichen Lebens im römischen Altertum“, *Rheinisches Museum für Philologie*, N.F. 116, 150-190.
- Frenzel, E. 1980. *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart.
- Filz, W. 1983. „Ameisenpyramide und Pfad im Gras - Die Lebensalter in der Literatur“, *Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter*, 93-100.
- Gnilka, Ch. 1972. *Aetas Spiritalis. Die Überwindung der natürlichen Altersstufen als Ideal frühchristlichen Lebens*, Bonn.
- Grigor'ev, G., Popovskij, G. 1937. *Istorija časov*, Moskva, Leningrad.
- Gura, A.V. 1997. *Simvolika životnych v slavjanskoj narodnoj tradicii*, Moskva.
- Jens, W. 1997. *Das künstlerische Alterswerk*, Eichstätt.
- Joerissen, P. 1983. „Lebenstreppe und Lebensalterspiel im 16. Jahrhundert“, *Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter*, 25-38.
- Joerissen, P. 1983a. „Bildprogramm und Bildform im Jahrhundert der Reformation“, *Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter*, 39-60.
1983. *Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter*. Eine Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland, Rheinisches Museumsamt, Brauweiler in Zusammenarbeit mit dem Städtischen Museum Haus Koekoek, Kleve, Köln, Bonn.
- Lichatschow, D.S. 1975. *Der Mensch in der altrussischen Literatur*, Dresden.
- Matthias E. 1891. „Die zehn Altersstufen des Menschen“, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 23, 385-412.
1980. *Mify narodov mira v dvuch tomach*, Moskva.
- Pieper, M. 1978. *Erwachsenenalter und Lebenslauf*, München.
- Pipun'nyrov, V. und Černjagin, B. 1977. *Razvitie chronometrii v Rossii*, Moskva.

- Rovinskij, D.A. 1881. *Russkija narodnyja kartinki I-V* (und 4 Bände Atlas). Kniga III. *Pritči i listy duchovnye*, Sanktpeterburg.
- Rovinskij, D.A. 1900. *Russkija narodnyja kartinki* (Hrsg. von N.P. Sobko), Sanktpeterburg.
- Schenda, R. 1983. „Die Alterstreppe - Geschichte einer Popularisierung“, *Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter*, 11-24.
- Sears, E. 1986. *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton.
- Tolstoj, N. I. 1995. „Žizni magičeskij krug“, *Jazyk i narodnaja kul'tura*, Moskva, 223-233 [erstmals Tartu 1992].
- Wackernagel, W. 1862. *Die Lebensalter: Ein Beitrag zur vergleichenden Sitten- und Rechtsgeschichte*, Basel.
- [Zacher, J.] 1891. „Die Zehn Altersstufen des Menschen. Aus dem Nachlass von Julius Zacher“, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 23, 379-411.