

Renate Lachmann

ANMERKUNGEN ZUR ÄSTHETISCHEN TERMINOLOGIE IN RHETORIK, STILISTIK UND ETYMOLOGIE

„Schönheit“ führt zugleich in ästhetische und moralische Gefilde, verbündet sich mit semantisch gleichgestimmten Begriffen und stellt sich vehement dem „Hässlichen“ entgegen. Wenn man, um *krasota* und *bezobrazie* nachzuspüren, nicht nur etymologische Lexika, sondern auch etymologische Artikel konsultiert, wie sie *Logičeskij analiz jazyka. Jazyki estetiki* bietet, so trifft man zunächst auf die Koalition von wahr-gut-schön, die als „Velikaja triada Istina, Dobro, Krasota“¹ beschworen wird. Betrachtet man die griechische terminologische Szene, so erscheint *kalokagathia* als Präterminus für *dobro-krasivo*, das *kalos* wird dabei vom *dobro* gleichsam ein- und überholt.² Sowohl bei Plato wie auch bei Aristoteles ist die Verknüpfung der beiden Elemente so eng, dass von einem einheitlichen Konzept ausgegangen werden kann, das körperlich-moralische Vollendung, Harmonie, Entsprechung von Körper und Geist etc. meint.³ Das dritte Element im Bunde, *istina*, hat im semantischen Verbund mit *pravda* eine separate, ältere Geschichte, deren Konnotationen, im Falle von *pravda* Gerechtigkeit und Wahrheit, in christlicher Zeit Anschluss an die griechischen finden.⁴

Trotz dieser Einbindung in das Wahre und Gute kann sich die Konnotation des Ästhetischen, die in *krasota* enthalten ist, durchsetzen, wenn es um die Benennung von Schönheiten der äußeren Form geht. Doch wird das Äußere zum Inneren, wenn die Schönheit der Seele ins Blickfeld rückt: *krasota* ist Kernbegriff der Ästhetik des Spirituellen.

¹ N.D. Arutjunova, „Istina. Dobro. Krasota: Vzaimodejstvie konceptov“, *Logičeskij analiz jazyka. Jazyki estetiki: konceptual'nye polja prekrasnogo i bezobraznogo*, hrsg. N.D. Arutjunova, M. 2004, 5-29, hier 5.

² Vgl. die Übersetzung des Titels *Philokalia*, den die Sammlung hesychastischer Texte im 18. Jahrhundert erhalten hat, durch *Dobrotoljubie*, Titel der kirchenslavischen Version, die der Archimandrit Paisij Veličkovskij 1793 in Petersburg veröffentlichte. Hier ist *kalos* zu *dobro* geworden.

³ Zur Interpretation des Begriffs der *kalokagathia* vgl. A.F. Losev, *Istorija antičnoj estetiki: Itogi tysjačeletnego razvitija*, M. 1994, kn.2.

⁴ Vgl. R. Lachmann, „Pravda-Krivda. Anmerkungen zu einem dualistischen Motiv in altrussischen Texten und dessen Tradition“, *Norm und Krise von Kommunikation*, hg. Alois Hahn / Gert Melville / Werner Röcke, Berlin 2006, 371-396.

Dem Lexikon der Schönheitsprädikate mit diesen divergierenden Konnotationen sind die genannten etymologischen, bedeutungsgeschichtlich ausgerichteten Untersuchungen gewidmet. Sie gehen epochen- und genrespezifisch vor und zeigen auf, wie religiöse Konzepte die Darstellung des Schönen in altrussischen Texten einfärben, und welche Schönheitsattribute die Volksliteratur Dingen und Personen zuschreibt. Es fragt sich allerdings, ob man aus diesen lexikalischen Befunden und den Versuchen, den jeweiligen Kontext zu befragen, um das Bedeutungsfeld abzustecken, einen Begriff oder Begriffe von Schönheit destillieren kann, d.h. ob ein Unternehmen wie *Logičeskij analiz jazyka*, das ja keine philosophische Abhandlung über das Wesen der Schönheit zur Vorlage hat, sondern Texte, in denen es um das Prädikat des Schönen geht, auf Tautologien zurückgeworfen ist. Die Frage muss offen bleiben, wengleich Versuche zur Formulierung eines Schönheitsbegriffs aufgrund der lexikalischen Erhebungen unternommen werden. N.D. Arutjunova macht im Eingangsartikel deutlich, dass ihr aufgrund der Befunde an der Entwicklung eines Schönheitsbegriffs gelegen ist, der sich nicht auf die sinnliche Wahrnehmung beschränkt, sondern einer Vorstellung des Schönen nachkommt, das nur mit einem „sechsten Sinn“, und zwar in der Kunst, erfahren werden kann, wobei sie sich, eher unsystematisch, auf Äußerungen von Dostoevskij und Odoevskij bezieht (7). Trotz ihrer Privilegierung eines Konzepts abstrakter Schönheit gilt ihr Interesse auch den Bezeichnungen für das im „lebendigen Leben“ wahrgenommene Schöne, d. h. der darin enthaltenen ästhetischen Beschreibung konkreter Phänomene. Diese entdeckt sie in Attributen wie *milyj, milovidnyj, prelestnyj, očarovatel'nyj, obojatel'nyj, blagobraznyj, privilekatel'nyj, chorošenkij, nežnyj, izjaščnyj, slavnyj* etc (10). Diese allerdings sind, wie sie konstatiert, vornehmlich feminin konnotiert und eignen sich zweifellos nicht für die Qualifizierung von Kunstwerken. In Arutjunovas Nachzeichnung der Konnotationen von *krasota* geht es nach den Bezeichnungen für das Schöne sinnlich wahrnehmbarer Phänomene nicht nur um die Gewinnung eines Begriffs der Schönheit, wie er der Kunst innewohnt, sondern auch um eine Phänomenologie der *netlennaja krasota* und um eine religiöserhabene Interpretation der Schönheit, die in den anderen, nämlich den übersinnlichen, Bereich eingegangen ist: »Красота [...] перешла в область духа и воплотилась в образе Христа« (16). Es ist ihr Anliegen, die spirituelle Bedeutungsfülle von *krasota* in dieser Konstellation herauszustellen, so als habe die Schönheit nunmehr hier ihren einzig wahren Ort und ihr eigentliches Wesen gefunden. Erwartungsgemäß wendet sich Arutjunova der Hypostasierung der *krasota* bei Dostoevskij zu. Unter den Belegstellen gilt dem, wie sie kommentiert, zur Formel verkürzten Satz, besondere Aufmerksamkeit: »Красота спасет мир«. Auffällig ist, dass die stilistische Finesse, die darin besteht, dass Dostoevskij den Skeptiker (und Nihilisten) Ippolit zu diesem ‚Spruch‘ eine ausdrückliche Distanz einnehmen läßt, hier nicht im Sinne einer Depotenzierung des ihn

prägenden Pathos verstanden wird. Dass Dostoevskij den Satz nicht direkt von Fürst Myškin äußern (d.h. der Leser ist nicht „Zeuge“ dieser Äußerung), sondern ihn als geradezu verächtlich gemeintes Zitat von Ippolit vorbringen lässt, bleibt dabei unkommentiert, wenngleich der ironische Zug durchaus vermerkt wird: »Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасает „красота“? Господа, [...] князь утверждает, что мир спасет красота! А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен. [...] Какая красота спасет мир?« (8, 317).⁵

