

Susanne Strätling

**DER KÖRPER DER SCHÖNEN REDE
EINE RHETORIK DER SINNE IN KARION ISTOMINS
BUCH DER LIEBE (KNIGA LJUBVI ZNAK V ČESTEN BRAK, 1689)**

1. Der Körper in der Ästhetik

Kaum eine Rede geht LiteraturwissenschaftlerInnen gegenwärtig so geläufig von den Lippen wie die vom Körper. Vom Körper der Schrift über den Körper des Buches bis zum Körper des Lesers werden die Instanzen und Träger literarischer Kommunikation einer diskursiven Somatisierung unterworfen. Darin spricht sich ein Erkenntnisinteresse aus, das sich, mit einer Formel Georges Didi-Hubermans (2002) gesprochen, auf den *corpus* im *opus* richtet. Dessen konkrete Gestalt ist so heterogen wie die Paradigmen, die zur seiner Analyse herangezogen werden. Unter dem Fokus der Korporalität interagieren und konkurrieren medienwissenschaftliche mit anthropologischen, materialitätstheoretische mit symboltheoretischen, wahrnehmungsphilosophische mit perzeptionsästhetischen Perspektiven. Entsprechend pendelt das, was – häufig genug metaphorisch – unter dem Begriff 'Körper' verhandelt wird, zwischen Physis und Maschine, zwischen Sensorium und Medium, zwischen Materie und Phantasma, zwischen Leib und Ding, zwischen Libido und Leibesübung. Denjenigen, die auch in abgeleiteten Körperbegriffen noch das Gespenst einer wiederzugewinnenden Gewissheit im Inkarnat des Fleisches wittern, hält man das Konzept eines *corps pluriel* entgegen. Der *corps pluriel* ist nicht nur metamorphotisch und vielfach, er setzt auch jedes Begehren nach einem ganzheitlichen Körperbild Defigurationen und Deformationen aus. Wenden sich nun auch die Anleihen im Begriffsregister der Leiblichkeit auch explizit gegen ein Denken in substantialistischer Eigentlichkeit, so sind sie gleichzeitig mehr als Metaphern. Was sie zusammenführt, scheint zunächst vor allem die Suche nach den Momenten im Kunstwerk und seiner Lektüre zu sein, die nicht restlos in Prozessen des Codierens und Decodierens aufgehen und damit Resistenzzonen des Bedeutens bilden. Es ist die Aufmerksamkeit für Beziehungen zum ästhetischen Objekt, die den affektiven Charakter der Rezeptionsgeschehens mit all seinen zugehörigen Akaasmen in den Blick nehmen. Und es ist schließlich die Frage nach den sei es lustvollen, sei es traumatischen Überstimulierungen, die sowohl distanzierte Haltungen begriffsorientierten Verstehens wie auch einfühlungshermeneutische Umzirke-

lungen des Kunstwerks zerschlagen. Mögliche Alternativen dazu öffnen sich für Wahrnehmungsformen, wie sie etwa Roland Barthes (1989) mit dem Konzept des *punctum* oder Dieter Mersch (2002) mit der Profilierung der *ekstasis* im Sinne einer Heraus-Stehens aus den Ordnungen des Symbolischen vorgestellt haben. So divergent diese Ansätze auch sind, sie treffen sich darin, dass sie mit dem Körper zum einen die Materialität des gestalteten Stoffes wie auch den performativen Vollzug seiner Poiesis, seiner Präsentation und schließlich seiner Aneignung meinen. Jeder semiotische Akt wird darin rückgebunden an den unausweichlichen Umstand, dass „die Zeichen auf einer Körperlichkeit beruhen, auf einem Substrat, die der Signifikation eine Gestalt und Ortschaft verleiht und ihre Lektüre gleichwie ihre Kommunikation erst gestattet“ (Mersch 2002, 12). Indem diese Weisen des Verstehens den Semiotiken ästhetischer Kommunikation die Somatechniken ästhetischer Erfahrung zur Seite stellen, entsprechen sie einer Vermutung, die Bernhard Waldenfels (2002, 29) ebenso vorsichtig wie nachdrücklich formuliert hat: „Wir dürfen aber annehmen, daß es ein präsentatives Moment in jeglicher Repräsentation gibt, etwas, das nicht etwas, aber deswegen doch nicht nichts ist“.¹ Nach den präsentativen oder gar, wie Waldenfels sie nennt, depräsentativen Momenten zu fragen, heißt nun keineswegs, ungestört die Unmittelbarkeiten sinnlicher Erfahrung in Real-Präsenz aufzusuchen, sondern die Medien, Techniken und Praktiken in den Blick zu nehmen, die dem Artefakt und seiner Rezeption den Status eines Ereignisses verleihen, das bisweilen den Körper in einer irritierenden und verstörenden Form zum Fremdkörper werden lässt.² Es heißt auch nicht, die historischen Formationen zu ignorieren, die sich – wie das im Fall des russischen Barock zu sein scheint – gerade am Körper, an seinem Schema und seiner Gestalt, die Ordnung der Rep-

¹ Waldenfels geht es hier um das Erscheinen von etwas im (stellvertretenden, repräsentierenden) Modus des *als*. – Sucht man die verschiedenen Ansätze zusammenzuführen, so lassen sie sich auf die Kritik an der Ordnung der Repräsentation absumulieren.

² Ein solches Unterfangen gehörte möglicherweise, so lässt die aktuelle Theoriebildung vermuten, ins Register einer ‚Phänomenologie der Literatur‘, welche jene Abschattungen und Modifikationen des Erscheinens und Wahrnehmens zu fassen sucht, die zwischen Imagination und Wahrnehmung als Vermögen der Objektkonstitution liegen, die rezeptive Distanz aufdringlich übersteigen, ohne perzeptive Präsenz zu erlangen, die Dingcharakter annehmen, ohne doch die Option der Chiffre einfach zu negieren. – Gerade für den hier verhandelten Zusammenhang ist aufschlussreich, dass es einer der einflussreichsten Rhetorik-Theoretiker ist, der zugleich eine Umakzentuierung der klassischen Phänomenologie hin zu einer Affektologie der Wahrnehmung geleistet hat. Vgl. Barthes (1989, 29f): „Außerdem war meine Phänomenologie bereit, sich auf eine Kraft einzulassen, den Affekt; der Affekt war die Größe, die ich nicht reduzieren wollte; da er unreduzierbar war, so war er gerade durch dadurch das Moment, auf das ich das Photo reduzieren wollte und mußte; konnte man aber an einer affektiven Intentionalität festhalten, an einer Annäherung an den Gegenstand, die sogleich von Verlangen, Abneigung, Sehnsucht nach Vergangenen und Euphorie durchdrungen wurden? Die klassische Phänomenologie, die, welche ich in meiner Jugend gekannt hatte (und es ist seither keine andere dazugekommen), hat meines Erinnerns niemals von Verlangen oder Trauer gesprochen.“

räsentation erschließen. Aber es heißt zugleich, sich für die Aspekte zu sensibilisieren, die aus dieser Ordnung herauszufallen drohen.

2. Der Körper in der Rhetorik

Diese vorläufigen Überlegungen wären an einem weiteren Körper zu spezifizieren; dem Körper der (schönen) Rede. Dieser ist in der Rhetorik ein mehrfacher: ein topologischer der Orte, ein struktureller der Ordnung, ein tropologischer der Figur, ein gelehriger der Mnemotechnik und ein performativ-aktionaler des Vortrags. In jeder ihrem Produktionsstadien arbeitet die Rhetorik mit dem Körper, seiner Sensorik, seinem Schema und seinem Bild. Zunächst sollen die letzten drei etwas genauer betrachtet werden.

Roland Barthes, der in *Lust am Text* den Zusammenhang von Rhetorik und Körper als Moment einer Affektologie des Lesens punktuell anreißt, hat hier besonders an den fünften Systemort der Rhetorik, die *actio*, erinnert:

In der Antike enthielt die Rhetorik einen heute vergessenen, von den klassischen Kommentatoren unterschlagenen Teil: die *actio*, einen Komplex von Vorschriften zur körperlichen Entäußerung des Diskurses: es handelte sich um ein Schauspiel des Ausdrucks, bei dem der Schauspieler-Redner seine Entrüstung, sein Mitleid usw. „ausdrückt“ (Barthes 1974, 97).

Anschließend wird Barthes diese Art der expressiven Redeführung in ihrer Theatralität von einer zweiten Kunst der Rede als „Kunst, seinen Körper zu führen“ (ebd.), unterscheiden. Diese zweite Kunst baut auf der „Rauheit der Stimme“ auf und zielt auf den Körper der Rede, die „mit Haut bedeckte Sprache“. Sie verknüpft „Körper und Sprache“, nicht „Sinn und Sprache“ (98). Auch wenn Barthes das erste Modell verwirft, da es als darstellende oder sogar imitative Form nicht in sein Konzept der lustvollen Textualität und der Erotik der Lektüre gehören kann, lohnt es sich, noch einmal zum Ausdruckskörper zurückzukehren. Denn in ihm liegt ein Potenzial, das uns, wenn nicht zu einem Lusttext, so doch zu einem Liebestext führen soll, für den zutrifft, was Barthes für den körperlichen, d.h. sinnlichen Umgang mit der Sprache beschreibt: „Es geht darum, durch Transmutation [...] einen neuen alchimistischen Zustand der Sprachmaterie in Erscheinung treten zu lassen“ (48).

