

Dagmar Burkhart

## DER INTERMEDIALE TEXT DES RUSSISCHEN *LUBOK*

Von antiken Mosaiken und mittelalterlichen Fresken oder Bibelilluminationen bis hin zu den Graphem-Bild-Kombinationen der Avantgarde und den Comic strips der Gegenwart treten uns Korrelationen von Bildern und Texten entgegen, deren Formen und pragmatisch verstandene Intentionen im Verbund ihrer visuellen und verbalen Elemente zu analysieren sind.

In der Traditionskette dieser vielfältigen und polyvalenten intermedialen Texte hat auch der russische *lubok* seinen semantisch bestimmbaren Ort. *Lubok*, Plural *lubki*, die seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Rußland existieren, sind einseitig (seltener beidseitig) bedruckte, durch unterschiedliche graphische Techniken vervielfältigte und von Hand kolorierte Einzelblätter, welche jeweils eine oder mehrere, mit Schriftpartien versehene Abbildungen aufweisen. Es handelt sich um synthetische "Texte" mit doppelter Kodierung, weil hierbei Bild-Elemente (= ikonische Zeichen) und Wort-Schrift-Elemente (= symbolische Zeichen) korreliert werden.

Eine typologische Analyse der verschiedenen Realisierungen von Worttext-Bild-Verbindungen ergibt mindestens fünf prinzipielle Strukturmuster, deren Ausprägung von inhaltlichen Kriterien, ästhetisch-normativen Grundsätzen und rezeptionellen Erwägungen bestimmt wird.<sup>1</sup>

Forschungsfragen, die daraus abgeleitet werden können, betreffen

- die kulturalanthropologischen Dimensionen des *lubok*, nämlich seine Struktur und Funktion in jeweiliger Relation zu der Produzenten- und Rezipientengruppe sowie deren sozialen Bedingungen, Normen und Ideologie,
- Fragen der Beeinflussung des Bild-Teils durch andere visuelle Medien (wie Ikonen, Buchillustration und Fresken; bildliche Darstellungen in der Volkskunst wie Stoff- und Kachelmuster, Gebäckmodel etc.; die russische Malerei und Graphik) sowie Fragen der Wechselwirkung,
- Probleme der Sprachverwendung im Wort-Teil wie Verschriftlichung gesprochener Volkssprache, Soziolekt, Einflüsse der Kirchensprache samt ihrer graphischen Konventionen, politisch-satirischer Sprachstil etc., und
- Fragen der Wort-Bild-Intermedialität sowie Probleme der Kongruenz oder Divergenz zwischen piktorialem und verbalem "Text".

Im Folgenden soll der letztgenannte Fragenkomplex *Word-Bild-Korrelation*, der den strukturellen Kern jedes Ein-Blatt-Drucks und damit auch des *lubok* erfaßt, erörtert werden.

Die konstitutiven Bestandteile des russischen illustrierten Flugblatts und Bilderbogens entstammen – im Gegensatz zu einigen einfach kodierten Ausdrucksformen der Volkskunst wie Stoffdrucken, Lackmalerei, Ostereidekoration etc. – zwei unterschiedlichen Zeichensystemen: einem *piktoralen* oder *ikonischen Kode*, der sich in dem Bildteil ausdrückt, und einem *verbalen* oder *symbolischen Kode*, der in dem *Textteil* verwendet wird. Als ein Ensemble bedeutungstragender Zeichen ergeben die Bild- und Textteile des *lubok* den "Text", also die intermediale Gesamtheit des Ein-Blatt-Drucks.

1. Der *ikonische Text* oder *Bildteil* steht in einem vielfältigen Netz von Beziehungen zwischen traditionell russischen und fremden Bildelementen. Richtungsweisende und normierende Kraft geht einerseits von der mittelalterlichen Freskenmalerei in russischen Kirchen und von der Ikonenkunst aus. Es ist das statuarische Großbild eines Heiligen (wie beispielsweise des Hl. Nikolaus, Abb. 1), auch das von Reiterheiligen wie dem Hl. Georg oder dem Hl. Dimitrij von Thessalonike (vgl. Syt. Nr. 75), das auf die Darstellung von beliebten Märchen-, Bylinen- und Volksbuchhelden wie dem Drachenkämpfer Eruslan, Il'ja Muromec oder Alexander von Makedonien in ihrer feierlichen, *en face* gerichteten Gestalt und ihrer gemessenen Gestik eingewirkt hat. Schließlich befindet sich auch die populäre *Lubok*-Gestaltung von russischen Heerführern und Generalen in dieser Tradition (vgl. Syt. Nr. 73, 124 etc.). Die *Ein-Bild-Darstellung* einer Figur oder einer Szene (beispielsweise die Hl. Dreifaltigkeit beim Mahl, Abb. 2), die *Synchrondarstellung* eigentlich sukzessiver narrativer Elemente (vgl. "Anika und der Tod", Syt. Nr. 10) sowie die *Bildfolge-Darstellung* einzelner aneinandergereihter Szenen oder Phasen (beispielsweise eines Heiligenlebens, vgl. "Das Gleichnis vom reichen Mann und dem armen Lazarus", Syt. Nr. 13 etc.), alle diese von Ikonen und Kirchenfresken her vertrauten Formen werden – in Stil und Technik meist vergrößert – im *lubok* realisiert und auch auf profane Themen und Figuren angewandt (vgl. Syt. Nr. 19, 48, 135 etc.)

Daß andere pikturale Elemente, nämlich solche der Volkskunst wie die gemalte Dekoration von Dosen, Truhen, Schränken, Körben, Spanschachteln und Ofenkacheln sowie geschnitzte Verzierungen an Spinnrocken und Wäschebleueln, Muster von Stoffdrucken, Pfefferkuchenmodel etc. eine ikonische Quelle für den *lubok* darstellen oder mit ihm in Wechselwirkung standen, ist augenfällig und durch überzeugendes Vergleichsmaterial zu belegen.<sup>2</sup>