Die spirituelle Karriere, die der Satz von der welterlösenden Schönheit gemacht hat, erweckt den Eindruck, als werde die stilistische Einkleidung als Tarnung gelesen. Es gibt andere Bestimmungen der Schönheit, die Dostoevskij Fürst Myškin unvermittelt äußern läßt, etwa beim Betrachten der Photographie von Anastasja Filippovna, wobei hier das synonymisch zu verstehende: *choroša* als Prädikat erscheint, zum andern beim Nachsinnen über Schönheit und Leiden, zu dem ihn der Anblick Nastasjas bewegt, oder wenn er auf die Frage nach seiner Einschätzung der von ihm als *črezvyčajnaja krasavica* bezeichneten Aglaja antwortet: »Красоту трудно судить; я еще не приготовился. Красота-загадка« (8:66) Das Motiv des Dunklen und Verhängnisvollen tritt in der negativen Schönheitstheorie Dmitrij Karamazovs hervor, der die schreckliche Macht der Schönheit aufruft, die keineswegs Erlösung verheißt, sondern Gegenstand eines auf dem Schlachtfeld des menschlichen Herzens ausgetragenen manichäischen Kampfes zwischen dem Teufel und Gott ist: »Красота – это страшная и ужасная вещь [...] Тут берега сходятся, тут все противоречия живут. [...] Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердце людей« (14; 100). Der verhängnisvolle Doppelcharakter der Schönheit, ihr Sublimes und ihr Dämonisches, lässt dieses Glied der Triade als das unbeständigste und schwierigste erscheinen (Arutjunova, 14). In der Bestimmung der Schönheit, die Adelaida Epančina äußert, nachdem sie Anastasja Filippovna gesehen hat, klingt die Ahnung eines Unheils, die Möglichkeit von Umsturz und Chaos mit: „Такая красота-сила [...] С такой красотой можно мир перевернуть“ (8, 69).

Arutjunova schließt ihren programmatischen Artikel mit der Anfangsthese von der engen Verbindung der drei ‚Instanzen‘, sie spricht vom *trojstvennyj sojuz* oder nochmals von der Triade *Istina-Dobro-Krasota* (28). Auf die spirituelle Dimension des dritten Gliedes schließt sie aus Christusworten, deren Bestätigung sie wiederum in Äußerungen Dostoevskijs sieht: »А так как Христос в Себе и в Слове своем нес идеал Красоты, то и решил лучше вселить в души идеал Красоты« (29, 2; 85), ohne zwischen der Rolle der Schönheits-

⁵ Band- und Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, L. 1972-1990.

thematik im Kontext der fiktionalen Texte Dostoevskijs und deren Präsentation in seinen ‚Bekanntnistexten‘ zu unterscheiden.

Auch die meisten anderen Beiträge von *Logičeskij analiz jazyka* nehmen die Triade zum Ausgangspunkt, doch geht es auch um die Ermittlung von Grundlexemen, die sinnlich wahrnehmbare Phänomene qualifizieren. In den untersuchten Texten kommen sie als Substantive, häufiger als Adjektive vor. V. A. Matveenko führt anhand der Analyse altrussischer religiöser Texte⁶ als positiv wertende ästhetische Bezeichnungen an: *krasota*, *lepota*, *dobrota*, *utvar'*, *sladost'*, *stroj* deren jeweilige Konnotationen mit Bezug auf den griechischen (Prä-)Terminus ausgefaltet werden. Matveenko hebt die ästhetische Komponente in *dobrota* hervor, ein Attribut Gottes, das zugleich *krasota* bedeutet, ebenso wie in diesen Texten die gute Schöpfung zugleich als schöne erscheint. Die Etymologie des zentralen Begriffs, *krasota*, macht Schwierigkeiten. Vasmer's Herleitung aus altisländisch *hrosa*, sich rühmen, *hros* Ruhm, scheint nicht ganz zu überzeugen (68); in der Lautseite des Wortes überwiege das dem Auge Sichtbare, wird dagegen argumentiert. Mit Verweis auf Sreznevskijs *Materialy drevnerusskogo jazyka* (dessen diesbezügliche Belegstellen aus dem *Sbornik Svjatoslavya* und einer Übersetzung des Gregor von Nazianz stammen) wird *krasota*, *krasovatisja* als Übersetzung für gr. *terpnotes*, *terpo* (im Sinne von Freude, sich freuen, genießen) angenommen (69). Auch in weiteren Begriffen sieht Matveenko Entsprechungen für griechische Begriffe: *utvar'* für *kosmos* im Sinne von Schmuck und Ordnung, aber auch – mit Verweis auf den von R. M. Cejtin herausgegebenen *Staroslavjanskij slovar' X-XI Jahrhundert* – im christlichen Sinne der guten, schönen Schöpfung.

Lepota erscheint als Äquivalent von *kalos* in der Bedeutung körperliche und geistige Schönheit. (Vasmer's Rückführung auf das Verb *lepiti'* wird hier nicht angezweifelt.)

Das nur als Adjektiv vertretene *čudnyj*, *čudesnyj*, eine Entsprechung von *thaumasios*, erscheint vornehmlich als Attribut der Sterne und lässt sich als Steigerung von *krasota* verstehen. Matveenko hebt hervor, dass eine kontextbezogene Analyse wegen des Vorherrschens des Stils der Synonymie, der dem byzantinischen Vorbild folgt, hier schwer anwendbar sei (71). Er greift damit D. S. Lichačev's These von der spezifischen Stilistik altrussischer Texte auf, die eine Häufung von Begriffen zulasse, die demselben Bedeutungsfeld angehören, ohne deren semantische Unterschiede hervortreten zu lassen. Nicht um die Ausfaltung von Konnotationen gehe es dabei, sondern um die Erzeugung eines starken Eindrucks. (Damit erübrigt sich die Abgrenzung der sich synonymisch verhaltenden Begriffe *krasota-dobrota*, *dobrota-lepota*, *krasota-lepota*).⁷

⁶ „Krasota mira v drevnerusskich religioznych kontekstach“, *Logičeskij analiz jazyka*, 60-78.

⁷ Matveenko führt eine Reihe zusammengesetzter Adjektive mit ästhetisch beschreibender Funktion an: *blagolep*, *dobrolepnyj*, *dobrokrasnyj*, *blagovidnyj*, *blagoobraznyj*, *krasnovidnyj*,

Dennoch gelingt es Matveenko durch das Aufspüren von Verbindungen, die *krasota* in den altrussischen Texten mit anderen Lexemen eingeht, die Bedeutungsfülle zu ermitteln, die er als *ustroennost'*, *porjadok*, *soveršenstvo*, *celeso-obraznost'*, ja sogar *pol'za* wiedergibt – die schöne Schöpfung ist zweckmäßig, geordnet, harmonisch und vollendet. Den für die altrussischen Texte charakteristischen spezifisch religiösen Inhalt von *krasota* sieht Matveenko mit Verweis auf N.O. Losskij einzig in der neueren russischen Theologie erhalten.⁸