Diese Formulierung deutet schon an, dass die Suche nach dem Körper aus der *actio* zurückverweist in die vorangehenden Sektoren der Rhetorik, in denen der Körper als Figur konzeptualisiert wird. Noch vor der somatischen Operation des Übersetzens memorierter *images* in den agierenden Rednerkörper, noch bevor die Bild-Zeichen im Körper des Sprechers eine Physis erhalten, entsteht der Körper als Moment der Tropik aus der semiotischen Operation des Übersetzens von *res* und *verba* in *images*. Vom Körper der Trope ist keineswegs nur dort

zu sprechen, wo sich das Zeichen dezidiert in einen fiktiven Leib kleidet oder gar anthropomorphe Gestalt gibt, wie es in der Prosopopöia, der Hypotypose oder in der Allegorie der Fall ist. Vielmehr ist hier die sich bildlich ausstellende Materialität des Zeichens im tropologischen Konnex von *signum* und *soma* angesprochen. Dieser Konnex verdeutlicht, dass dasjenige, was pauschal als Körper bezeichnet wurde, in zwei Begriffe aufzuspalten wäre, um eine gedankliche von einer leiblichen Operation zu trennen. Im Bild wird der Körper zur Figur, in der *pronuntiatio* ist der Körper Leib, der sich unter dem Diktat der Figur zur Maske denaturalisiert.³

Diese Struktur wäre noch durch einen dritten Körper zu ergänzen. Es ist der Körper der *memoria*, auf den seitens einer medientheoretisch orientierten Literaturwissenschaft Stefan Rieger (1995; 1997) hingewiesen hat. Über Verfahren der technisch-simulativen Adressierung des Körpers erschließt Rieger das Paradigma mnemotechnischer Praktiken als kultur- und semiotische Präfiguration affektiver Erlebnisswelten. Das, was Rieger unter den Vorzeichen von Virtualität und Simulakrisierung abhandelt, ist ein „gezielt eingesetztes Wissen um Affektstruktur und Wahrnehmungsphysiologie“, das sich in technisch generierten Halluzinationen ebenso durchsetzt wie in den regelgeleiteten Bilderproduktionen und Bildspeichern rhetorischer Systeme. Diese Verfahren der künstlichen Sinnesaffizierung laufen in der Konstruktion des erregten Körpers als eines simulativ-stimulativ erzeugten Phantasmas zusammen. Sie konstruieren imaginäre Welten unter einem „physiologischen a priori“ (Rieger 1995, 409).

So vollzieht der Körper der Rede im rhetorischen System eine Metamorphose vom *tropos* der Bildfindung über den memorialen *topos* bis hin zur *persona* der Redeperformanz. Vom imaginären Bildkörper transformiert sich der *corpus* im *opus* in den darstellenden Sprecherkörper. Konstantes Merkmal der Körper ist vor allem eines: ihre Orientierung auf die sinnliche *affectio* von Redner und Hörer.

Von den genannten drei Körpern der Rhetorik ist vor allem einer buchstäblich von einer Rhetorik des Körpers abhängig. Der Leib des Redners, dessen affekt-besetzter Einsatz sehr wesentlich die Effektriade (*docere, delectare* und *movere*) der Rede trägt, unterliegt einer symbolischen Codierung, in der sich rhetorischer Ausdruck mit physiognomischer und pathologischer Semiotik überschneidet.⁴

³ Leib und Körper wären selbst noch einmal zu unterscheiden. Vgl. dazu zur Lippe (1988), der die Verschiebung von der Leiblichkeit zur Körperlichkeit als Folge kulturgeschichtlicher Vermessungen des Menschen seit der Renaissance beschrieben hat. Dazu auch Waldenfels (1999, 35 und 1989).

⁴ Diese Überschneidung ist gerade für die kulturgeschichtliche Entwicklung der russischen Kultur im 17. Jahrhundert nicht zu unterschätzen, denn hier überlagern sich zwei Prozesse: zum einen bringt das 17. Jahrhundert eine Fülle an Traktaten hervor, die auf der Grundlage physiologischer Symptomatik die Sprache des Leibes als Sprache der (menschlichen, biologischen) Natur deuten, bei der sich auf der Oberfläche des Körpers „ein Inneres als Äußeres“

Körperreize und Sprechakte zu einem physio-rhetorischen Expressionsgefüge verkoppeln zu können, verlangt ein umfassendes Wissen über medizinische Muster einer körperlichen Zeichenkunde der Symptomatik. Die Verzeichnung des Körpers ist gewissermaßen die Voraussetzung, um ihn zum Sprechen zu bringen, zum sprechenden Gesicht zu machen. Man muss den Körper einer systematischen Lektüre unterziehen, um ihm ein Verborgenes, Unsichtbares zu entlocken. Sobald nun eine physiognomisch-symptomatische Ausdrucksleiblichkeit beginnt, den Körper semiotisch zu kodifizieren und seinen Reaktionen und Formen feste Topoi zuzuordnen, beginnt sie, wie Mersch (2002, 52) feststellt, auf eine Ablösung der Linguistik des Leibes durch eine Rhetorik der Leiblichkeit zu zielen. An dieser Stelle setzt der Körper der Rede ein, der die sogenannten natürlichen Zeichen des Leibes zu künstlichen Zeichen des Körpers umdeutet und Fleisch zur theatralischen Inszenierungsmasse macht. Die rhetorische Maske, die sich der Redner anlegt, überformt die symptomatische Verschränkung von Code und Körper durch ein figuratives Darstellungsdispositiv, in dem die symbolischen Regeln des zeremonialisierten Ausdrucks selbst ausgestellt werden. Verwandeln auch beide, psychosomatische Physiognomik und rhetorischer Ausdruck, den Körper in eine Zeichenfläche, so führt doch die Implementierung des Körperwissens in den performativen Redeakt und seine inszenierte Affektstruktur zu einer Pervertierung der Repräsentationsleistung von Körper-Chiffren.⁵

Der Körper der schönen Rede oszilliert dergestalt zwischen zweierlei Optionen: Dem Entwerfen einer Sprache *des* Körpers oder dem Entwerfen einer Sprache *am* Körper. Dieser Körper kann dabei zum Schema werden, anhand dessen Sprache ihre Figurativität und damit ihre Bildlichkeit als sensorische Stimulationen in der Ausdrucksleiblichkeit entfaltet. Was Körper ist, wird damit zum affektiven Bild-Körper. Es ist genau diese Doppelung, die für den frühen russischen Barock eine der größten Herausforderungen darstellt.

preisgibt und beides zueinander in analogischem Zusammenhang steht, Vgl. z.B. die *personniki* des 17. Jh.

⁵ Anhand der diskursiven Verbindungslinien zwischen barocker Rhetorik der Affekte, physiognomischer und pathologischer Semiotik und Sprachphilosophie führt Campe (1990) aus, wie das Affektwissen von Rhetorik, Seelenkunde und Medizin mit der Einfügung des Affekts in die Repräsentation von Sprache auseinander- und in einen neuen funktionalen Zusammenhang eintritt.

3. Prosopopoiia: Redekörper und Rednerkörper

Karion Istomin (ca. 1640-1718/22), eine der spektakulärsten Rednerfiguren im Moskau des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, nimmt die mediale Metapher vom Körper der Rede wörtlich, um aus ihrer Buchstäblichkeit eine allegorische Figurativität des Bild-Körpers zu entfalten. 1689 überreicht er anlässlich der Hochzeit Petrs I. mit Evdokija Lopuchina dem Brautpaar sein *Buch der Liebe zum Zeichen der ehrenvollen Ehe* (*Kniga ljubvi znak v čestn brak*). Die Hochzeitsgabe entdeckt die Sinnbilder dieser Liebe als Bild-Sinne des Körpers. In der reich ausgestatteten Handschrift, die als eine der wichtigsten Prachthandschriften des frühen russischen Barock gelten kann, entbietet Karion Istomin dem Paar einen Gruß, der zwischen *signum* (znak) und *sensus* (čuvstvo) angesiedelt ist. Dazu bedient er sich dreier Medien: der Schrift und ihrer Ornamentierung in anthropomorphen Figureninitialen, des Bildes und seiner emblematischen Darstellung von Körperteilen und sensorischen Vermögen sowie als drittes der Rede, die in der Prosopopoiia einen fiktiven Körper erhält.

Strukturelle Grundlage des Epithalamions ist das korporale Schema von Kopf bis Fuß durchdeklinierter Körperteile und der ihnen zugeordneten Sinne. Die *dispositio* folgt streng einer *ordo corporalis*. „Zur Zarenhochzeit sollen die Sinne / ihren Gruß [Grußzeichen] darbringen“ („Potrebno čuvstvam na carskie braki // privetstvennija prinosti znaki“; Karion Istomin 1989 [1969], 7)⁶ – so lauten die den Hauptteil einleitenden Verse. Beginnend mit dem Herz überbringen nach Aufforderung durch den Verstand (*um*) nacheinander Gesichtssinn (*videnie*), Gehörsinn (*slyšanie*), Geschmackssinn (*vkušenie*), Tastsinn (*osjazanie*) und Füße (*nogi*) dem Herrscherpaar ihren festtäglichen Gruß. Jede dieser Redeeinheiten beginnt mit einer Frage des Verstandes, die als Devise fungiert, darauf folgt eine Federzeichnung des angesprochenen Sinns bzw. Organs als Ikon, und seine Antwort im Sinne einer *subscriptio*. Das Ende der Sinnes-Rede ist jeweils mit einem Emblem markiert, in dem das jeweilige sensorische Vermögen noch einmal einer ikonographischen Transfiguration unterzogen wird.