Als weitere prägende Momente für den *ikonischen Text* des *lubok* sind ausländische Vorbilder, vor allem deutsche, holländische und französische, zu nennen. So wurden beispielsweise Bilder aus der in Holland von Johannes Fischer,

genannt *Piscator*, gedruckten Bibel im 17. Jahrhundert in Rußland von dem Mönch Il'ja und später von Vasilij Koren' als Vorlage bzw. Inspirationsquelle benutzt und – im Falle von Koren's 36 Holzschnitten aus dem Jahr 1696 – nicht nur mit russischem Textteil versehen, sondern auch im ikonischen Teil russifiziert (vgl. Abb. 3, wo Kains Pferd auf russische Weise mit der *duga*, dem hölzernen Bogen hinter dem Geschirr, aufgezäumt ist und Eva einen typisch russischen Spinnrocken verwendet etc.)<sup>3</sup> Im 18. Jahrhundert finden sich häufig auf den *lubki* Episoden aus dem Alltagsleben und auf russische Art modifizierte Darstellungen von Hofnarrenfiguren und galanten Szenen, darunter Adaptionen bekannter westeuropäischer (vor allem französischer) Rokoko-Bilder. Ihre Verarbeitung im russischen Ein-Blatt-Druck erfolgt meist unter Preisgabe raffinierterer Darstellungsformen (beispielsweise der bewußt karikaturhaften Verzerrung von Proportionen, der Dynamik von Gestik und Mimik etc.), so daß im Adaptionsergebnis sich die russische ikonographische Tradition deutlich bemerkbar macht.<sup>4</sup>

Grundsätzlich gilt für den piktoralen Teil des russischen *lubok*, daß entsprechend der unterschiedlichen Technik (Holzschnitt versus Kupferstich bzw. Lithographie) und dem Ausbildungsniveau des Graveurs (handwerklicher Amateur versus professioneller Stecher) die *lubki* von sehr differierender Ausführung und Qualität sein können (vgl. beispielsweise den naiven, in Volkskunstmanier stilisierenden älteren Holzschnitt in Abb. 8 mit dem bereits elaborierteren, um Realitätswiedergabe bemühten Kupferstich in Abb. 9).

2. Der *verbale Text* nimmt im *lubok* unterschiedlich viel Raum ein, erfüllt eine Reihe von Funktionen und zeigt verschiedenartige Ausprägungen.

In den Beispielen (vgl. Abb. 1 und 2), wo es sich um Großbild-Ikonenreproduktionen handelt, wird nur eine minimale Textportion in Form des Namens über der dargestellten Person oder Figurengruppe verwendet. Die Schrift- und Sprachform entspricht der russisch-kirchenslavischen Konvention, beispielsweise Abkürzung der sakralen Lexeme "Heilige(r)", "Dreifaltigkeit" etc. (übertragen auch auf weltliche Darstellungen wie "Car Alexander von Makedonien", Syt. Nr. 21: Abkürzung bei dem Lexem *царь*, in blasphemisch-karnevalesker Funktion wird das mit traditionellem Ligaturzeichen versehene Lexem *духъ* 'Geist' in dem Narren-lubok "Gonos", C.-A. Nr. 61, nun als 'Hauch' allerdings skatologisch gemeint, gebraucht). Kurzbezeichnungen oder Namen über (*надпись*) bzw. neben dem Kopf der dargestellten Person sind auch in anderen russischen illustrierten Blättern anzutreffen, dann aber zusätzlich zu verbalem Text, der sich in der Regel unten, seltener oben, an den piktoralen Teil des *lubok* anschließt. Darstellungen von Märchenhelden oder Heerführern und Generalen im Porträtstil sind meist nur unter dem Bildteil mit dem Namen des Dargestellten versehen. Bei *lubki* in Bildfolge-Manier ist jedes Einzelbild untertextet.

*Verbaler Text* kann – außer in Form von kurzen Titeln (Namen, Standes- oder Berufsbezeichnungen, Heiligentitulierung, vgl. Abb. 1 und 2) oder sachlich knappen Untertexten (wie in Abb. 9) – auch in Gestalt von geraden bzw. linienförmig geschwungenen und zum Teil auf dem Kopf stehenden Spruchbändern auftreten (vgl. Abb. 4), in Medaillons (vgl. Abb. 8) oder "Sprechblasen" (vgl. Syt. Nr. 43) oder aber – vor allem auf *lubki* mit moralisch-belehrender Intention – auf Halbkreisen bzw. simulierten Schriftrollen (vgl. Syt. Nr. 99, 79) plaziert sein, wodurch sich westeuropäisch-barocke Einflüsse bemerkbar machen.

Wenn der *verbale Text* größeren größeren Umfang als das erwähnte Minimum aufweist, dann ist er als Wort-Block gestaltet, der unterschiedliche Platzierung auf dem Ein-Blatt-Druck findet und die

- Narration einer Handlung (meist im Präteritum, vgl. Syt. Nr. 34) oder
- Deskription (im Präsens) einer Situation (vgl. Syt. Nr. 135) bzw. einer Figur (vgl. Syt. Nr. 46 unten) beinhaltet oder aber
- Monologe mit Situationsbezeichnung und Inquit-Formel (vgl. Syt. Nr. 19) bzw. ohne Einleitung (vgl. Syt. Nr. 38) oder
- Dialoge mit Narrationsteil (vgl. Syt. Nr. 33) bzw. häufiger ohne diesen (vgl. Syt. Nr. 43, 138) wiedergibt.

Im *verbalen Text* sind die Varianten Prosa versus Vers zu beobachten, wobei Verssprache vor allem bei (anonymisierten) Dichtertexten (vgl. Abb. 5) oder spruchartig gereimten Untertexten (vgl. Syt. Nr. 7, 8) anzutreffen ist. Signifikant erscheint ferner die Opposition russisch-kirchenslavische Hochsprache versus umgangssprachliches Russisch (*prostorečie*); dabei muß im letzteren Fall noch unterschieden werden nach offizieller oder Standardsprache einerseits (beispielsweise bei der Untertextung von Generalporträts oder informativ-aufklärerischen *lubki*) und nach Unterschichtsprache andererseits, die durch Verwendung von falscher Orthographie bzw. Wiedergabe gesprochener Umgangs- oder Vulgärsprache in Phonetik (*цырюльникъ* statt *цирюльникъ*, *гледя* statt *гляди* in Syt. Nr. 19) und Lexik (beispielsweise *жопа* 'Hintern' in Syt. Nr. 28) charakterisiert ist.

Als Schriftformen lassen sich die feierliche kirchenslavische Unzialschrift in den älteren (bzw. später immer wieder nachgedruckten) *lubki*, eine zum Teil ungelenke russische Druckschrift in den mittleren (Syt. Nr. 19 zeigt beispielsweise die von Zar Peter I. eingeführte neue Profanschrift) und eine als Schönschrift stilisierte Schreibschrift, meist kombiniert mit regelmäßiger Druckschrift, in den jüngeren Kupferstichblättern oder Lithographien (vgl. Syt. Nr. 96–98) feststellen.