In der Untersuchung von Personenbeschreibungen in altrussischen Texten⁹ von I.I. Matveeva wird mit Verweis auf die *Ipatevskaja letopis'* und die *Lavrentieva letopis'* das Aussehen von Menschen, insbesondere Gestalt (Wuchs) und Gesicht, hervorgehoben. Sie vermerkt, daß das Äußere fast ausnahmslos mit Schönheitsbegriffen (wie *blagolepen*, *dobrolicen*, *krasen*, *lep*), beschrieben wird, während entsprechende Antonyme fast gänzlich fehlen. Dieser Umstand, so die Argumentation Makeevas, lasse vermuten, dass das Geschöpf Gottes im Mittelalter nicht negativ beurteilt werden durfte – was allerdings einige negative Charakteristiken des Äußeren nicht ganz ausschloss (428). Das Positivum taucht meist als Adjektiv auf: *krasen*, weniger häufig sind *dobr*, *predobr*, *lep*, *prelep*, *blagolepen* vertreten; erst seit dem 14. Jahrhundert ist auch *krasivyj* belegt, *prekrasnyj* allerdings taucht als Attribut des Gesichts bereits in der altrussischen Periode auf (431). Mit der *portretnaja leksika* versucht Makeeva, eine Art Charakterologie aus der Zuweisung von qualifizierenden Attributen zu erstellen, die Form und Farbe des Gesichts betreffen, den Gesichtsausdruck benennen, jedoch keine rein ästhetische Beschreibungsfunktion haben. Vielmehr besteht das Hauptanliegen des *slovesnyj portret* darin, eine Person durch Beschreibung identifizierbar zu machen. Die Angabe individueller äußerer Merkmale sollte das Wiedererkennen ermöglichen, so dass Wuchs, Gesichtsfarbe, Augenfarbe sowie Haar nicht mehr Gegenstand ästhetischer, sondern feststellender Beschreibung sind. Diesen Funktionswandel der Beschreibung sieht Makeeva auch im *Ikopisnyj podlinnik* des 17. Jahrhunderts, der angibt, wie ein bestimmter Heiliger zu malen war. (Dieser Fall passt m. E. zum voran gegangenen nur insoweit, als es hier um die Individualität des Typus, d. h. seine Wiedererkennbarkeit, geht.) Hingegen übernimmt das historische Gestalten geltende *paradnyj portret* wieder die deskriptive Aufgabe, die beiden Aspekte des Schönen zusammen zu führen: der ethisch hoch Rangierende verfügt über ein ästhetisch ansprechendes Äußere (433).

krasnoobraznyj. Nicht produktiv ist *lep*: *lepota* hat im Gegensatz zu *nelepost* keine Karriere gemacht.

⁸ Vgl. N.O. Losskij, *Uslovija absoljutnogo dobra*, Moskva 1991. Zum absoluten Wert *krasota* treten bei Losskij *istina*, *svoboda*, *npravstvennoe dobro*.

⁹ „Ėstetiĉeskaja ocenka v drevnerusskom slovesnom portrete“, *Logičeskij analiz jazyka*, 428-436.

Auffällig ist, wie erwähnt, das Fehlen echter Antonyme: das Gegenfeld des Hässlichen wird durch Verneinungspartikel wie in *nekrasivost'*, *nelepost'*, *nelepot'a*, *nelepost'*, *nelepovstvo*, *nelepotstvo* oder Partikel für das Fehlen einer Eigenschaft, *bez*, bezeichnet. Letzteres führt zur Bildung der Opposition *krasota-bezobrazie*. (Im heutigen Gebrauch klingen in *nelepost'* Ungereimtheit, Unsinn, Abgeschmacktheit mit). Zu den Antonymen im weiteren Sinn kann man Begriffe zählen, die das Unförmige, körperlich und geistig Missgestaltete benennen: *urod*, *urodivyj* (davon *jurodivyj* für *slaboumnyj*). Das Unschöne wird offenbar als widerwärtig und abstoßend eingeschätzt, was Bezeichnungen wie *gadkost'*, *merzost'*, *skvernost'*, *gnusnost'*, die ihre je eigenen etymologischen Geschichten haben, mit ihrer unüberhörbaren, moralischen Note verdeutlichen, es sind jedoch keine Antonyme in eigentlichen Sinn. Auch das Hässliche in *bezobrazie* geht mit Konnotationen wie Widerwärtigkeit, Unanständigkeit, Unverschämtheit oder Gemeinheit zusammen. Gerade in *bezobrazie* wird deutlich, dass das Ungeformte, Ungefügte (*obraz* als gemeißeltes, geschnittes Werkstück, Bild, Gesicht) auch den Abfall vom Guten meint.

E.Ja. Šmeleva, die den Negativa nachgeht,¹⁰ führt an, dass *bezobraznyj* als kirchenslavische Lehnübersetzung von *a-schemon* oder *a-morphos* zu betrachten sei (598) im Sinne von formlos, gestaltlos, wobei sie sich auf die Paraphrase in Djačenkos *Polnyj cerkovno-slavjanskij slovar'* beruft: „ne imejuščij obraza, vida, podobija“. Als Epithet des Teufels zeigt *bezobraznyj* an, dass es hier um die Abwesenheit der Ebenbildlichkeit Gottes geht, die nur für den Menschen gilt. Bei Puškin ergibt sich aus der Gegenüberstellung von *prekrasnyj* und *bezobraznyj*, dass letzteres als *nekrasivyj*, *urodlivyj*, aber auch im Sinne von ohne Gestalt (ohne Form) verstanden werden kann (die Betonungsverhältnisse spielen dabei offenbar noch keine Rolle). Gestaltlosigkeit grenzt in *bezobrazie* auch an Gesichtslosigkeit, *bezlikost'*, worin ein Moment des Unheimlichen steckt.¹¹ Gerade in den negativen Epitheta treten die ästhetischen und ethischen Aspekte zusammen: *nekrasivyj*, *urodlivyj*, *bezobraznyj* kann sich sowohl auf das Äußere wie auf das Verhalten eines Menschen beziehen (Šmeleva, 600).

Diese lexikalischen Erhebungen sind letztlich auf Umschreibungen angewiesen, die das Lexikon der Gegenwartssprache zur Verfügung stellt¹² und lassen Konturen eines Schönheits- bzw. Hässlichkeitsbegriffs keineswegs als klare hervortreten. Dies ändert sich auch nicht mit dem allmählichen Aufkommen nicht

¹⁰ „Ot nekrasivogo, urodlivogo, bezobraznogo – k prekrasnomu“, *Logičeski analiz jazyka*, 597-602.

¹¹ Dmitrij Tschizewskij interpretiert das auf der Tabakdose in *Šinel'* verwischt erscheinende Gesicht als das *bezlikoe*, das für den Teufel steht, „Gogol'-Studien“: D. Tsch., *Gogol' – Turgenev – Dostoevskij – Tolstoj*, hg. U. Busch, H.-J. Gerigk u.a., München 1966, 57-126.

¹² Makeeva umschreibt die aus den altrussischen Texten exzerpierten, ästhetisch orientierten Bezeichnungen mit standardrussischen Begriffen: *blag* mit *prijatnyj*, *krasivyj*, *prekrasnyj*; *dobr* mit *krasivyj*, *milovidnyj*; *krasen* mit *krasivyj*, *prekrasnyj*; *lep* mit *krasivyj* (534).

religiös ausgerichteter Literatur. Mit der Rezeption, d.h. Übersetzung von Ritterromanen und Texten mit erotischen Sujets entsteht eine monotone Schönheitstopik, die ausschließlich weiblichen, stereotyp dargestellten Figuren gilt. *Prekrasnyj* und das ererbte *krasota* haben Konjunktur und figurieren als Epitheta des Äußereren, d. h. haben ihren Doppelaspekt eingebüßt und wirken wie mechanisch zugewiesene Attribute:

„Prekrasnaja kraljevna Magilena na nego zrela“;¹³ „on že na nju zrja očima svoimi i na krasotu lica ee“.¹⁴ Die Schönheit wird personifiziert und zum erotischen Agenten: „Krasota tvoja streloju streljaet vo utrobu“,¹⁵ „ljutyje strely krasota vaša v serdce moe vonzila“.¹⁶

Im Grunde entwickelt sich keine Topik, die mit der in der westeuropäischen Dichtung entwickelten vergleichbar wäre, in die eine differenzierte Metaphorik des Schönheitslobs (aus unterschiedlichen Traditionen) eingegangen ist. Die Eintönigkeit im Bereich der ästhetischen Attribuierungen entspricht der Eintönigkeit der Liebestopik – beides ist genrespezifisch bestimmt.