Die gesamte *Kniga ljubvi* wird sich an diesen emblematischen Aufbau halten, sowohl im Aufbau der Kapitel wie auch ihrer Illustrationen. In jedem Textteil schieben sich aufs neue zwischen das Motto in Frageform und die *subscriptio* als Panegyrikon des körperlichen *sensus* die im neuen Stil des *živopodobie* gemalten Körperteile. (→ Abb. 1-10) Diese figurieren ihre Rede dahingehend, dass die emblematische Tradition des Darstellens und Bedeutens zur prosopopoischen Figur des rhetorischen Verkörpers wird. In seinen Grußworten reflektiert jeder der Sinne die von ihm dargebotenen Zeichen der Liebe im Hinblick auf ihre spezifische perzeptive und performative Qualität. So gibt die Frage des Verstandes dem Tastsinn nicht nur „ljubeznost“ in die zartfühlenden

⁶ Übersetzung hier und im Folgenden von der Verf.

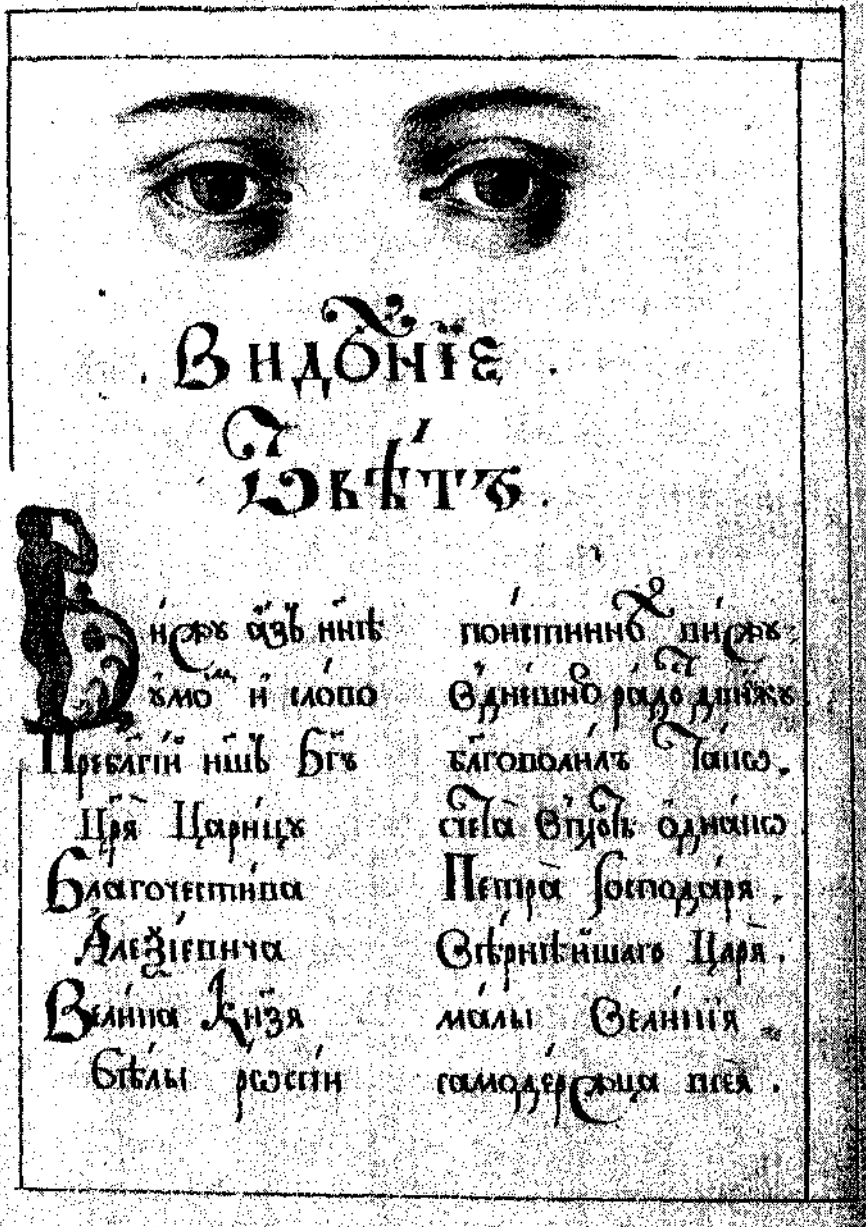


Abb. 1: Karion Istomin 1989 [1689], 13v – 14

Воздѣлѣйте на небо Очи ваши,
и поглядѣйте по земли долу. ꙗко ꙗко



Иже рече ꙗко
сопоснѣ съ нѣ, и стѣи
иже ꙗко ꙗко ꙗко



Астрономы зря хитрость по небу,
прознающе въ мирѣ сѣмь потребѣхъ.
Потребѣхъ црѣ
сѣ црѣ сѣ сѣ
Отъ црѣ сѣ сѣ