Quellen für den Lubok-Autor stellen russische sowie – vor allem bei den *забавные листы* 'unterhaltsame Blätter' – nichtrussische Texte dar. Bei religiösen Ein-Blatt-Drucken wird aus russischen Heiligenviten, Gleichnissen, Evange-

lientexten, Ikonenlegenden etc. zitiert; von ausländischen Textquellen werden Märchen, Novellen, Exempla ("Magnum speculum"), G. Basiles "Pentamerone", G. Boccaccios "Decamerone" u.ä. bevorzugt adaptiert.<sup>5</sup> Immer aber ist eine – dem mehrheitlich aus Analphabeten bestehenden Publikum entsprechende – Vereinfachung und Kürzung der Textvorlage zu konstatieren.

3. Der *piktorale* und der *verbale* Teil des *lubok* sind keine getrennten Entitäten, sondern stehen in Relation zueinander (Konvergenz- oder Divergenzbeziehung). Daß die jeweilige Zeichenstruktur des russischen illustrierten Ein-Blatt-Drucks sowie ihre Funktionalität in Bezug auf die Produzenten und die Rezipienten weitere Komplexitätsgrade darstellen, erhöht seinen semiotischen wie anthropologischen Stellenwert.

Die Bild-Präferenz der russischen Unterschichten ist nicht nur, wie häufig behauptet wird, der Vorliebe für Farbiges und Visuelles zuzuschreiben, sondern auch – oder vielleicht gerade – der über Jahrhunderte bestehenden weitgehenden Leseunkundigkeit. Um auch für die Analphabeten attraktiv zu sein und als Wand-schmuck etc. dienen zu können, mußten die *lubki* bunt sein und dominant piktorale Elemente aufweisen. Erst allmählich, als auch die Kupferstichtechnik die Schrift-Gravur erleichterte, wurde eine Zunahme des verbalen Elements realisiert und akzeptiert. Ganze Generationen von russischen Bauern des 19. Jahrhunderts lernten an Hand der Lubok-Blätter oder Lubok-Heftchen lesen. Wer nicht lesen konnte, und das waren bei der ersten russischen Volkszählung im Jahr 1897 noch immer 78,9 % der Gesamtbevölkerung, für den stellte das piktorale Lubok-Element die Hauptattraktion dar.<sup>6</sup>

Da die bäuerliche Bevölkerung für Bilderbögen und Lubok-Literaturheftchen jährlich bis zu einer Million Rubel ausgab, waren sie für die Lubok-Produzenten und Verleger ein interessantes Abnehmerpotential. Durch ein eigenes Distributionssystem auf der Grundlage von Kolporteurs (*korobejniki*) mit Tragkörben oder durch Händler mit Pferdewagen wurde die Provinz mit den – zu 86 % in den beiden Hauptstädten Moskau und Petersburg gedruckten – *lubki* bzw. *lubočnaja literatura* versorgt. Ein Lubok-Katalog aus dem Jahr 1893 zeigt<sup>7</sup>, daß zu der Zeit Blätter religiösen Inhalts noch etwa die Hälfte der Produktion ausmachten, denn diese *lubki* waren vor allem als billiger Ikonen-Ersatz beliebt. Von den säkulären Blättern genossen solche, die Märchenhelden, Generale, Schlachten etc. darstellten, Präferenz als Zimmerdekoration, insbesondere dann, wenn sie in ihrem "Text" traditionellen Mustern folgten. Andere profane illustrierte Blätter wie Sensationsdrucke (vgl. Syt. Nr. 8 über ein Meeres- und Waldungeheuer; vgl. auch Abb. 8 und 9) oder *lubki* mit derb-komischem Inhalt (vgl. Syt. Nr. 33, 34) bzw. freizügigeren Themen (vgl. Syt. Nr. 43 "Schwarz-äuglein, küß mich nur einmal") akzeptierte und goutierte man eher auf dem Jahrmarkt<sup>8</sup>, wo Händler sie in ihren Guckkastenbuden (*rašk* – 'Paradieschen')

vorführ-ten. Die erläuternden, häufig gereimten mündlichen Texte der Guckkastenvor-führer waren gerade für Analphabeten eine wichtige Hilfe beim "Lesen" der piktoralen Texte.

Zu weiteren Spezifika der russischen *lubki* gehört, daß sie – angesichts ihrer Abhängigkeit von der Ikonenkunst mit ihrem byzantinischen Ernst und ihrer Feierlichkeit – satirische, frivole und burleske Akzente primär im *verbalen Text* und kaum im *piktoralen Teil* ausdrücken (vgl. die hölzern wirkende Bartabschneideszene in Syt. Nr. 19, das starr geradeaus blickende Liebespaar in Syt. Nr. 43, die beinahe statische Prügelszene zwischen den komischen Volkshelden Paramoška, Foma und Erëma in Syt. Nr. 34 und die vom Bild her idyllische, vom verbalen Text her satirische Szene einer Mitgiftverlesung in Syt. Nr. 168; lediglich Syt. Nr. 33 zeigt hinter dem gemessen agierenden Kartenspielerpaar eine burleske Dienerszene, in der Zunge-Herausrecken und das obszöne Feige-Zeigen, ergänzt durch einen frechen Dialogtext, den piktoralen Hauptteil zusätzlich markieren). Daß sogar neutrale oder harmlose ausländische (vor allem französische) Bild-Vorlagen in Rußland zum Teil mit zweideutigen, frivolen, in einigen Fällen mit dem piktoralen Teil völlig divergierenden russischen Texten versehen wurden, darauf haben Forscher wie Rovinskij und Lotman hingewiesen.