II.

Arutjunova hat deutlich gemacht, dass die von ihr angeführten Bezeichnungen für das sinnlich wahrnehmbare Schöne sich zweifellos nicht für die Qualifizierung von Kunstwerken eignen. Implizit ist damit gesagt, dass eine eigene Terminologie für die Bestimmung des Kunstschönen hier keineswegs gegeben ist. Das berechtigt zum Versuch, für den Teilbereich künstlerisch bearbeiteter Sprache der Tradition eines Lexikons nachzugehen, das Termini versammelt, die in bezug auf ihren Objektbereich als ästhetische Metabegriffe fungieren.

Verengt man also den Blickwinkel auf Begriffe, die Sprache bzw. Stil ästhetisch qualifizieren, kommen Bezeichnungen ins Spiel, die zum einen mit der Rezeption der (griechisch-lateinischen) rhetorischen Tradition, zum anderen mit der damit verbundenen, aber ‚moderne‘ Termini einführenden Poetik des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts zusammengehen, wobei N. F. Ostolopovs *Slovar' drevnej i novoj poëzii* von 1821 einige Auskünfte erteilen kann. Bezeichnungen, in denen die Wurzel *kras* oder *lep* stecken, sind in den Qualifizierungen von Sprache bzw. Stil nicht auszumachen.

Die Antike hat differenzierte qualifizierende produktions- und rezeptions-technische Termini mit der Funktion ästhetischer Meta-Begriffe hervorgebracht, wie sie insbesondere die aristotelischen Abhandlungen (*technai*) zu Rhetorik

¹³ „Povest o Petre Zlatych Ključej“, *Rycarskij roman na Rusi*, hg. V.D. Kuzmina, M. 1964, 280.

¹⁴ „Povest' o Karpe Sutulove“, *Russkaja povest XVII veka*, hg. M.O. Skripil', I. P. Eremin, L. 1954, 149.

¹⁵ „Povest' o šljachetskom kavalere Aleksandre“, *Russkie povesti pervoj treti XVIII veka*, hg. G. N. Moiseeva, Moskva-Leningrad, 1965, 244.

¹⁶ „Povest' o Petre“, 294.

und Poetik belegen, die allerdings nicht mit dem *Terminus kalos* zusammengehen. Der Schönheitsbegriff, den *kalos* verbürgt, bezieht sich offenbar nicht auf den sprachlichen Ausdruck. (Diese *technai* lassen sich als Vorstufen zu einer Disziplin lesen, die mit Alexander Gottlieb Baumgartens *Ästhetik* von 1750 etabliert wird.) Die Empfehlungen, die Aristoteles aus der Analyse gelungener Rede und Dichtung für die Herstellung neuer rhetorischer und poetischer Werke in seinen *technai* gibt, gelten deren Wirkung; genauer: einer beim Rezipienten zu erreichenden Verschärfung der Wahrnehmung, *aisthesis*. Es ist nun interessant zu verfolgen, dass Aristoteles Verfahren hervorhebt, die das Erwartbare, Übliche und Bekannte keinesfalls bestätigen, sondern Verwunderung, das *thaumaston*, hervorrufen sollen. D. h. es liegt diesen ein Begriff des Ästhetischen zugrunde, der nicht dem ‚reinen‘ Schönen verpflichtet zu sein scheint, sondern zulässt, dass ästhetische Effekte aus dem ‚Gegen das Gewöhnliche Gerichteten‘, *pan to para to kyrion*, erzielt werden. Das *xenikon* wird als selten gebrauchtes Wort (*glotta*), als besondere Metapher bezeichnet und ist auch Worten eigen, deren Laute gedehnt sind (*epektasin*) (*Poet. Cap.22*). Die Konnotationen des *xenikon* hat Šklovskij, der Neorhetoriker, in seiner Verfremdungstheorie zu entfalten verstanden – mit deutlicher ästhetischer Akzentuierung.

Wertende Kriterien werden in der antiken Stiltheorie insbesondere bei der Gegenüberstellung der beiden Stiltypen artikuliert, die in der weiteren Tradition (diese Kriterien beibehaltend) als ‚klassisch‘ (attizistisch) und ‚unklassisch‘ (asianisch-manieristisch) in Erscheinung treten, wobei epochenspezifisch der eine oder der andere Pol einen positiven Index erhält.¹⁷ Cicero und Quintilian liefern die Begriffe: Cicero – ein heftiger Asianismus-Verächter – unterscheidet zwei Modi asianischen Stils, den künstlich-preziösen und den beflügelt aufreizenden (*Brutus* 325). Auch diese Unterscheidung ist traditionsbildend.

Quintilian spitzt die aus attizistischer Position entwickelte Kritik mit einem Tadel an Ovid zu (*Inst.or.*, I, 67), der sein *ingenium* nicht durch das *iudicium* gezügelt habe. Dies ist womöglich der erste eindrückliche Beleg einer Konkurrenz zwischen diesen beiden Vermögen, wobei das letztere als Korrektiv fungiert – eine Funktion, die vor allem bei den nachbarocken Kritikern des Concettismus hervortreten wird.

Das semantische Feld, in dem sich Quintilian in seiner *Institutio oratoria* bewegt, enthält neben *ingenium* auch *imago*, *simulacrum* und *visio*. Auch diese Begriffe implizieren an Mass und Angemessenheit orientierte Wertvorstellungen, die sich bei Quintilian mit Lizenzen verbinden. Mit dem Vorschlag,

¹⁷ Den Aspekt des 3. Stils, des Stils von Rhodos, klammere ich aus, da es hier um die beiden Extreme geht. Anders die Argumentation in R. Lachmann, „Die Rolle der Triaden in sprachbezogenen Disziplinen“, *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, hg. E. Esslinger / T. Schlechtriemen u.a., Frankf./M 2010, 95-109.

phantasiai als *visiones* zu latinisieren, gelingt ihm der Anschluss an die griechische Theorie:

Phantasiai nennen die Griechen – wir mögen dazu immerhin *visiones* sagen – die Seelenkräfte, vermöge deren wir Bilder abwesender Dinge, *imagines rerum absentium*, uns so lebhaft vorzustellen imstande sind, daß wir sie mit Augen zu sehen und leibhaftig vor uns zu sehen glauben. Wer solche Vorstellungen lebendig erfaßt, wird in der Erregung von Affekten sehr stark sein. Derjenige, der sich Dinge, Stimmen, Handlungen auf die wahrhaftigste Weise vorstellt, *secundum verum optime finget*, wird als mit starker Einbildung begabt, *euphantasiotos*, bezeichnet. Oft entstehen solche Bilder in der Langeweile und in eitlen Hoffnungen, *inanes spes*. Dieses seelische Laster, *animi vitium*, warum sollte man es nicht nutzbringend, *ad utilitatem*, anwenden?“ (VI, 2, 29-31)