Abb. 3: Karion Istomin 1989 [1689], 8



Abb. 4: Karion Istomin 1989 [1689], 9

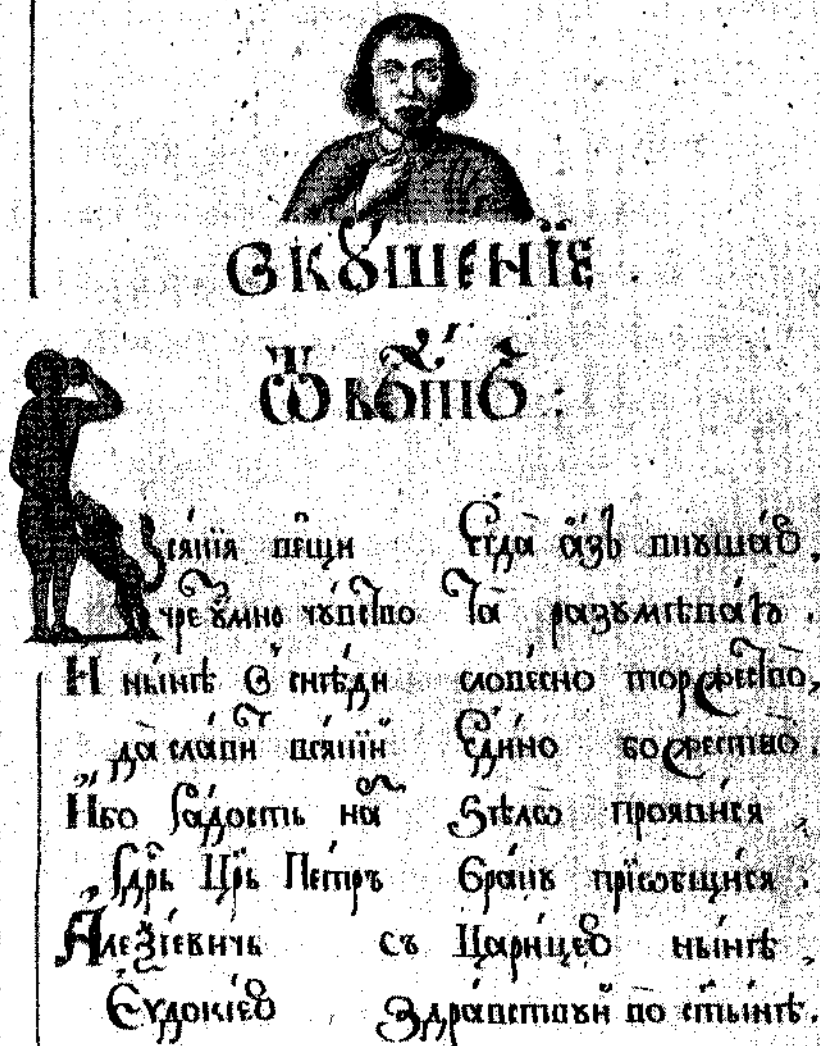


Abb. 5: Karion Istomin 1989 [1689], 10



Abb. 7: Karion Istomin 1989 [1689], 12



Abb. 8: Karion Istomin 1989 [1689], 13

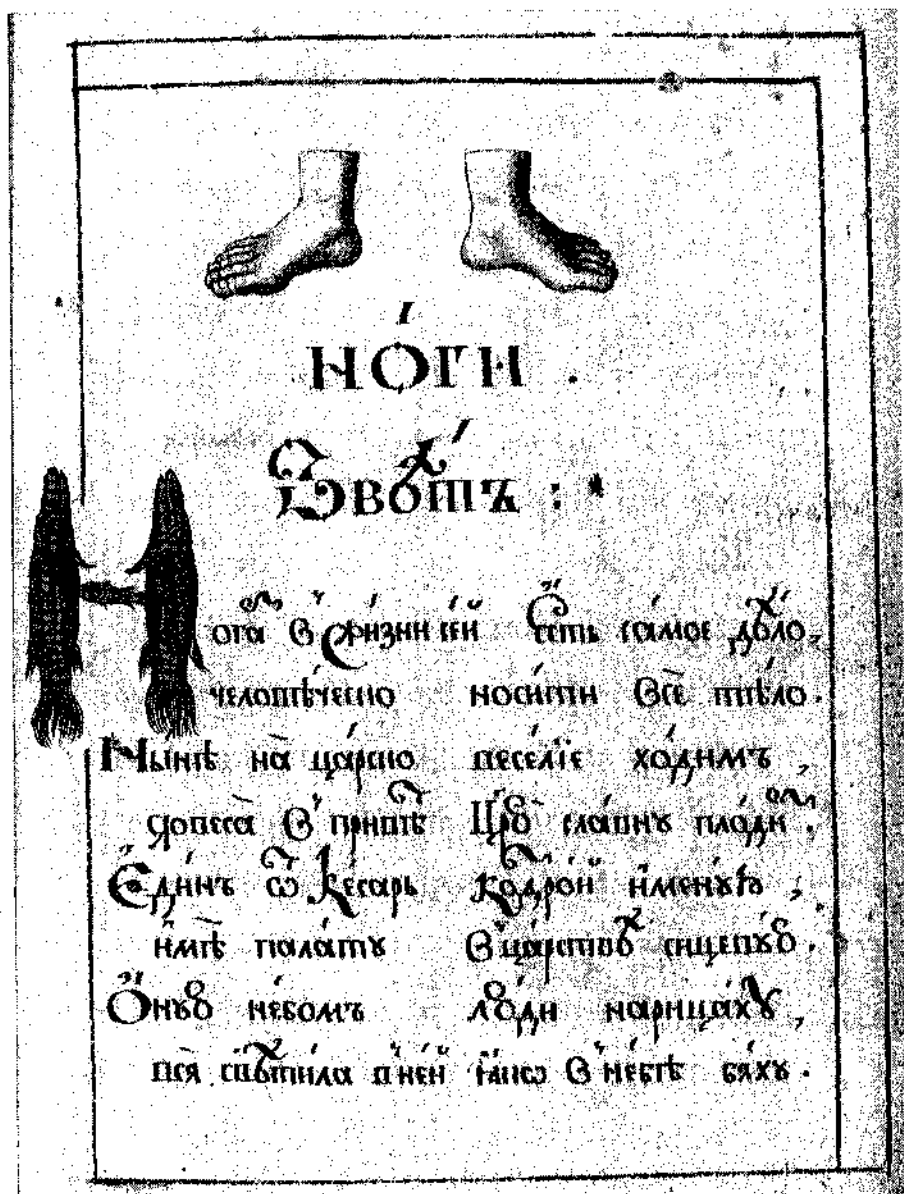


Abb. 9: Karion Istomin 1989 [1689], 16



Abb. 10: Karion Istomin 1989 [1689], 17

Hände („osjazatelny v ljubeznosti ruki“), sondern auch einen Bogen, mit dem gezielt und mit Scharfsinn das passende Wort aufgefunden werden kann („v slovesa i vy natjagajte luki“). Der Tastsinn reagiert darauf mit den Worten „Auch wir fühlen, was wir berühren, / doch heute werden wir auf dem Fest des Zaren singen. / Was wir Dir bringen und womit wir Dich krönen, / das wollen wir Dir, oh Zar, singen“ („Čuvstvuem i my čto li osjazaem, / nyne že v piru carstem vozglašaem. / Čto že prinesem i čim uvenčaem, / razve da sie carju ti spevaem“). Der singende Sinn selbst konzeptualisiert seinen Preis als Wortflechtere, womit die auditiv-haptische Metapher des ‚einfühlsamen‘ Gesangs durch die textil-taktile des Flechtens überlagert wird, in der die geschickten Finger des Sängers ihr *slovopletenie* als Kranz dem Zaren darbringen. Den Glückwunsch beschließt die Prophezeiung, der Zar werde durch sein gottgefälliges und philosophisches (!) Regententum den „Himmel mit Händen spüren“ („za se i nebo osjažeš' rukami“) (Karion Istomin 1689 [1989], 13v-14v).

Diese Struktur entspricht einer Emblematikkonzeption, wie wir sie von Simeon Polockij kennen. In einem kurzen Poetikfragment Simeons ist als dritte Regel der emblematischen Konstruktion ein *prosopopoisches* Modell unterlegt:

Drittens: In das Emblem soll die stilistische Figur der Personifikation (*prosopopoiia*) mit *concettistischen* Dialogen in Frage-Antwort-Struktur eingeführt werden. Die wichtigsten Worte des Dialogs oder die Bezeichnung der Personifikation soll man darüber schreiben, der apostrophierte Begriff soll sich dabei mit der Allegorie überschneiden.

третье: в эмблеме должна быть введена стилистическая фигура персонификации (*prosopopoeia*) с остроумными в вопросно-ответной форме диалогами. наиболее значимые слова диалога или наименование персонификации следует написать сверху, apostрофируемое же понятие должно пересекаться с аллегорией (zit. nach Sazonova 1991, 93).⁷

Das Emblem, das Karion auch seinen didaktischen Texten, v.a. seiner *ABC-Fibel* (*Bukvar'*, 1684), strukturell zugrunde legt (vgl. Abb. 11), erweist sich als dasjenige Genre, welches aus Sprachfiguren Redekörper hervorzutreiben vermag. Die Emblematik des *prosopon poiein* bedient zum einen den konventionalisierten Anspruch einer wechselseitigen Ausdeutungs- und Darstellungsbeziehung *pikturaler* und *skripturaler* Elemente. Gleichzeitig deutet sich an, dass das Emblem Medium zur Zerlegung des Sinns in Sinne, des *sensus* in eine *Partial-Sensorik* ist, die mit der Physiologisierung eines symbolischen Zusammenhangs eine organische (und) semantische Ordnung systematisch subvertiert.

Lidija Sazonova, Herausgeberin und Kommentatorin der *Kniga ljubvi*, vermutet, das seelische und körperliche Universum des Menschen habe hier als eine

⁷ Original: Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Drevnych Aktov [RGADA], Sbornie rukopisej moskovskoj Sinodal'noj tipografii, Fond 381, No 1791, 2v-3.

Art „rhetorisches Paradigma für poetische Beschreibungen gedient“ („on služil svoego roda ritoričeskoj paradigmoj dlja poëtičeskich opisanij“) Sie liest die *Kniga ljubvi* als „mythopoetisches Weltmodell“ („mifopoëtičeskaja model' mira“) und sieht die Vervielfältigung der Perspektiven, die durch die Allegorizität des Textes entsteht, in der Vollständigkeit des so repräsentierten lebendigen Menschenkörpers als eines semantisch stabilen Signifikats unifiziert Sazonova 1989, 76). Die eigenwillige Verschränkung sinnesallegorischer Modelle mit frühneuzeitlichen Mikro-/Makrokosmos-Vorstellungen, welche aus der Sinnbildlichkeit einen sprechenden Ausdruckskörper entfalten, wäre nun ausgehend von Sazonovas Analyse noch einmal im Hinblick auf ihre poetisch-rhetorische Funktionalisierung hin zu überprüfen. Denn Karion Istomin legt seinem Buch kein Konzept von Körpersprache zugrunde, das sich einer Lesbarmachung des Leibes bedient, die in Senso-Chiffren analoge Signaturen des Universums erkennt. Das Körperschema, das die *Kniga ljubvi* strukturiert, steht in einer doppelten Funktion von Gestalt: Indem Karion Istomin den materiellen Träger des symbolischen Akts zum Aktanten gestaltet und die Struktur panegyrischen Sprechens über den Körper (des Zeichens) aufbaut, verbildlicht er nicht nur die materiell-physische Bedingung des Sprechaktes, seine Bindung an den Körper des Redners. Er diskutiert darüber hinaus im Embryonalstadium russischer Rhetorikrezeption Rhetorizität über den Körper und implementiert der Redeordnung eine simulierte Sensualität. Das *Buch der Liebe* schlägt damit nichts weniger vor, als Rhetorik nicht nur als Wissenschaft vom Sprechen, sondern als Wissen über die Instrumentalisierung und Manipulierung der Sinne zu begreifen. Rhetorik ist nicht nur eine ästhetische Disziplin, sondern eine aisthetische Praktik.