Die russischen *lubki* verfahren (in der Ikonen-Tradition) nicht selten nach den Gesetzen einer archaischen Darstellungstechnik, bei der die verschiedenen Bildteile – Figuren und Szenen – als unterschiedlichen temporalen Phasen zugehörig dekodiert werden müssen, die aber in quasi *paradigmatischer Reihung* gleichzeitig auf einem Bild präsentiert werden<sup>9</sup>. So sind beispielsweise in Abb. 3 wie auf dem Blatt "Was schläfst du, Bäuerlein?" (Syt. Nr. 135) und "Foma, Erëma und Paramoška" (Syt. Nr. 34) ungleichzeitige Handlungsteile simultan abgebildet: Im ersten Beispiel ist unten links Eva, ihren Sohn Abel stillend, dargestellt, der darüber auf dem Bild dann als Jüngling zu sehen ist, wie er eine Viehherde hütet, und in analoger Weise wird Kain einmal in der Bildmitte als Junge bei der Zähmung eines Ziegenbocks und oben rechts im Bild als Erwachsener bei der Feldarbeit dargestellt. Im zweiten Beispiel sieht der Betrachter den faulen Bauern auf dem Ofen schlafen und zur selben Zeit am Fenster seines – nach dem Prinzip der umgekehrten Perspektive<sup>10</sup> – von außen und innen zugleich dargestellten Hauses untätig herumsitzen, während ein Hausgeist den Kehricht aus seinen leeren Kornkästen hinausfegt, seine Pferde in die Ställe der Nachbarn traben und sein Kornfeld ungemäht dasteht. Auf dem Bild sind auch seine fleißigen Nachbarn zu sehen, die ihr Getreide auf den Markt zum Verkauf fahren und für den Erlös miteinander schmausen. (Auf der bei Till<sup>11</sup> Abb. 79 wiedergegebenen Lithographie wurde die simultane Darstellung in eine Folge von fünf – die einzelnen Phasen darstellenden – Einzelbildern aufgelöst.) Im dritten Beispiel sitzen die beiden Pechvögel Foma und Erëma auf einem Hügel und singen "Jammerlieder";

gleichzeitig sieht man Paramoška, der gekommen ist, um sie zu prügeln und fortzujagen; dazwischen tummeln sich die Hunde, mit denen die Brüder in der "nächsten Szene" erfolglos versuchen, einen Hasen zu jagen, der noch im Busch sitzend dargestellt wird. Im Hintergrund ist Landschaft und Architektur zu sehen, und rechts und links von der Mittelszene jeweils die Kähne samt den beiden Unglücksrabben, wie sie beim Fischfang ins Wasser fallen und ertrinken. Auf diese Weise erscheint das Lubok-Blatt, wie Jurij Lotman richtig bemerkt, "als ein die Zeitbezüge auflösendes, außerzeitliches Programm der Erzählung, welches sich im Vorgang der Rezeption zusammen mit dem sich in der Zeit entwickelnden (verbalen, D.B.) Text entfalten muß"<sup>12</sup>.

Eine Reihe von *lubki*, vor allem theatralische und solche im Bildfolge-Stil bzw. beidseitig bedruckte oder mit gewundenen Spruchband-Texten versehene, laden zu einer aktiv sehauenden, spielerischen Rezeption durch Drehen und Wenden des Blattes ein. Der gerade auf ausgesprochen theatermäßigen Bilderbogen wiedergegebene Worttext diente in der Art eines multimedialen "Regiebuchs" auch als Grundlage für Guckkastenerläuterungen und Schaubudenausrufe (vgl. Syt. Nr. 46 etc.) und "zum andern als mnemotechnische Grundlage für die Reproduktion einer solchen mündlichen Darbietung aus dem Gedächtnis"<sup>13</sup>, wobei der Betrachter durch den ludistischen Charakter solcher illustrierter Blätter zum Auffüllen von Text-Lücken und zur Überführung der Statik in Dynamik aufgefordert wird (Appellstruktur des *lubok*). Es wäre jedoch falsch, in Beschränkung auf dieses relativ kleine Corpus, wie Jurij Lotman es getan hat, die These von der generell theatralischen Natur des *lubok* aufstellen zu wollen.

4. Der *lubok* als synthetisches Genre zeichnet sich vor allem durch *Intermedialität* aus, die in der russischen Kulturgeschichte – auf Grund der jahrhundertelangen Dominanz der Ikonenkunst und Wandmalerei mit ihrer typischen Wort-Bild-Verbindung – tiefer verankert ist als in Westeuropa.

Im Rahmen der intermedialen Präsentation kann man laut A. Hansen-Löve zwei grundsätzliche Typen feststellen – einerseits die *Homologie* und andererseits die *Analogie* von *Bild-* und *Wort-Text*<sup>14</sup>. Während die "Korrelation der Kunstformen in der Avantgarde (vornehmlich zwischen Wort- und Bildkunst) im Homologsetzen von Strukturen und Verfahren besteht", der verbale Text also durch die Merkmale charakterisiert wird, welche denjenigen des piktoralen Textes homolog sind, wird in dem konträren Kunstmodell, v.a. des 19. Jahrhunderts die Analogiebeziehung in der gemeinsamen Referenz von Wort- und Bildtext, vermittelt durch verbale Interpretation, auf einen korrelierten Wirklichkeits-ausschnitt bestimmt.

W. Koschmal ist meines Erachtens zuzustimmen, wenn er für den *lubok* differenzierend feststellt, daß er "im wesentlichen dem Analogiemodell" folgt, wobei sich allerdings erst im Laufe seiner Evolution "der Übergang von der aper-

spektivischen Homologie- zur perspektivischen Analogiebeziehung"<sup>15</sup> mit zahlreichen Mischphänomenen vor allem im 17. und frühen 18. Jahrhundert vollzieht.

Eine Analyse der im *lubok* als "Text" unterschiedlich realisierten Formen seiner Bild-Text-Korrelation führt zu einer *Typologie* von mindestens fünf Ausprägungen, die einzeln oder kombiniert repräsentiert sein können. W. Koschmal spricht

I. von partieller *Inhaltsreferenz* in Fälle, wo der verbale Text Bezug nimmt auf einzelne piktorale Segmente des gesamten "Textes",

II. von *totaler Inhaltsreferenz*, wenn der verbale Text auf die Gesamtheit der dargestellten Bildelemente Bezug nimmt, und

III. von *totaler Sinnreferenz*, wenn sich der verbale Text lediglich auf den Sinn der ideographisch dargestellten Inhalte bezieht.

Da sich jedoch auch Fälle anführen lassen, in denen der verbale Text in eklatantem Widerspruch zum Charakter des Bildteils steht oder aber der piktorale Teil eines *lubok* dem "neutralen" Wort-Text entsprechend, jedoch durchaus auch anders zu lesen ist, müßte man meiner Meinung nach noch die Typen IV und V ergänzen, nämlich

IV. die *Null-Referenz* und

V. die *Bi-Referenz*.

Im Zusammenhang einer Erörterung der Text-Bild-Korrelation vom Typ I-III möchte ich von *Ko-Referenz zweier Medien* sprechen, die – in der Linguistik nennt man dieses Phänomen Synonym-Bildung – in unterschiedlicher Weise auf denselben Wirklichkeitsausschnitt referieren.