Quintilians Empfehlung, das *animi vitium* zweckmäßig einzusetzen, weist ihn als pragmatischen Attizisten aus, der zugleich, das zeigt der Kontext, den für die Genese der Phantasmen verantwortlichen irrationalen Zug hervorhebt. Dem korrespondiert in seiner anti-asianischen Stilkritik die Indizierung von Rednern, die schwülstig, *tumidi*, leichtsinnig, *temerarii*, verderbt, *corrupti*, mutwillig, *exultantes*, sind (X, 2, 16). Mit der Einführung des Negativbegriffs des *kakozelon*, der eine verwerfliche Affektiertheit, *mala adfectatio*, und damit alle *vitia* von Schwulst, Süßlichkeit, Überschwang, Abundanz und Gesuchtheit meint, verbindet er den Tadel an einem von seinem *iudicium* verlassenen *ingenium* (VIII, 3, 56). Die wertenden Kriterien Quintilians haben neben dem ästhetischen einen pathologisierenden Aspekt; der schlechte Stil, die übersteigerte Phantasie. (Diese Pathologisierung bildet eine Tradition bis in die romantische Diskussion um kranke oder gesunde Phantasie, wobei das Kranke immer auch das moralisch Verwerfliche ist). Konsultiert man Untersuchungen zur Kritik des 18. Jahrhunderts am Barockstil, dann fällt auf, dass die negativ wertende Begrifflichkeit fast ohne Abstriche auf die Phantastikkritik übertragen werden kann.¹⁸ Der Aufstand gegen die Stilhypertrophie und deren Gründe – Geschmacksverlust, Urteilsarmut, Maßlosigkeit, Unverhältnismäßigkeit in der Zuordnung von *res* und *verba*, die Extravaganzen des *ingenium* – entspricht der Verurteilung der Normverstöße, die sich die Phantasie erlaubt. Korrupter Stil entsteht aus korrupter Einbildungskraft – das ist die Folgerung normativer Ästhetik, die der barocke Concettismus mit seiner normspregenden Ästhetik provoziert hat. Diese beruft sich auf Aristoteles, dessen *thaumaston*, *atopon* und *alolon* für die Begründung der *acumen*-Lehre herangezogen werden. Die Ästhetisierung der *inventio* gipfelt in der Privilegierung von Witz und Scharfsinn, die Steigerung der Finessen der *elocutio* in der ‚kühnen‘ Metapher, der Über-Trope, die sich auf Nicht-

¹⁸ Vgl. R. Lachmann, *Erzählte Phantastik*, Frankf./Main 2002, 29-45.

Ähnlichkeit zu verlassen scheint. Das Groteske, Abstoßende gewinnt an Reiz, die damit verbundenen Schockelemente werden erwartet und eingeordnet. Umberto Eco hat in seiner *Geschichte des Hässlichen*, die jener des Schönen nachfolgt, dessen positive Attribute insbesondere in der bildenden Kunst herausgestellt.¹⁹ In seinem Beitrag „Ausserhalb der Schönheit. Außerästhetische Elemente in der slavischen Barockdichtung“²⁰ hat Dmitrij Tschizewskij in den slavischen Literaturen des Barock Züge hervorgehoben, die er im Kontext des Nicht-Mehr-Schönen dennoch als positive Qualitäten bestimmt, wobei ihn Ludismus und Formbezogenheit interessieren. Er hebt „das Spiel mit den formalen Elementen der dichterischen Sprache, ohne eine unmittelbare Rücksicht auf die semantische Seite der Werke“ hervor (211). In seiner Stilcharakterisierung wird auf tradierte rhetorische Termini verzichtet (obwohl sich einige der angeführten Charakteristika auf die traditionelle Terminologie rückbeziehen lassen). Als Dominanten, nicht aber als Konstanten slavischer Barockdichtung sieht er „1. die Schilderung des Grausigen. – in diesem Zusammenhang geht er besonders auf Comenius ein, dessen Verfahren der Grausamkeitsdarstellungen wie Foltern, Hängen, Häuten, Vierteilen etc. (215 f.) und der Schilderung des dem Untergang und Verfall preisgegebenen Körpers im Kontext der Todes- und Vergänglichkeitsthematik in „Labyrinth der Welt und Paradies des Herzens“; 2. die Darstellung des Hässlichen 3. die ideologische Hyperbolik der Fanatiker; 4. die ‚anstößigen‘ Äußerungen über ernste, ideologische, vor allem theologische Probleme; 5. die ‚spielerische‘ Dichtung; 6. die beabsichtigt ‚dunkle‘ Dichtung“ (212); Die Häßlichkeitsdarstellungen, häufig mit der Vergänglichkeitsthematik verbunden, erscheinen als antipetrarkistischer und stellenweise frauenfeindlicher Kontrapunkt zu den Schönheitseurteilen der Renaissance.

Die oben genannten, den beiden Stilkonventionen geltenden Begriffe, die poetologisch-rhetorischer Tradition entstammen, funktionieren wie ästhetische Metabegriffe. Der Terminus „schön“ als Bezeichnung für eine Stilqualität fehlt allerdings, fungiert aber als Attribut in einer Umschreibung von ars rhetorica, auf die man in der deutschen Tradition stößt: „die Kunst der schönen Rede“.²¹ Lomonosovs *krasnorečie* in *Predislovie k krasnorečiju* von 1747 schließt hier an, um den Terminus Ritorika zu russifizieren. Aber bereits ein die Frühgeschichte der Rhetorik in Russland markierendes Handbuch, die sog. Makarj-Rhetorik vom Beginn des 17. Jahrhunderts²² zeigt Versuche, ritorika auf eine

¹⁹ U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit* (Storia della bellezza), München, Wien 2004; *Die Geschichte der Hässlichkeit* (Storia della bruttezza), München 2007.

²⁰ D. Tschizewskij, *Die Nicht mehr schönen Künste. Poetik und Hermeneutik*, Bd. 3, hg. H.R. Jauss, München 1969, 207-238.

²¹ „Die schönen Künste“, „les beaux arts werden seit dem 18. Jahrhundert mit *izjaščnye iskusstva* wiedergegeben.

²² *Die Makarj-Rhetorik* (Knigi sut' ritoriki dvoji po tonku v voprosech spisany...) *Rhetorica Slavica*, Bd. 1 hg. R. Lachmann, Köln / Wien 1980.

Weise zu umschreiben, dass Termini ins Spiel kommen, die *dobro*, *krasovito* mit *sladko* und *polezno* (das Horazische *dulce et utile*) zusammenführen und den Gegenstand der Rhetorik mit Komposita (aus *-slovie* und *-glasie* und *dobro*, *sladko*, *krasno*) benennen: „Ritorika est' jaže naučacet puti pravago žitija poleznago dobroslovija. Siju že nauku sladkoglasiem ili krasnosloviem naricaet. Poneže krasovito i udobno glagolati i pisati naučacet“ (1v).

Dieses nur zwei Teile umfassende rhetorische Lehrbuch, das der von Melancthon begründeten Linie folgt,²³ führt nach *inventio* (*izobretenie*) die *elocutio* als *ukrašenie slovesnoe* ein und expliziert: „ukrašenie slova est' kotoroe jasno i javno i sladkoju rečiju ili glagolaniem dela i vešči objavljacet“ (27v); *jasno*, *javno* und *sladko* sind zweifellos ästhetisch wertende Attribuierungen einer gelungenen *elocutio*, *ukrašenie* (eigentlich Schmückung, Sprachschmuck), einer letztlich die auf den *ornatus* konzentrierten *elocutio*. Als ein Synonym von *ukrašenie* erscheint *vyobraženie*, das auf dem Einsatz von Tropen und Figuren beruht, wobei der Aspekt des Herstellens, Fügens, Formens hervortritt (28).