Als dinghafte Konjunktion nun simuliert das *Buch der Liebe* innerhalb einer anthropomorphen Figur Geschlossenheit. Diese suspendiert in ihrer Figurativität aber sowohl die Kohärenz präsenzemphatischer Leiblichkeit der Kommunikation wie auch den Zusammenhalt organizistischer Referenz am Bau von Gliedmaßen. Wenn Karion das Konzept der Körpersprache als Prosopopoiia sprechender Organe realisiert, dann ist, Bettine Menke (2000) hat das nachdrücklich gezeigt, jede Lektüre des Leibzeichens als natürlicher, unverstellter Ausdruck unterbunden. Karions somatologische Rede basiert nicht auf der Übersetzungsleistung eines verborgenen Sinns als Anzeichen an die textualisierte Oberfläche eines Körpers. Ihre *ars oratoria* performiert die Rhetorik der Leiblichkeit als inszenierte Parade der Sinne, als sinnliche *factio personae* des entblößten Rede-Körpers. Dazu wird die situationale Performanz des Sprechakts zu einer theatralischen Szene geformt. Karion sieht sich in diesem Ansatz zweifelsohne inspiriert vom Theater, das Russland etwa zeitgleich adaptiert. Als performative Kunstform, die über den Körper des Schauspielers als Medium verläuft, setzt sie genau jenes Bewusstsein für das Kippspiel von Präsenz und Fiktivität der *perso-*

na voraus, das Karions szenische Interaktionen zwischen Verstand und Sinn prägt. Es ist gerade die neuentdeckte Sonderform literarischer Kommunikation und ihre spezifische Ambivalenz präsenter und absenter Körper, wahrnehmbarer und imaginierter Aktanten, die eine zentrale Folie für Karions Liebespolylog bildet.⁸ Daran zeigt sich, dass über das tropische Bild des Redekörpers eingesetzt ist, um leibliche Kommunikation ästhetisch als Alteritätserfahrung zu simulieren. Es geht im *Buch der Liebe* um eine Aisthesis der Performanz, die eine der performativen Tropizität ist. Im Schnittpunkt dieser beiden Modi befindet sich der Körper des Redners als Figur und die Figur des tropischen Bildes als Körper.

Nun ist der Körper gleichwohl nicht nur Medium eines Panegyrikons der Sinne, welche die altrussische Kultur traditionell zum verdächtigen anthropologischen Außen zählt. Er untersteht zum einen der Hoheit des Verstandes,⁹ zum anderen initiiert er sich – und das noch bevor der Verstand zur Sprache kommt – als eine Rede des Innen: Das Enkomion der oratorischen Organe eröffnet mit einem sprechenden Herz, dem Organ der Liebe (→ Abb. 12). Das Herz der Rede schlägt inmitten eines zerschlagenen Textkörpers, im Zentrum seiner rhombisch eingegrenzten *inscriptio*: der erste Teil „das demütige Herz“ („serdce smireno“) steht oben, der zweite Teil „erscheint im Wort“ („v slově javlenno“) unten, der dritte Teil „zur zaristischen Herrschaft“ („k carstěj deržavě“) links und der vierte Teil „zum Ruhme Russlands“ („rossijskoj slavě“) rechts (in der Reihenfolge markiert durch Buchstaben/Zahlen). Das erste textintegrierte Emblem des *Buchs der Liebe* zeichnet sich durch einen Umgang mit der emblematischen Tradition aus, der zwischen Originalität und Ungeübtheit liegt. Vor allem irritiert die *pictura*, die eine stilisierte Herzikonographie im Wortsinne organisiert verfremdet. Fast muss man von einer Fehlübersetzung der Devise sprechen, die vorgibt, das „demütige Herz in der Sprache zum Erscheinen“ zu brin-

⁸ Man könnte versucht sein, hierin eine Wiederbelebung körperorientierter Präsentationsformen mittelalterlicher Sänger zu sehen, d.h. eine Konstellation oraler Poesie, wie sie Zumthor (1993) beschrieben hat. Gumbrecht (1988, 25) geht davon aus, dass für diese prätypographische Formation der Körper „Träger und Quelle des Sinns zugleich“ gewesen sei. Diese Einschätzung trifft jedoch nur zum Teil zu, denn der Sänger, der bei Karion eher *poeta doctus* als Rhapsode ist, reaktiviert für sein Epithalamion keineswegs lediglich die raumzeitliche Ko-Präsenz mediaevaler Festgesänge.

⁹ Vgl. zu dieser Unterordnung des Hexaemeron des Exarchen Johannes, der für die altrussische Kultur zentrale Bedeutung hatte. Ganz in platonischer Tradition erscheint der Verstand beim Exarchen als Herrscher auf dem Thron, der die Informationen der Sinne dirigiert, verarbeitet und von ihrem dinglichen Bodensatz klärt. Die Setzung des Herzens als Liebessymbol interferiert mit der Position des Geistes als Zeremonienmeister des Sinnenreigens. Hier stehen sich einmal die platonische Tradition, die das Haupt als Sitz des unsterblichen Seelenteils und der Vernunft sieht, und die aristotelische Sichtweise des Herzens als vornehmsten Seelenteils, das bei Augustinus dann zum Zentrum der Persönlichkeit wird, „ohne daß zwischen ‚cor‘ [als organischen Zentrums des begehrenden Seelenteils] und ‚anima‘ klar zu unterscheiden wäre“ (Dinzelsbacher 1981, 199) gegenüber.

gen. Vor die Spiritualisierung des Fleisches drängt sich seine physiomorphe Darstellung. Um das Herz in eine spiritualisierte Herzenssprache symbolisierter Aufrichtigkeit und Innerlichkeit zurückzubinden, ist ihm sein Redebegehren „želaju“ („ich wünsche“) längs eingeschrieben. Rechts daneben gedrängt findet die *subscriptio* kaum mehr Platz für ihre Einlösung des Herzensversprechens, des physiologisierten *sermon cordis*, der mit eben jenem „želaju“ einsetzt. Die ersten Verse variieren die *inscriptio*, führen allerdings eine bezeichnende Doppeldeutigkeit ein. „Želaju v Božě / Byti věk v složě/ gospoda čiti / dobra tvoriti / Carju caricě / v slavě velice“ kann zum einen heißen „Ich wünsche in Gott / auf ewig zu sein, in Eintracht / den Herrn zu ehren / und Gutes zu tun / dem Zaren und der Zarin / in großem Ruhm“. Zugleich spielen die Verse mit der Doppelcodierung von *slog* als Einheit und Vers, so dass auch zu lesen wäre: „Ich wünsche in Gott / auf ewig zu sein, in Versen / den Herrn zu ehren / und Gutes zu tun / dem Zaren und der Zarin / in großem Ruhm“. Der weitere Text sucht diese Ambivalenz aufzufangen. Die sich autopoietisch als „složenie stichov“ reflektierende *subscriptio* schließt mit „Amen“ und wird so gleichsam von einer emblematischen Ausdeutungsformel zum Gebet umcodiert.

Bereits das Panegyrikon des ersten Organs legt in Pendeln zwischen Physis und *pneuma*, zwischen Leib und *logos* nahe, das Bild des tropisch sprechenden Körper(teils) neben seiner Funktion als Stifter einer Kohärenz des Sinns in Ausdrucksleiblichkeit auch als Mechanismus der Zerteilung dieses signifikativen Korsetts im allegorischen Sprechen seiner organischen Fragmente zu sehen. Wird Sprache Körper, so zerfällt sie den Körper zur Figur. Diese Figurativität ist auch eine der Schrift. Ein entscheidender Prätext für Karion Istomins *Kniga ljubvi* dürfte in dieser Hinsicht Simeon Polockijs Panegyrikon *Der Russische Adler (Orel Rossijskij, 1667)* gewesen sein.¹⁰ Simeon verfasst den *Orel Rossijskij* anlässlich der Geburt des Zarewitsch Aleksej Alekseevič und widmet ihn Vater und Sohn zugleich.¹¹ Der *Orel Rossijskij* enthält eines der wohl berühmtesten Figurengedichte des russischen Barock, ein herzförmiges *carmen figuratum*, das mit einem Lukas-Zitat „Denn wes das Herz voll ist, des geht der Mund über“ (Lk 6, 45) („Ot izbytky serdca usta glagoljut“) überschrieben ist und dem ebenfalls eine epideiktische Rede in der ersten Person buchstäblich eingeschrieben ist (→ Abb. 13). Was die Lippen der Schrift hier verkünden, ist nicht nur ein Enkomion auf den Zaren und sein neugeborenes Namensdoppel. Wovon sie vor allem sprechen, ist die Verschlussenheit des Herzens vor der Welt und die Un-

¹⁰ Ein weiterer möglicher Prätext ist wohl in Simeon Polockijs Trauerpanegyrikon *Freny, ili Plači* (1669) zu sehen, das auf einer emblematischen Struktur aufbaut. Laut Sazonova enthält die Handschrift Skizzen (ihrer Ansicht nach von Simeons Hand) zur den Bildelementen der Embleme. Das erste Emblem zeige unter der *inscriptio* „Serdc carevo v ruke božiej“ („Des Zaren Herz in Gottes Hand“) eine Hand, die aus einer Wolke kommt und ein bekröntes Herz hält. Das entspricht dem Emblem „In manu Dei cor Regis“ in Rollenhagen (1613, No 46), wobei, wie Sazonova bemerkt, die *subscriptio* sich unterscheidet.

¹¹ Simeon Polockij (1915).

sagbarkeit der Herzensrede. „Es gibt kein Fenster, das den Menschen Einblick in meine Geheimnisse gewähren könnte, / und die Lippen sind keine Türen, sie herauszulassen [...] Meine Geheimnisse zu kennen / ist niemandem von Gott gegeben“ („Něst' okna ljudem do tajny moeja, / Ašče ust dverjami ne izjavljaju eja [...] Soveršenno že tajny moja znati / neizvoli Bog komu libo dati“).¹² Den rhetorischen Unsagbarkeitstopos der Herzensrede wendet Simeon in den Unlesbarkeitstopos einer graphischen Figur. Gerade vor dem Hintergrund der eigenwilligen Emblem-Rezeption im russischen Frühbarock, könnte man das Figuren-Gedicht mit Sazonova (1991, 88) als ein Emblem lesen, in dem *pictura* und *scriptio* miteinander verschmelzen bzw. die *pictura* sich in der Schrift auflöst und zugleich die Graphie zum Bildzeichen umgestaltet.