Ähnlich ist das Verhältnis von verbalen Texten der Literatur zu den ihnen vorangestellten *Titeln* aufzufassen, nur daß hier *ein* gemeinsames Medium, nämlich das verbale vorliegt: Titel und Text stehen dabei nicht, wie H.J. Wulff behauptet, in einer semiotischen Ausdrucks-Inhalts-Relation zueinander, (wobei angeblich Titel = Ausdruck und Text = Inhalt)<sup>16</sup>, sondern Titel und Text sind meines Erachtens nichts anderes als ko-referent<sup>17</sup>: Sie beziehen sich auf dasselbe Designat, jedoch in unterschiedlicher Weise, vor allem mit quantitativ differierender Zeichenmenge; allerdings besitzen sie in der Regel eine gemeinsame Schnittmenge<sup>18</sup>.

Von den genannten Lubok-Referenztypen ist Typ I beispielsweise in Abb. 3 und 4 vertreten: Partielle Inhaltsreferenz liegt vor bei der Benennung der dargestellten Personen durch Anführung ihrer Namen (Eva, Abel, Kain und Adam), während der verbale Text-Block in der rechten oberen Hälfte durch Wiedergabe der Bibelstelle 1. Mos. 4, 1-2 als totale Inhaltsreferenz (Typ II) für die gesamte Szene zu werten ist. Auch bei den vier aneinandergereihten oberen Teilbildern mit



gereimten russischen Untertexten in Abb. 4 ("Симъ молитву деетъ"; Хамъ пшеницу сеетъ; Афетъ власть имеетъ; "Смерть всеми владеетъ" = "Sem verrichtet seine Andacht"; "Ham sät Weizen"; "Japheth besitzt die Macht"; "Der Tod gebietet allen") sowie der Betitelung "Смерть" über dem links außen im Hauptbildfeld platzierten Sensenmann und "Зерцало грешнаго" über der rechts außen platzierten Figur des von Schwertern durchbohrten und im Rachen der Hölle schmorenden Sünders handelt es sich um Fälle von partieller Inhaltsreferenz. Dabei erweist sich die Korrelation von Bild- und Schriftelementen bei der Darstellung der spiegelsymmetrisch angeordneten Figuren im Zentrum – Dame und Kavalier – als *homolog*: Die Dame hält in der rechten Hand ihr Attribut, den Fächer, und daneben steht im verbalen Teiltext in überkodierender Manier "Бееръ вруче имяю", und entsprechend wird auch das Schwert des Kavaliere in der rechts unten stehenden *podpis'* kommentiert ("Отъ меча смерть разумею").

Typ II, also die *totale Inhaltsreferenz*, wird beispielsweise durch Titel wie in Abb. 1, 2, 8 oder 9, die das Bild global benennen, oder aber in Form der analogen Illustrierung eines verbalen Texts (in Abb. 5 "Romanze" handelt es sich um die Darstellung der sentimental Geschichte eines verlassenen Mädchens, das ihr Kind auf der Schwelle eines fremden Hauses niedergelegt hat, weil sie es nicht selbst aufziehen kann; der anonymisierte Text stammt von dem 15-jährigen A.S. Puškin) repräsentiert. Auch der über dem Bildteil stehende Text mit der Überschrift "О хамелеоне зведе" in Abb. 10 gehört hierher, weil ihn ihm die Eigenschaften (Ernährungsweise, Beweglichkeit, Anpassung der Körperfarbe an die jeweilige Umgebung) des piktoral dargestellten Tiers verbalisiert werden.

Und Typ III, wo der verbale Text in *totaler Sinnreferenz* die Bedeutung, das Gemeinte eines im piktoralen Teil dargestellten Ereignisses oder einer Situation referiert, ist zum Beispiel in Abb. 4 durch den mahnenden und alle *Vanitas*-Gedanken zusammenführenden zentralen Haupttext mit dem Titel "Четыре вещи последняя" ("Die vier letzten Dinge", womit Tod, Jüngstes Gericht, Paradies und Hölle gemeint sind) vertreten. Ferner in dem ein Gleichnis aus der Fabelsammlung "Schauspiel des menschlichen Lebens" illustrierenden Holzschnitt in Abb. 10, wo der Untertext ("Прилагание") die Bedeutung des Bildteils in der Mitte erläutert: Viele Menschen, so läßt sich zeigen, gleichen einem Chamäleon, denn sie ändern ihre Gewohnheiten je nachdem, mit wem sie zur Zeit befreundet sind ("Темъ являеть яко много, члвцы склкими дружество сотворят изнаемость сочинять нато время и обычаи приемлють").

Typ IV, die *Null-Referenz*, wird durch Beispiele wie Rov. Nr. 130 "Großmutterns Unterweisung" (wo der erotisch-frivole verbale Text einer vorehelichen Belehrung dem Inhalt und Grundgedanken des piktoralen Teils – eine Großmutter oder Kinderfrau lehrt ein kleines Mädchen gehen – absolut nicht entspricht!) oder Abb. 6 "Vier liebende Herzen verbringen ihre Zeit bei Spiel und

Unterhaltung" repräsentiert: Das "Ende des Textes", schreibt Ju. Lotman, nämlich, "Venus, von Bacchus geschickt, bewirbt sie; bald beendet sie ihr Spiel durch ein anderes Spiel," ergibt sich "nicht aus dem Bild und setzt dessen aktive Transformation im visuellen Bewußtsein des Betrachters voraus"<sup>19</sup>.

Und die *Bivalenz* oder *Polyvalenz* zeigt sich bei doppeldeutigen (satirisch-sozialkritischen oder erotischen) *lubki* wie zum Beispiel Abb. 7, wo der piktorale Teil dem über den hygienischen Nutzen des Dampfbads handelnden kurzen verbalen Text entsprechend ("Здесь имеется полза у ково на брюхе вши ползають лечатъ: и правятъ и лехкимъ паромъ парятъ") neutral gelesen werden kann, aber auf Grund bestimmter Bildsignale auch<sup>20</sup> voyeuristisch als quasi pornographisches Blatt zu rezipieren ist. Ferner kann bei einer ganzen Reihe von russischen illustrierten Blättern gleichzeitig von einer *allgemeinen* (sozial-kritischen, politischen, moralisierenden) und einer *speziellen Referenz* ausgegangen werden: In dem weitverbreiteten und wohl bekanntesten *lubok* "Wie die Mäuse die Katze begraben" (C.-A. Nr. 26, Rov. Nr. 167 etc.) ist generell das Motiv der Groß-Klein-Umkehrung im sozialen Sinn, insbesondere aber Peter der Große aus der negativen Sicht der russischen Altgläubigen thematisiert. Und in dem auf dem moralisierenden Blatt in Abb. 4 zentral dargestellten Paar kann man allgemein die ihrer Vergänglichkeit nicht bewußten Menschen sehen, während nach Ansicht der Altgläubigen hier die Zarin Anna Ivanovna und ihr Günstling Biron gemeint sind<sup>21</sup>.