Die russische lateinische Tradition knüpft an die Antike an: In Prokopovičs *Ars rhetorica* von 1706²⁴ wird eine weit gefächerte *decorum*-Lehre entwickelt und die von Cicero und Quintilian entwickelte Stilqualifizierung übernommen, die in der Gegenüberstellung von *falsa eloquentia* und *vera eloquentia* verknüpft zum Ausdruck kommt. In *De corruptae eloquentiae vitijs* (Cap. 5, lib. 1) führt Prokopovič die Fehler der verderbten, eigentlich dekadenten Eloquenz – wie sie für ihn die barocken polnischen Prediger mit ihrer Bevorzugung des *acumen* und des *lusus verborum* repräsentieren – in peinlicher Genauigkeit auf und geißelt sie als Verstoß gegen das alles bestimmende *decorum*, das ästhetische Maß jeder Rede. Die Laster des *tumidum*, *cacozelum*, *frigidum*, *puerile*, *parenthyrsum* sind es nicht allein, sondern die Lautspiele, das *obscurum*, der *tumor* des Übermaßes und der Unordnung, der Griff nach ungewöhnlichen Archaismen und die Tendenz zu sprachlichen Neubildungen werden – jeder Aristoteles-Rezeption trotzend – als Verderbnisse ausgestellt.

Dagegen wird (Cap. 3, lib. 1) die um den Begriff der *forma* kreisende (an die Antike anschließende) Dreistillehre, die auf der Entsprechung von Stilhöhe und Schmuck beruht, verordnet. In der höchsten Stilstufe wird das besonders deutlich: das *genus grande*, *grave*, *sublime* erweist sich als das perfekte Verhältnis von *res magna* und *magnifica forma*. Dazu kommen andere Instanzen, wie Tropen und Figuren, Ort, Anlass, Adressat. Das Ganze ergibt ein Entsprechungssystem, das den Regeln der Angemessenheit unterworfen ist. *Decorum*, bzw. *aptum* ist das Schlüsselwort für dieses Zusammenspiel von Affektklasse, Affekt-

²³ H. Steinkühler „Die Theorie der Rede in Rußland zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Die Makarj-Rhetorik im europäischen Kontext“, *Slavische Barockliteratur* II. Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij, hg. R. Lachmann, München 1983, 153-178.

²⁴ *De Arte Rhetorica Libri X* (1706), *Rhetorica Slavica*, Bd. 2, hg. R. Lachmann, Köln 1982.

stufe, Redegattung, Redefunktion, Stilart, Tropen und Figuren, die Entsprechungsstilistik hat ein ästhetisches Ziel, das der Harmonie und der Formschönheit gilt.

In Lomonosovs, Krasnorečie genannter, rhetorischer Abhandlung ist eine (gewissermaßen zurückgewandte) barockisierende Tendenz auszumachen, die sich den Rigoren des *decorum* entzieht und *ostroumie*, *vitievatye reči*, *vymysel* empfiehlt, wobei der Effekt der *vitievatye reči* in etwas besteht, das als *važnoe* und *prijatnoe* bezeichnet wird. Das *prijatnoe* wird auf einer späteren Entwicklungsstufe wiederum als ästhetische Qualität fungieren. Durch Lomonosovs Manner(ismus) wird die wertende Stilkritik auf den Plan gerufen, die sich mit Vehemenz in Sumarokovs *Vzdornye ody* artikuliert.²⁵ Hier wird zudem deutlich, dass nunmehr auch aufklärerische Kriterien ästhetische Urteile mitbestimmen. So kann es etwa nicht angehen, wenn Lomonosovs *silā sovobraženija* kühne Metaphern, Hyperbeln etc. ersinnt und damit den Verstand, *razum*, beleidigt, oder wenn das *stranno*, das Angemessene, *prilično*, das *črez' estestvennoe* das *estestvennoe* außer Kraft zu setzen versucht, und die *vitievatye reči* geradezu gegen den guten Geschmack verstoßen. *Vkus* figuriert hier in der Tradition klassizistischer Ästhetik im Sinne des *bon gout*, des *buon gusto*, der sich auch gegen *gromkost'*, *toržestvennost'* und *mnogoglagolanie* verwahrt. Kürze, Einfachheit und Klarheit sind angesagt, und eine Qualität, *nežnost'* nämlich, wird hier beschworen, die zu einem der Stilattribute avanciert, die nach Etablierung der erotischen Genres ihre Rolle spielen.²⁶ In Trediakovskijs Vorwort zu *Ezda v ostrov ljubvi* wird gegen das *gromkoslovie* das *legkoe stichotvorstvo* gesetzt, wie es der Rokoko-Anakreontik entspricht. Zwar klingt in *nežnost'*, *nežnyj sluch*, die klassische *suavitas* mit, doch gewinnt dieses Stilattribut – in Verbindung mit

²⁵ Zu dieser Stilkontroverse vgl. R. Lachmann, „Barockrhetorik in Russland und ihre Kritiker: Simeon Polockij, Lomonosov und Sumarokov“, *Die Zerstörung der schönen Rede*, München 1994, 148-172.

²⁶ Vgl. folgende Gegenüberstellung

<i>ostroumie</i>	<i>pronocatel'nyj um</i>
<i>silā sovobraženija</i>	<i>razum</i>
<i>prevrašćenie</i>	<i>nepriuditel'nost'</i>
<i>stranno</i>	<i>prilično</i>
<i>neobyknovennoe</i>	<i>soglasnoe</i>
<i>črez' estestvennoe</i>	<i>estestvennoe</i>
<i>vitievatye reči</i>	<i>vkus</i>
<i>složennye idej</i>	<i>jasnost'</i>
<i>velikolepie</i>	<i>krasota</i>
<i>gromkost'</i>	<i>nežnost'</i>
<i>toržestvennost'</i>	<i>prostota</i>
<i>mnogoglagolanie</i>	<i>kratnost', čistota</i>

Allerdings spielt bereits in Avvakums rhetorisch-antirhetorischer Theorie die Opposition zwischen *krasnorečie* und *vjakanie* eine entscheidende Rolle, wobei die Ächtung der schönen Rede und der religiös motivierte Rückzug in ein Stammeln die Ästhetik des Äußeren in eine des Inneren verwandeln.