Anders Karion Istomin. Er wählt eine Lösung, die nicht auf eine Schriftbildlichkeit hinausläuft, sondern die Bi-Medialität des Emblems einsetzt, um sein Konzept einer Sprachbildlichkeit zu konfigurieren. Zugleich integriert auch er in die *Kniga ljubvi* Hybridbildungen graphischer Ikonizität. Es ist mehr als eine Randbemerkung wert, dass Karion Istomin das Prinzip des Körperschemas nicht nur der Sprache, sondern auch der Schrift zugrunde legt. Neben Rede-Körpern stehen hier Schrift-Figuren. Fünf Jahre zuvor, in seinem gravierten *Bukvar'* (1684), setzt Karion bzw. sein Kupferstecher Bunin erstmals Variationen des gerüsteten, bekleideten oder auch nackten Körpers ein (vgl. Abb. 11). Die Initialen der *Kniga ljubvi* sind ebenfalls fast durchgängig in anthropomorphem Substitutionsornament gehalten. Es werden auch Tier-Initialen verwendet, bevorzugt jedoch nackte Menschenkörper in die geometrische Ordnung der Letter eingespannt. Dabei ist auffällig, dass die Zeichnung dieser Schrift-Körper den Darstellungstraditionen der altrussischen Malerei folgt und sich deutlich vom illusionistischen Stil der restlichen Illumination absetzt.¹³ Das Programm, das die Auseinandersetzung zwischen Alphabet und Anatomie verfolgt, ist jedoch dem der anderen Bildelemente analog: Es betreibt eine Unterwerfung des Körpers unter das Regulatorium eines figurativen Codes, die konstant in eine Unterwerfung dieses Codes unter den Körper umzukippen droht. Die „Physiognomie des Buchstabens“ (Gross 2000, 154) treibt dabei in der Verschränkung der Letter nach dem Maß des Menschen eine Figurativität des Körpers hervor, die die Grenzen und Potenzen symbolischer Signifikation am menschlichen Körper sucht. Um dem Zeichenwert und seiner Repräsentationsfunktion zu genügen ist der Körper hier häufig genug nur mehr als Fremdkörper identifizierbar, der das Andere des Zeichens sichtbar macht. Damit ergänzt und variiert die Anatomie der Schrift die Sensorik der Rede. Und sie tut das, indem sie die Frage nach dem

¹² Der Text beweist zudem, dass das Thema der Herzensrede als erotischer Rede durchaus auch in diese Form epideiktischer Rede integriert werden kann. „Oh, Herr, wen Du liebst, den lasse ich in mein Bett“ („o Bože, kogo ljubiši pušću v moe lože“) heißt es bei Simeon.

¹³ Man muss wohl vermuten, dass die Gestaltung der Initialen und der Embleme und Miniaturen nicht von demselben Künstler vorgenommen wurde.

figurativen *ornatus* als *corpus* der Rede in das *Ornament* anthropomorpher Figureninitialen wendet.

4. Anatomie + Affekt = Liebe

Doch noch einmal zurück vom Körper der Schrift zum Körper der Rede. Mit der Strukturierung der *figurae elocutionis* und der *dispositio* nach anatomischen Prinzipien konzeptualisiert Karion die Sprachfigur als Körper und nimmt den Körper des Redners als Figur in die Rede hinein. Die bildhaft codierte Figur des Sprechens, der von Kopf bis Fuß redende Leib als Leib der Rede ist Gestalt der *ars oratoria* selbst. Eine solche enge Verschmelzung von Körper und Rede kennt die Rhetorik sonst nur aus der Lehre der Affekte als Ausdruckslehre, die sich auf den Körper wie auch auf die Sprache bezieht, indem sie das eine zum anderen macht. Gestik, Mimik und Artikulation treten als Expressionsfiguren neben die sprachlichen Figuren und zu diesen in eine Darstellungsbeziehung ein. In der Affektenlehre werden Sprache und Körper figurativ aufeinander abgestimmt, um Körper, Sprache und Handeln im Sprechakt optimal miteinander zu verschalten.

Zugleich bietet die Affektenlehre vielleicht auch den Schlüssel für einen bisher vernachlässigten Aspekt von Karions Epithalamion. Dieses ist nicht nur ein Text, der seine Rhetorik über den Körper ausagiert, sondern es ist zugleich – wie der Titel schon sagt – ein *Buch der Liebe*. Was die Partialsinne dem Zaren überbringen, sind Liebesgrüße. Karion Istomin entdeckt mit dem Körper als tropisches Redeschema auch die Liebe als Kommunikationsmedium. Der Liebes-Diskurs weiß wie kaum ein anderer die Effekte seines symbolischen Handelns aufwändig in Szene zu setzen und hat zugleich auch das im Blick, was Luhmann (1990, 31) die „symbiotischen Symbole“ nennt, also den Körperbezug der Kommunikation. Das meint hier vor allem: einen Körper zur Rede aufzufordern, ihn zum sprechen zu bringen und dies in einer affektiv gesteigerten Form. Der Affekt arbeitet über die Auslagerung des Bildes in den erregten, provozierten, befallenen Körper. Eben jener affektästhetische Aspekt der *vis oratoria*, der besagt, dass in der Rezeption eine affektive Entzündung und Ansteckung statt hat, versteht die stimulierende Macht der Rede gerade in ihrer starken Bindung an körperliche Affizierung. Indem der Redner seinen