Summierend läßt sich sagen, daß der *lubok* trotz zunehmenden Interesses, das er in der Forschung findet, als hochkomplexes synthetisches intermediales Genre noch lange nicht ausreichend analysiert und interpretiert worden ist.

Als illustrierter Ein-Blatt-Druck, der einerseits mit solcher Verspätung gegenüber mittel- und westeuropäischen illustrierten Flugblättern auftaucht – das früheste bekannte russische Einzelblatt, das nicht als Teil eines Buches fungierte, stammt von 1668, das älteste französische Holzschnitt-Blatt dagegen von ca. 1376 –, wirkte er andererseits länger und intensiver nach, und zwar in visuellen wie in verbalen Medien. Und dies bis in die unmittelbare Gegenwart.

### Abkürzungen

C.-A. = C. Claudon-Adhémar, *Populäre Druckgraphik Europas: Rußland*, München 1975.

Rov. = D.A. Rovinskij, *Russkija narodnyja kartinki*, Bde. I–V, Sanktpeterburg 1881.

Syt. = A.S. Sytova, *Lubok. Russische Volksbilderbogen des 17. bis 19. Jahrhunderts*, Leningrad 1984.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Zur Etymologie von *lubok* und zur Geschichte des russischen illustrierten Ein-Blatt-Drucks vgl. D. Burkhart, "Russische Bilderbögen («lubki»). Geschichte, Struktur und Funktion, in: *Lares* LIV, H. 1, 1988, 69-77, und dies., "Text-Bild-Relationen und ihre kulturanthropologische Dimension in russischen Bilderbögen", in: W. Harms (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text*, Stuttgart 1990, 142-152.

Auf eine ethnologische Zielgruppe ausgerichtet habe ich die hier angesprochene Problematik in folgendem Beitrag: "Korrelation von Wort und Bild im intermedialen «Text» des russischen *lubok*", in: L. Petzold (Hg.), *Bild und Text*. (= Sammelband der Vorträge bei der IV. Internationalen Konferenz des Komitees für ethnologische Bildforschung in der Société Internationale pour Ethnologie et Folklore [SIEF/Unesco], 2.-6. Oktober 1990 in Innsbruck), im Druck.

- <sup>2</sup> Dazu J. Балдина, *Русские народные картинки*, V. 1972, 161-190.
- <sup>3</sup> Vgl. C.-A., S. 10.
- <sup>4</sup> Siehe dazu die Bilderläuterungen von Rovinskij (= Rov.) und die umfangreiche komparatistische Studie von W. Fraenger, "Deutsche Vorlagen zu russischen Bilderbogen des 18. Jahrhunderts", *Jahrb. f. histor. Volkskunde*, 2, 1926, 126-173.
- <sup>5</sup> Vgl. W. Koschmal, *Der russische Volksbilderbogen. Von der Religion zum Theater* (= Slavistische Beiträge, Bd. 251), München 1989, 13 ff.
- <sup>6</sup> Dazu J. Brooks, *When Russia Learned to Read*, Princeton 1985.
- <sup>7</sup> Wie Anm. 6, 64.
- <sup>8</sup> Wie Anm. 2, S. 192 f.; Ju. Lotman, "Die künstlerische Natur der russischen Volksbilderbögen", *Jahrb. f. Volkskunde*, 1986, 34-47.
- <sup>9</sup> Dazu auch, *Russkija narodnyja kartinki*. Sobral i opisal D. Rovinskij, Sankt-peterburg 1881. In Auswahl nachgedruckt und eingeleitet von W. Koschmal (= *Specimina Philologiae Slavicae*, Bd. 84), München 1989, IX.
- <sup>10</sup> Mit 'umgekehrter Perspektive' wird gewöhnlich der von dem Kunsthistoriker P. Florenskij geprägte Terminus *obratnaja perspektiva* übersetzt. Ich möchte dagegen, weil die Formulierung im Deutschen mißverständlich ist, für den

Terminus *holistische Perspektive* oder *Simultandarstellung aus verschiedenen Perspektivzentren* heraus plädieren.

<sup>11</sup> W. Till (Hg.), *Lubok. Der russische Volksbilderbogen*, München 1986.

<sup>12</sup> Wie Anm. 8, 37.

<sup>13</sup> Wie Anm. 12, 41.

<sup>14</sup> A. Hansen-Löve, "Intermedialität und Intertextualität", in: *Dialog der Texte* (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11), hg. von W. Schmid und W.-D. Stempel, Wien 1982, 291-360, hier 294 f., 305).

<sup>15</sup> Wie Anm. 5, 5.

<sup>16</sup> H.J. Wulff, *Zur Textsemiotik des Titels* (= Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik, papmaks Bd. 12), Münster 1979.

<sup>17</sup> Ähnlich bei P. Hellwig, "Titulus oder Über den Zusammenhang von Titeln und Texten. Titel sind ein Schlüssel zur Textkonstitution", *Zeitschr. f. germanist. Linguistik*, 12, 1984, 1-20, hier 1: "Ein aktueller Titel ist einem aktuellen Stück geschriebener Sprache zugeordnet, das 'Ko-Text' genannt wird". Mißverstanden sind die semiotischen Zusammenhänge und die Terminologie dagegen bei M. Schmücker-Breloer, "Die semantische Leistung des Titels in V.G. Rasputins Erzählung «Ne mogu-u...»", in: *Die Welt der Slaven*, XXXIII, H. 1, 1988, 26-42 (vor allem Anm. 9).

<sup>18</sup> Lessing dagegen, der Titelfragen häufig behandelt, schreibt im 21. Stück seiner Hamburgischen Dramaturgie: "Ein Titel muß kein Klüchenszettel sein. Je weniger er von dem Inhalt verrät, desto besser ist er". Dazu der Kommentar von T.W. Adorno in: *Noten zur Literatur*, Bd. III, Frankfurt 1965, 7: "Seine (Lessings, D.B.) Abneigung gegen Titel, die etwas bedeuten, war die gegen den Barock; der Theoretiker des bürgerlichen deutschen Dramas will durch nichts mehr an die Allegorie erinnert werden".

<sup>19</sup> Wie Anm. 8 (Lotman), 44f.

<sup>20</sup> Dazu A. Flegon, *Eroticism in Russian Art*, London 1978, 51.