prijatnost' und dem *interesnoe dlja duši* in der Stilkonzeption des Sentimentalismus bei Karamzin, Neledinskij-Meleckij und Dimitriev eine wirkungsbezogene Komponente. In N.F. Ostolopovs *Slovar' drevnej i novoj poezii*²⁷ wird die Tradition der Stiltypologie mit der etablierten Wertskala wieder aufgenommen und mit Rekurs auf französische Stillehren dargelegt. Zu *slog ili stil'* wird ausführlich der französische Poetiker André zitiert (III, 196-200), dessen poetologische Abhandlung unter dem Titel *Razsuždenie o prekrasnom v tvorenijach razuma* in der Übersetzung von Graf (D.I.) Chvostov, wie die Anmerkung angibt, 1821 offenbar vorlag. Der *lučšij* oder der *prekrasnyj slog* wird mit klassischen Idealattributen beschrieben, darunter *točnost' v oborotach i figurach, rod nekotoroj garmonii v izbranii slov*. Das Vermeiden von *lišnie slova* und eines Übermaßes an *blesk* wird als stilistischer, diesen *slog* auszeichnender Vorzug hervorgehoben. Aufschlussreich ist der Abschnitt „O pogrešnostjach v sloge“, der stilistische Verfehlungen mit Prädikaten wie *temnyj, prinuždennyj, nadutyj, choldnyj, nizkij, odnoobraznyj* versieht, die in die Tradition der Verurteilung korrupter Rede gehören. Im *pinuždennyj slog* wird insbesondere die Manier, das Gewöhnliche durch fremde Wendungen und Ausdrücke, *strannye oboroty i vyraženiya*, angenehm zu machen, gerügt. Es scheint, als wirke hier Prokopovičs decorum-Anweisung nach. Ein eigenes Kapitel wird der *pinuždennost'* (II, 429-432) gewidmet, womit der Terminus, der als Äquivalent von *affectatio* erscheint, offenbar als Bezeichnung einer Negativ-Kategorie Bedeutung gewinnt. Der affektierte Stil bedient sich ausgesuchter Wendungen, versucht übermäßig natürlich, *natural'nyj*, oder übermäßig empfindsam, *čuvstvitel'nyj*, zu sein – *natural'nyj* geht hier vermutlich auf frz. *naturel* im Kontext der Poetik des empfindsamen Romans zurück. Stilqualitäten wie *nežnost'* und *prijatnost'* werden nicht eigens hervorgehoben.

In der von Puškin vorgebrachten Sentimentalismus- (insbesondere Karamzinismus-) Kritik²⁸ (die an Ostolopovs *pinuždennost'*-Beschreibung angeschlossen werden könnte) taucht eine die negativen Stilistika charakterisierende Terminologie auf, die sich nicht an den Wortlaut der Bezeichnungen für den korrupten Stil hält: *vjalje metafory, napyščennost', čopornost', žemanstvo*, während die idealen Qualitäten mit herkömmlichen Termini wie *jasnost', kratkost', točnost', blagorodnaja prostota* bezeichnet werden. Gogol' hebt in den neuen, von Puškin herausgebildeten Stilqualitäten just die Abwesenheit der schönen Rede

²⁷ Zit. nach dem dreibändigen Nachdruck der Ausgabe Petersburg 1821, in *Slavische Propyläen*, Bd. 113, hg. D. Tschizewskij, München 1971.

²⁸ A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, M. 1956-58, Bd. 7: *Kritika i publicistika* (O proze), 15.

hervor: „zdes' net krasnorečija“,²⁹ während Puškin die frühen Erzählungen Gogol's mit dem Lob „bez žemanstva“, „bez čopornosti“ auszeichnet.³⁰

Obschon Rhetorik und Poetik ihre präskriptive Rolle längst ausgespielt bzw. an andere Instanzen abgegeben haben, an die Literaturkritik, an die Poetologie der Autoren, bestätigen die Bewertungsskalen – und deren Terminologie – den Fortbestand einer ästhetischen, auf der Oppositivität zweier konkurrierender oder einander ablösender Stile beruhenden Konzeption. Auch in Belinskijs Gegenüberstellung von *poezija ideal'naja* und *poezija real'naja*,³¹ die den stilistischen Bereich einbezieht, ist letztere noch zu erkennen. Das stilistische Schönheitskonzept hat jetzt allerdings das gesamte *krasnorečie* als verlogen und rhetorisch aufgegeben („ne govori krasivo“ sagt Bazarov).

Als Bezeichnung für eine neue literarische Strömung macht nun allerdings *natural'nyj* Karriere. Die von dem konservativen Kritiker und Autor Faddej Bulgarin als negative Charakterisierung der *novejšaja škola* eingebrachte Bezeichnung meint ein Ensemble von Verfahren, die den Gegenstand der Auseinandersetzungen der 40er Jahre bilden. Die kontroverse Aufnahme des Sammelbandes *Fiziologija Peterburga* von 1845 macht deutlich, dass sich eine neue Literaturästhetik durchzusetzen beginnt. Mit Belinskijs Umwertung des Negativbegriffs erhält die neue Richtung ihre Bezeichnung *natural'naja škola*.³² Die stilistische Kontroverse ergibt sich einerseits aus dem Vorwurf, dass die Darstellung der Natur, *prroda*, in der ‚neuen Schule‘ ohne Hülle, bez pokrova, auskomme, was das Hässliche, Schmutzige, Niedrige zulasse, und andererseits aus der Zurückweisung der ‚alten Schule‘ als rhetorisch oder nicht-natürlich, d.h. künstlich und verlogen stamme: „staroj, retoričeskoj, ili ne natural'noj, to est' iskusstvennoj, ložnoj školy.“³³

Gegen die Ästhetik des Verhüllens tritt die Ästhetik des Aufdeckens, wie sie insbesondere die Gattung der Physiologischen Skizze in dem weitgehenden Verzicht auf das narrative und der Betonung des deskriptiven Moments entwickelt. Ästhetische Positiva sind nunmehr die Reduktion des stilistischen Aufwands und die Hinwendung zu stilistisch wenig bearbeiteten Sprachformen, woraus eine prominent werdende neue Form von Stilisierung entsteht, der *skaz*. Ästhetische Relevanz erhalten im sich entwickelnden Realismus neben dem Stil auch die für den Aufbau des Sujets, den Entwurf von handlungstragenden Figuren

²⁹ N.V. Gogol', *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Bd. 6, Moskva 1967, Arabeski, „Neskol'ko slov o Puškine“ (1832), 73.

³⁰ A.S. Puškin, „Pis'mo k izdatelju ‚Literaturnych pribavlenij k Russkomu Invalidu‘“, *PSS*, Bd. 7, 261.

³¹ V.G. Belinskij, „O russkoj povesti i povestjach g. Gogolja“, *Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach*, Bd. 1, M. 1953-59, 259-307, hier: 262.

³² Vgl. V.I. Kulešov, *Natural'naja škola v russkoj literature*, M. 1965, 14-20.

³³ V.G. Belinskij, *PSS*, Bd. 9, 650.

gelten Kriterien, was zu kontroversen Positionen, insbesondere in der Frage der Typisierung, führt.

Dass die stilistischen Attribute weiterhin eine Rolle spielen und zur Charakterisierung sprachlichen Ausdrucks eingesetzt werden, macht deren sarkastische Zurückweisung bei den frühen Futuristen deutlich. Kručenyč und Chlebnikov führen in *Slovo kak takovoe* von 1813³⁴ die beiden terminologischen Traditionen zusammen, die je einen der stilistischen Pole bezeichnet haben:

До нас предъявлялись следующие требования языку: Ясный, чистый, честный, звучный, приятный (нежный для слуха), выразительный (выпуклый, колоритный, сочный) [...] мы заметим, что все их требования (о ужас!) больше приложимы к женщине как таковой, чем к языку, как таковому [...] язык должен быть прежде всего языком и если уж напоминать что-нибудь, то скорее пилу или отравленную стрелу дикаря (1929, 81) [...] Чтoб писалось туго и читалось туго неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостинoй. (80)

Šklovskij schließt hier an, zitiert das *tugoe* und führt dies im Konzept der *zatrudnennaja forma* weiter.³⁵ Das Sperrige, die erschwerte Form, das Knirschende lässt somit nicht nur die *prijatnost* und *nežnost*, sondern auch die *prostota*, *kratkost* und *čistota* obsolet werden.