Abb. 11: Karion Istomin 1981 [1684], 4

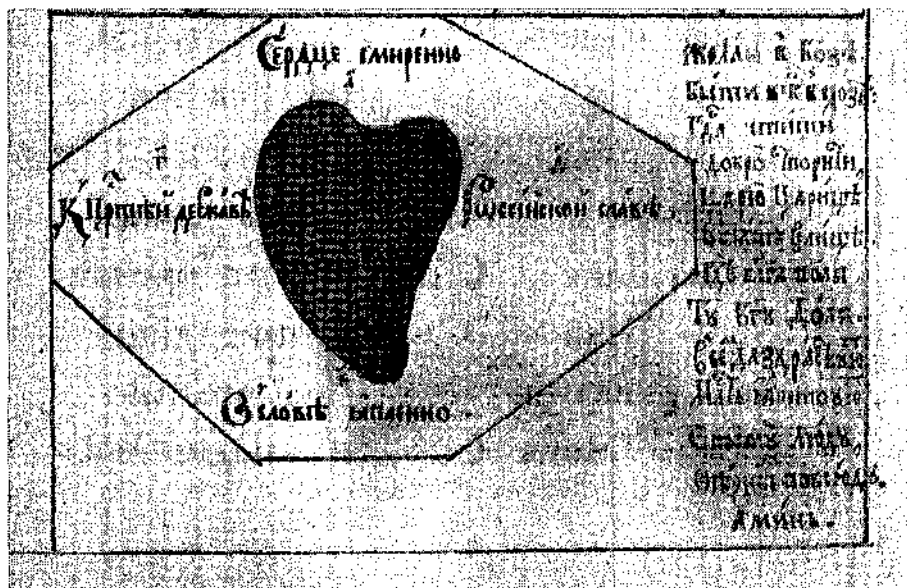


Abb. 12: Karion Istornin 1689 [1689], 3v

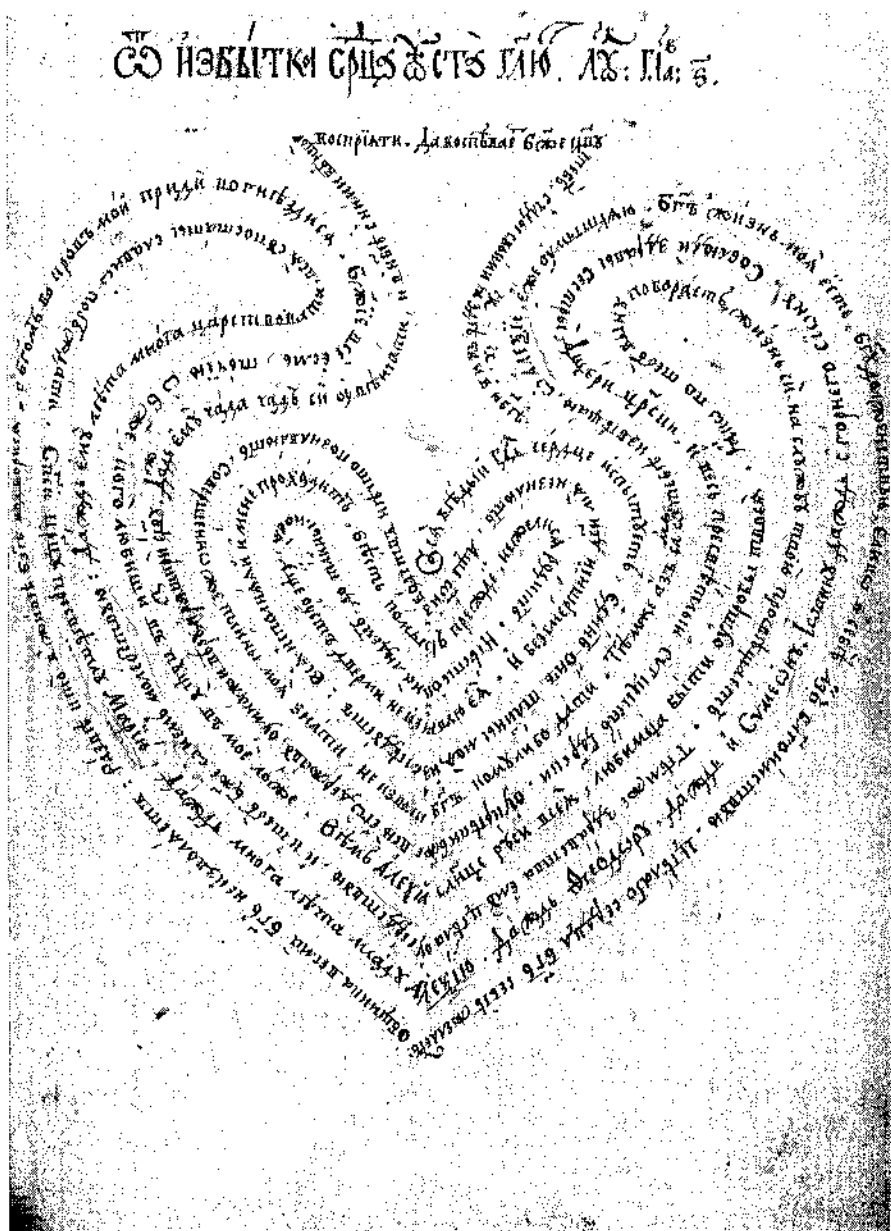


Abb. 13: Simeon Polockij 1915, 46



Abb. 14: Karion Istomin 1989 [1689], 1v

Körper als „materielle[s] Substrat eines vorstellenden Bewusstseins“ (Bahr 1990, 34) einsetzt, affiziert und lenkt er auch die Sinne seiner Adressaten. Mit dem Affekt der Liebe ist ein rhetorischer Modus gewählt, der zu einem intensivierte Redeereignis führt und eine spezifische psychophysische Sensibilisierung für den symbolischen Redeakt schafft. Die *affectio amoris* erhöht den Expressivitäts- und den Effektgrad des Redeakts, der (jetzt) explizit ein Verführungsspiel ist. In der erotisch gesteigerten Präsentation beweist sich die kunstvolle Stilisierung des Körpers in der Rede und die Steuerung des, so Campe (1990, 248), „kurzen Wahnsinns des Affekts“. Anstelle rhetorischer *persuasio* zielt die barocke Liebesrede Karions auf *perturbatio* ihres Publikums.

Wenn nun postuliert wurde, Karion Istomin habe mit dem Körper auch die Liebe als Kommunikationsmedium entdeckt, so unterstellt eine solche These keineswegs das vollständige Fehlen eines Liebesdiskurses in der altrussischen Kultur. So wenig hier auch Erscheinungen einer provençalischen Troubadourlyrik, einer *amour courtois* der Minne oder einer verinnerlichten *ars amatoria* des Petrarkismus zu beobachten sind, so sehr ist doch die altrussische Kultur mit der Frage nach einer systematischen Erfassung und Normierung derjenigen Phänomene befasst, die sich – lexikalisch gesprochen – im Feld zwischen *ljubov'* (Liebe) und *blud* (Laster), *ljubostrastie* (Sinneslust) und *pochot'* (fleischliches Begehren), *milost'* (Barmherzigkeit) und *grech* (Sünde) ansiedeln. Diese Diskussion wird zum einen im (patristischen) homiletischen Schrifttum der *slova* (Predigten) und *poučenija* (Belehrungen) ausgetragen (vgl. z.B. Feodosij Pečerskijs *Predigt über das Dulden, die Liebe und das Fasten (Slovo o terpenii, i o ljubvi, i o poste)*), daneben jedoch auch in den *poslanija* (Sendschreiben). Einen bisher stark unterschätzten Bereich stellt die konkrete, alltägliche Umsetzung der ideellen Konzepte in monastischen Regelbüchern, den *trebniki* und *služebniki* (Gebetsbücher für die Amtshandlungen eines Geistlichen) bzw. *zakonopravil'niki* (Nomokanones) oder *epitimijniki* (Bußbücher) dar. Hier wird die Position der orthodoxen Kirche zu Fragen der homo- und heterosexuellen Beziehung geregelt, hier werden Verstöße mit einem differenzierten System von Straf- und Bußhandlungen geahndet. Was in Form dieser Moralkodices und Verhaltensmaximen erfasst wird, sind sexuelle Praktiken in allen möglichen Spielformen. Spirituelle Konzepte werden nicht entfaltet – dies bleibt im Wesentlichen der Homiletik vorbehalten. Hinter der strengen Sanktionierung der *ljubny telesnyja* (körperlichen Lüste) steht vor allem eine Spiritualisierung der Liebe im Sinne der *caritas* und ihre Ablösung vom Körper, von der *cupiditas* . In einem *Geistlichen Abecedarium (Alfavit duchovnyj)* aus dem 17. Jh. heißt es: „Liebe Gott von ganzem Herzen und sei mit aller Kraft standhaft in deinem Bemühen, so wirst du das Heil erlangen und dich von allen irdischen Neigungen befreien“ („Ljubiti Bog ot vsego serdca svoego, i ot vseja kreposti svoeja

potščisja, jako da izvesten spasenija svoego budeši, i vsjakago pristrastija zemnago svobodišisja“; Alfavit, 3r).¹⁴ Der (bisher nur ansatzweise erforschte)¹⁵ Liebesdiskurs in der altrussischen Kultur ist in erster Linie ein religiöser der Gottes- bzw. Christusliebe. Das spiritualisierte Modell der Gottesliebe, das eine Verschmelzung in der *unio mystica* des Glaubens verspricht, definiert sich ganz explizit in Differenz zum fleischlichen Modell der Frauenliebe. Der Liebesdienst des mittelalterlichen Menschen (Mannes) sublimiert sich im Gottesdienst.¹⁶

Daneben lassen sich jedoch vor allem seit dem 16. Jahrhundert Modelle eines *modus amandi* finden, der nicht restlos in sakraler Überformung aufgeht. Hier könnte man vier Diskurse unterscheiden:

1. einen medizinischen: Dieser hält in den *travniki* und *lečebniki* (Heilbücher) – oder auch in den Sammlungen von *zagovory* (Sprüche) – eine medizinische *ars amatoria* mit den dazugehörigen *remedia* bereit,¹⁷

2. einen anthropologischen: Dieser fußt auf dem Wissen über eine Verdoppelung des anthropologischen Inventars in innere und äußere Sinne, wie es die altrussische Kultur vor allem über die *Physiognomica Pseudoaristotelis* (*Problemata Aristotelja*) rezipierte. Teil dieser Sinnesdoppelung ist eine rudimentäre semiotische Anthropologie der Liebe.¹⁸

¹⁴ Ein ähnliches Modell zeigt sich in den weltlichen Verhaltenscodices, welche das eheliche Verhalten regulieren und in diesem Zusammenhang Intimbeziehungen auf die Aufgaben häuslicher Reproduktion beschränken (vgl. das altrussische *Hausbuch* (*Domostroj*)). Vgl. zur Regelung der Geschlechterbeziehungen auch den anonymen *Traktat über die guten und die bösen Frauen* (*Slovo o ženach o dobrych i zlych*). Thematisch wird die Differenz von *plot'* (Fleisch) / *blud* (Laster) und *duša* (Seele) / *ljubov* (Liebe) in den altrussischen Dialogen zwischen „*duša i telo*“ („Seele und Körper“). Vgl. dazu Batjuškov (1891).

¹⁵ Vgl. zur Übersicht Levine (1989) und den Sammelband von Puškareva (1999).

¹⁶ Die systematische Entfaltung der Gottesliebe wird jedoch nicht von den genannten Textgattungen geleistet, die sich im Grunde auf einen Sünden katalog reduzieren, sondern von den Schriften der Kirchenväter. Eine Untersuchung dazu bleibt für die altrussische Kultur Forschungsdesiderat.

¹⁷ Vgl. z.B. aus einem *lečebnik* vom Ende des 16. Jahrhunderts: „Der Malarius ist ein Stein, der, wenn man ihn bei sich trägt, Frohsinn bewirkt und die Liebe zwischen Mann und Frau intensiviert“ („*Malarius kamen' kto pri sebě nosit, i togo činit veselym, i promež muža i ženy ljubov' umnožaet, [...]*“) Oder: Wer eben jenen Stein [= Magnet] bei sich trägt, der wird von den Frauen geliebt, und wenn ihn eine Frau trägt, so geschieht das gleiche ihr. („*Tot že kamen' [magnit] ačse muž nosit pri sebě, tot mil byvaet ženě, ačse žena nosit – tot že činit i ej.*“) (Lečebnik 1987, 520).