<sup>21</sup> Vgl. N.P. Sobko, *Russkijä narodnyä kartinki, sobral i opisal D.A. Rovinskij*. Posmertnyj trud, SPb. 1900, 298.

## A b b i l d u n g e n

- 1 *Der Hl. Nikolaus.* Ende 17./Anf. 18. Jh., Abdruck Ende der 1720er Jahre, Holzschnitt, koloriert, 36,5 x 28,5 cm (Syt. Nr. 9).
- 2 *Die Hl. Dreifaltigkeit.* 1820er bis 1830er Jahre, Kupferstich, koloriert, 35,8 x 29 cm (Syt. Nr. 85; Rov. Nr. 1054).
- 3 *Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradies.* Holzschnitt, koloriert, 29 x 33 cm (Syt. Nr. 85; Rov. Nr. 1054).
- 4 *Des Sünders Spiegel.* Zweite Hälfte des 18. Jh., Abdruck Ende 18. bis Anfang 19. Jh., Kupferstich, koloriert, 36,2 x 52,7 cm (Syt. Nr. 61; Rov. Nr. 744).
- 5 *Romanze.* 1854, Kupferstich, Bildteil 20,7 x 28,8 cm (Syt. Nr. 132).
- 6 *Vier liebende Herzen verbringen die Zeit mit Spielen und Scherzen, und Frau Venus lädt dazu ein.* Ende 18. Jh., Holzschnitt (C.–A. Nr. 136; Rov. Nr. 128).
- 7 *Russische Badestube.* 18. Jh., Holzschnitt, 30 x 37 cm (C.–A. Nr. 141; Rov. Nr. 214).
- 8 *Der gewaltige Elefant, der aus Persien kommt.* Moskau um 1730, Holzschnitt, koloriert (Syt. Nr. 35; Rov. Nr. 356).
- 9 *Das starke Tier Elefant aus dem Persischen Land, nach Moskau geführt am 13. August 1796.* Ende 18. Jh., Kupferstich, koloriert, 29 x 34,8 cm (Syt. Nr. 68).
- 10 *Das Chamäleon.* Erste Hälfte 18. Jh., Abdruck 1760er Jahre, Holzschnitt, 33,3 x 27,4 cm (Syt. Nr. 32).



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3







Всё это — по рисунку Д. М. Мухоморова

### РОМАНСЪ

Ночь вечеръ, осенью ненастной  
Въ пустынныхъ дѣлахъ цѣла засахъ.  
И тайно влюбъ любви несчастной  
Дружка въ теретныхъ рукахъ,  
Всё было тихо: охъ и сгорь,  
Все спало въ сонномъ вѣномъ,  
Она ввѣмательные вѣномъ,  
Идуща съ жгучимъ кротомъ,  
И на невинность сѣнь творенья,  
Вздыхая остановила нѣтъ...  
Ты снѣтъ дѣла мѣмъ мѣтъ,  
О лѣтъ гостети мѣтъ,  
Открытъ, охъ, я токъ мѣтъ,  
И шнѣтъ въ глѣтъ мѣтъ,  
Не встретилъ вѣтъ мѣтъ,  
Подъ мѣтъ мѣтъ твоей!

Се мѣтъ напрасно вѣтъ мѣтъ!  
Мѣтъ вѣтъ мѣтъ вѣтъ мѣтъ,  
Мѣтъ на вѣтъ ты вѣтъ мѣтъ,  
Но не вѣтъ твоей мѣтъ!  
Дадутъ вѣтъ твоей мѣтъ,  
И скажутъ: ты для насъ чужой,  
Ты спрѣтъ: дажѣ мѣтъ мѣтъ,  
И не найдутъ сѣтъ мѣтъ,  
Несчастны! вѣтъ мѣтъ мѣтъ,  
Твоей мѣтъ мѣтъ мѣтъ,  
И до конца съ душой мѣтъ,  
Взять на лѣтъ мѣтъ,  
Но вѣтъ мѣтъ мѣтъ,  
Всѣмъ, сѣтъ мѣтъ мѣтъ,  
Прѣтъ мѣтъ мѣтъ,  
Ты сѣтъ мѣтъ мѣтъ

Прѣтъ мѣтъ мѣтъ мѣтъ мѣтъ!  
Прѣтъ мѣтъ мѣтъ мѣтъ мѣтъ,  
Къ страдальцу мѣтъ мѣтъ,  
Пока мѣтъ не отогнать,  
Невинной радости твоей,  
Снѣтъ мѣтъ мѣтъ мѣтъ,  
Не трѣтъ мѣтъ мѣтъ,  
Мѣтъ мѣтъ мѣтъ мѣтъ,  
Въ мѣтъ мѣтъ мѣтъ,  
Вѣтъ мѣтъ мѣтъ мѣтъ,  
Къ мѣтъ мѣтъ мѣтъ,  
Скѣтъ мѣтъ мѣтъ мѣтъ,  
Младенца къ мѣтъ мѣтъ,  
Со стрѣтъ мѣтъ мѣтъ,  
И сѣтъ мѣтъ мѣтъ