Nach deren Verabschiedung wird das stilistische Feld neu geordnet, jedoch kehrt (gewissermaßen regelhaft) die Zweipoligkeit, wenn auch anders besetzt, wieder auf den Plan, wenn man die *ornamental'naja proza* als den einen Pol und die konservativen Stilkonzepte des Sozrealismus bzw. die innovativen der Faktographie als den anderen betrachtet. Das Bild ist bekanntlich komplizierter, da die Konfrontation zwischen innovativen und traditionellen Stilformen zu beachten ist und die Faktographie den eigentlichen Gegenpol zum Ornamentalismus darstellt (wobei es Vermischungen der Stilhaltungen, etwa bei Babel und Pil'njak, gibt). Die ästhetischen Kriterien der russischen akademischen Stilstudien, die sich mit der ornamentalen Prosa, der Faktographie und dem Sozrealismus beschäftigen, lassen weiterhin auf die Geltung der Zweipoligkeit rückschließen.

Die Exzess-Stilistik, die die frühen Werke von Sorokin bestimmt, fällt aus der Zweipoligkeit heraus, d.h. die qualifizierende Terminologie ist überfordert; am ehesten noch ließe sich die antike Topik des ‚korrupten Stils‘ bemühen, aber nunmehr mit Begriffen aus der Affektstilistik bereichert. Damit wäre die Einschränkung auf das Negative zugunsten einer Orientierung auf den Effekt aufgegeben, der *ekplexis*, *perturbatio*, im Sinne von Schock, Bestürzung, hervorruft. Aber das Abjekte, auf *bezobrazie* Zugespitzte, das sich außerhalb von

³⁴ Zitiert nach der Ausgabe *Ot simbolizma k Oktjabru*, M. 1929, Tom 1.

³⁵ V. Šklovskij, *O teorii prozy*, M. 1983, 15.

Vorstellungen bewegt, die mit decorum etwas zu tun haben könnten, und die letztlich über das aristotelische *thaumaston* hinausgehen, lässt sich nicht mit den tradierten rhetorischen Begriffen fassen. Am ehesten noch wären Bachtins Bestimmungen der Groteske und des Phantastischen heranzuziehen, doch überschreitet die Greuel-Stilistik Sorokins den Raum, den Bachtins Semantik der Rekonziliation und des befreienden Lachens absteckt.³⁶ Dagegen bietet sich an, die (in Russland nicht rezipierte) *Ästhetik des Hässlichen* von Karl Rosenkranz von 1853 heranzuziehen.³⁷ Rosenkranz ist nicht nur an der Benennung von Phänomenen des Hässlichen gelegen, sondern auch an deren Interpretation. Für Rosenkranz ist die Groteske (im vorbachtinschen Sinn) die Verkörperung des „Naturhässlichen“, des „Geisthässlichen“, des „Kunsthässlichen“ – und sie erscheint nicht nur als Analogon des Bösen und Kranken, sondern inkorporiert es. Es geht mir hier nur darum, eine neue Etappe in der Entwicklung der *corrupta eloquentia* und deren pathologisierender Charakterisierung zu zeigen. Rosenkranz stellt kulturmoralische Überlegungen an, die das Faszinosum des Abscheulichen mit einer degenerierten Gesellschaft verbinden: „Das Wohlgefallen am Hässlichen“ tritt auf „krankhafte Weise“ auf, „wenn ein Zeitalter physisch und moralisch verderbt ist“ (55). Und es hat eine Funktion: „Um die abgestumpften Nerven aufzukitzeln, wird das Unerhörteste, Disparatete und Widrigste zusammengebracht. Die Zerrissenheit der Geister weidet sich an dem Hässlichen, weil es für sie gleichsam das Ideal ihrer negativen Zustände wird. Tierhetzen, Gladiatorspiele, lüsterne Symplegmen, Karikaturen, sinnlich verweichlichende Melodien, kolossale Instrumentierung, in der Literatur eine Poesie von Kot und Blut (*de boue et de sang*, wie Marmier sagte) sind solchen Perioden eigen“ (62). Rosenkranz' Analysen gehen über die moralisierenden Urteile hinaus, die ohnehin weniger den Sittenverfall als die Hypokrisie betreffen: „Die unglaubliche Falschmünzerei der Geschichte der Literatur“, die mit Prädikaten wie das „Edle, Reine, Schöne, Erhebende“ etc. betrieben werde und die „Dezenz zum exklusiven Maßstab“ (70) mache.

Die Rosenkranzsche ästhetische Ideologie liefert vorläufige Beschreibungsbegriffe für eine Tradition, als deren einen Höhepunkt man Sorokin bezeichnen könnte – ohne ihn Rosenkranz' Verdikt auszuliefern. In Rosenkranz' *Ästhetik* gehören von ihm nicht kommentierte vorangegangene Phänomene in der Literatur (und Bildenden Kunst), z. B. die Manierismen der römischen Antike und diejenigen des Barock, wobei der ästhetische Reiz, den Ecos Geschichte der Hässlichkeit herausstellt, zweifellos dem puristischen Ideal zum Opfer fallen würde, sowie die ‚dekadenten‘ Stilzüge des Naturalismus, die Rosenkranz noch nicht zur Kenntnis nehmen konnte. Wahrscheinlich wäre auch die auf Hyper-

³⁶ R. Lachmann, „Der Bachtinsche Groteskebegriff und die postsowjetische Literatur (am Beispiel von V. Sorokin)“, *kulturrevolution* 48, 2004, 44-52.

³⁷ Neuveröffentlichung Leipzig 1990.

bolik angelegte Stilistik Dostoevskijs,³⁸ der die *zanimatel'nost'* über das *aptum* der *chudožestvennost'*, das *fantastičeskoe* über die *sorazmernost'*, die *ekplexis* über den Formgenuss stellt, in die Negativ-Ästhetik geraten.

(Es wäre zu fragen, ob in die ästhetische Lexik der Stilistik auch Begriffe gehören, die, aus nachrhetorischen Konzepten stammend, die Ästhetisierung des Semantischen anzeigen: Bachtins Konzept der Dialogizität und des *dvugolosoje slovo*, Jakobsons „anagrammatischer Wert“ u.a.)

Об André я мало что знаю (это какой-то малоизвестный французский классицист, о котором нет сведений даже в Брокгаузе), но история русского перевода занятна: его перевел Д. И. Хвостов. Сохранилось его письмо к редактору «Невского зрителя» Ивану Матвеевичу Сниткину с просьбой о публикации его перевода и о рецензии на него (ИРЛИ, ф. 322, (23, л. 40-42). В ответ на эту просьбу в «Невском зрителе» (выходившем с января 1820 г. по июнь 1821) был напечатан (в апрельской книжке за 1821 год) «Разбор рассуждения о прекрасном г. Андрэ» за подписью «Редактор». В майской книжке появилась анонимная «Антикритика» на этот разбор (принадлежащая, по всей видимости самому Хвостову), и примечания на нее, подписанные «Редактор» (т. е. тот же Сниткин). Следы неудовольствия Хвостова «Разбором» Сниткина сохранились в его переписке (ИРЛИ, ф. 322, (68, л. 142-143). В июньском номере было напечатано продолжение этого «Разбора», но из-за прекращения издания журнала окончания он так и не получил.

³⁸ Vgl. Renate Lachmann, „Isteričeskij diskurs Dostoevskogo“, *Russkaja literatura i medicina*, hg. Konstantin Bogdanov / Jurij Murašov / Riccardo Nicolosi, M. 2006, 148-169.