Abb. 6

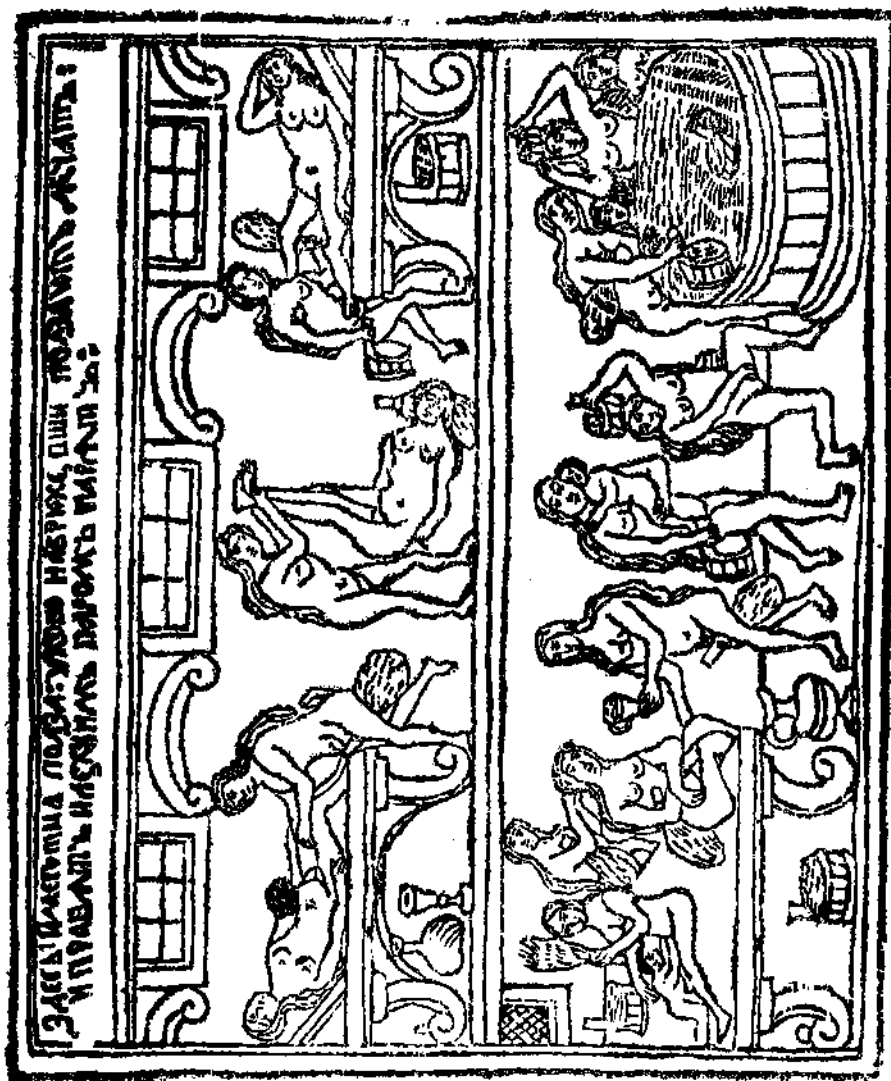


Abb. 7



Abb. 8

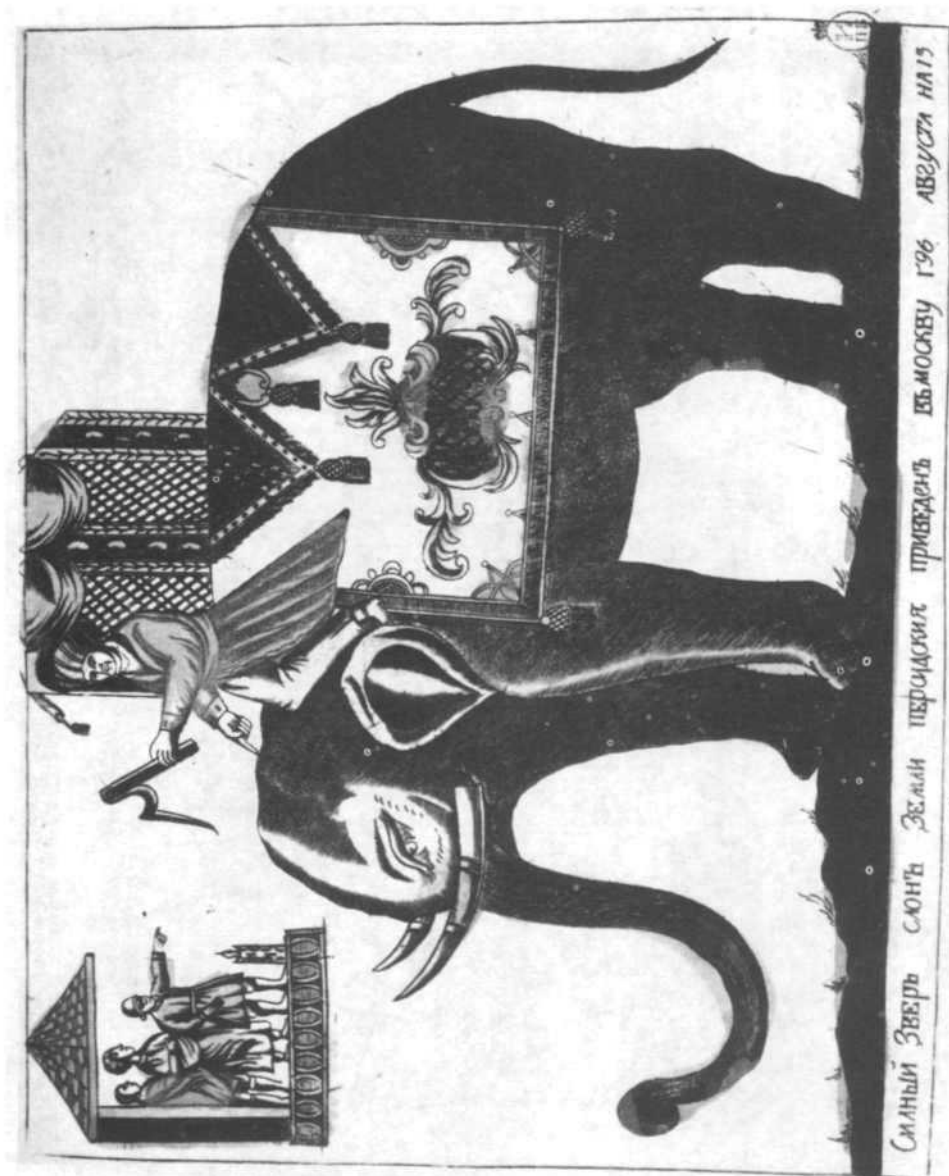


Abb. 9

## 57. И : О ХАМЕЛЕОНЕ ЗВЕРЕ :

ХАМЕЛЕОН ЗВЕРЬ СВОИМЪ СВОИМЪ НИЧИМЪ ИНЫ ПИТАЕТСЯ  
ТОЧНО О ВЕТРА. ИМЕЕТЖЕ ОБЫЧАИ НЕПРЕСТАННО ВОДѢ И  
ИВНЫШИ ВСѦ МЕСТА ПРЕХОДИТИ. И КЪ ОМУ МЕСТУ КАКО  
БА ЦВѢТА ПРИВЛИЖИТСѦ. В ТАКОИ ЦВѢТЪ И ПРИМЕНЯЕТ  
СѦ И ТАКО ТОИ ВО ВСѦКНЕ ЦВѢТЫ ИЗМЕНЯЕТСѦ :



## ПРИЛОЖЕНИЕ :

ТЕМЪ АВЛАДЕТЬ. АКО МНОГО : ЧЛВЦЫ СКАЖИМИ  
ДРУЖЕСВО СОТВОРА ИЖАЕМОСТЬ СОЧИНАЮТЪ НАТО  
ВРЕМА И ОБЫЧАИ ПРИЕМАЮТЪ.