¹⁸ In der anthropomorphen Physis spiegelt sich nicht nur der Kosmos, nicht nur ist, wie Foucault (1974, 52) für das Zeitalter der Ähnlichkeit bemerkt, „[d]er Körper des Menschen [...] immer die mögliche Hälfte eines Atlas“. Die Spiegelungen der Physis reichen ins Unsichtbare des Außen wie auch ins Unsichtbare des Innen. Es ist Teil der Tugenden, die sich aus den inneren Sinnen ergeben, und es ist psychisches Dispositiv, das an Körpermerkmalen ablesbar ist. In einem *personnik* des 17. Jahrhunderts ist *Über die Augen-Zeichen* (*O očnych znamenijach*) nachlesbar, dass „[...] wenn jemand tiefblaue Augen hat, so bedeutet dies, dass er jähzornig ist und den Frauen untreu. Und wenn jemand schwarze Augen hat, so bedeutet dies, dass er schlichtern und klug ist und die Frauen fürchtet, und wenn jemand große Augen hat, so bedeutet dies, dass er fremde Sünde und fremdes Schicksal weissagen kann und sehr anständig ist und die Frauen beherrscht; [...] und wessen Augen häufig zwinkern, der ist gerissen und lässt seine Frau nicht aus den Augen [?] und dessen Geist steht nicht still, sondern ändert häufig seine Gesinnung, und wessen Augen lange nicht zwinkern, der ist ohne Laster

3. einen ästhetischen: Mit der Rezeption des westeuropäischen Abenteuer- und Ritterromans wird eine fiktionale Artifizialisierung des Liebesmodells adaptiert, das Elemente der Liebesintrige und der höfischen Liebesrituale kennt, zum Teil aber auch (wie im *Boya Korolevič*, vgl. Baumann 1984, 11) diese Elemente in den übersetzten Texten zurückdrängt.¹⁹

4. einen soziogenetischen: Die Umstrukturierung prä- und protobiographischer Genres wie z.B. der Vita zum autobiographischen Ego-Dokument schafft sukzessive Nischen für vertrauliche Kommunikation.²⁰ Vereinzelt Belege an erotischer Epistolarik, die sich ganz am Rande der quellenkundlichen Forschung zur altrussischen Kultur und bisher ohne jeden systematischen Zugriff finden lassen, sprechen von der Eroberung solcher Medien für die intime Liebesrede.²¹

und beherrscht, [...]“ („[...] iže u kogo oči sini togo znamenat vovremja ustrašitsja i na ženy neistov a iže eže oči u kogo černy togo znamenat krotka i vysokoumna i ženam strašliva a eže oči u kogo veliki togo znamenat pytliva č-žago grěcha i č-žago žitija mnogi imat' v sebě nrapy i ženami vladěet [...] a eže oči budut mano[-] // veniem skimjaščisja si-reč' skoromiga-šče toj est' pronyrliv a okolo ženy svoe služit i ne stoit um ego na edinom meste no často premenjaetsja a eže oči dolgo ne mž-šče to bez srama i bez studen' [...]“ (Personnik, 177v-178v)

¹⁹ In der Erzählung von Peter mit den goldenen Schlüsseln (*Povest' o Petre Zlatych Ključej*) kann es dann von der Zuneigung der schönen Magilena und ihrer Bewunderung für die ritterlichen Tugenden des Fürsten Petr heißen: „Und zu dieser Zeit begann die schöne Königin Magilena ihn von ganzem Herzen zu lieben und an ihn zu denken. Wie er mit seiner Lanze über den Platz ritt und herrlich kämpfte, und die schöne Magilena sah ihn an und ihr Herz entbrannte in Liebe zu ihm.“ („I v to vremja prekrasnaja kraljevna Magilena vsëm serdce ego stala ljubiti i ob nem mysliť. Kak on s kop'em svoim eždil po mēstu i šurnoval ljubezno, a prekrasnaja kraljevna Magilena na nego zrela, i serdce eja ljuboviju po nemě raspalilas.“) (Anon. 1988, 327f.) Der Text, der mit der Hochzeit des in zahlreichen Wirren zur Gottesliebe bekehrten Paares – Magilena ist zwischenzeitlich in ein Kloster eingetreten – endet, bietet gewissermaßen den Ausgangspunkt für Karions *Buch der Liebe*. Dort, wo die Hochzeitsfeierlichkeiten von Petr und Magilena, die in der Kirche der heiligen Apostel Peter und Paul getraut werden, in Anwesenheit der europäischen Königshäuser mit erlesenen Kostbarkeiten, mit Schönheitspreis und Festmusik den Roman beschließen, beginnt Karion sein Enkomion auf Petr und Evdokija. Und er beginnt es als eine Rede, die keine *amour courtois*, keine Szenerie und Zeremonie höfischer Liebe entwirft, aber eine Liebe am Hof, eine Liebe im höfischen Raum des Festes,

²⁰ Neben der Verlagerung des Liebesbegriffs auf den Bereich der *pochor'* (Begehren) und der *plot'* (Fleisch) ist im 17. Jahrhundert eine interessante Erweiterung hin auf nationalstaatliche Verpflichtung auf eine Liebe zum Vaterland zu verzeichnen. Vgl. z.B. Simeon Polockij (1999, 261).

²¹ So verzeichnet Demin (1965) in einer kurzen Mitteilung über Briefe des 16.-17. Jahrhunderts den Fund eines Liebesbriefes. Der epistolarische Liebesdiskurs des „Mädchens an den Jüngling“ (otrokovica k otroku) verrät die Kenntnis entsprechender Briefsteller: „[...] so wie Du mein Herz mit Feuer verbrennst und mich mit Deinem schönen Antlitz in Aufruhr versetzt, wie Du pfeilgleich meinen Körper verwundest, mit frohem Blick und honiggelichen Worten meine Seele erfreust, und wie Du mit wunderbaren Lippen meinen ganzen Körper verführst.“ („[...] jako že ognem serdce moe popaljaeši i obrazom prekrasnym sostavy moja sumnjaeši, jako streloju, utrobu ujazvljaeši, veselym že zreniem i slovesy medotočnym dušu moju vozveseljaeši, i lepym ustami raslabljaeši vse telo moe.“) (Demin 1965, 190). Ein anderer Brief eines Mönchs an die Nonne partizipiert (nachdem er ihre vorzüglichen Eigenschaften als Braut Christi gelobt hat) an der Topik erotisierte Gottesliebe, wie sie aus dem westlichen Mittelalter von Rupert von Deutz (vgl. Dinzelsbacher 1981, 197) bekannt ist: „All mein Sehnen zieht mich hin zu Dir. [...] Wahrhaft [bist Du] die Wohnstätte des Heiligen Geistes. Von Deinen Lippen tropfen Waben, Honig und Milch sind unter Deiner Zunge. Wie

Es gilt, diese vier Subströmungen zu berücksichtigen, wenn man nachvollzieht, wie ungebrochen sich die Dominanz des *ljubobožestvo* (Prinzip der Gottesliebe) noch für die Umbruchphase des 17. Jahrhunderts, in der Karions *Buch der Liebe* entsteht, gibt.²² Auch Simeon Polockij schreibt sich in seinem *Blumenreichen Garten* (*Vertograd mnogocvětnyj*, 1678) noch ganz in diese Tradition ein. 33 Versionen des Gedicht *Ljubov'* (*Die Liebe*) variieren hier den Gedanken der Gottes- und der Nächstenliebe.²³

Karion bezieht sich bewusst auf diese diskursive Schicht. Bereits im Titel-entwurf und in den Eröffnungsversen seiner Handschrift bittet er Christus und die Gottesmutter als Gäste der Hochzeit zur Tafel (→ Abb. 14). Damit stellt er das Fest am Hofe des russischen Zaren von Anfang an explizit in typologische Nähe zur Hochzeit zu Kana und festigt die russische Geschichte als Teil der Heilsgeschichte. Auch die Bitte der Heiligen um gegenseitige Liebe der Eheleute kopiert noch das Schema der sakralen, himmlischen Liebe für die eheliche, irdische Gemeinschaft: „Auf dass sie viele Jahre in Liebe leben / und, dafür beten die Heiligen, das Licht Gottes erblicken mögen“ („Da v ljubvi život premnogaja leta, / moljati svjati, da zkrat boga sveta.“; 3v). Dass jedoch der Typologie andere Vor- und Urbilder zur Seite treten können, die ihr erhebliche Konkurrenz machen und eine kaum kompatible neue Qualität der Liebessemantik einführen, verrät u.a. die Rede des Herzens, die das biblische Liebes-Geschehen am Zarenhof von einem Sänger der Antike besungen wissen will. Orpheus wird als poetischer ‚Prototypus‘ Karions herbeizitiert und mit ihm eine Liebestradition samt ihren Ordnungen des Begehrens, welche die Muster sakraler Spiritualisierung der Liebe aufbrechen.

kann ich wagen, mehr zu sagen? Mein Denken schreckt zurück, mein Herz bebt und meine Zunge gehorcht mir nicht [wörtl. verknotet sich]. Ich vermag mich nicht gegen die Süße zu wehren, die mich mit unzähligen Wohltaten besiegt, und verliere die Besinnung. Mein Sehnen übermannt mich.“ („K tebe že paki želanie privlačit mja. [...] Točiju svjatago ducha žilišče. Ustne tvoi sot iskapljut, med i mleko pod jazykom tvoim. No kak i ešče izrešči deržu? Mysl' moja ubo užasaetsja, serdce že podvizaetsja, i jazyk svjazuet'sja. Ne mogu uderžati sladosti, pobeždajusja vsemi neizčetno dobrymi ti i izstupaju umom. Pobeždaet že mja želanie.“) (Demin 1965, 193) Diese erotische Epistolarik ist nicht zu verwechseln mit der *ljubitel' naja gramota* oder dem *ljubitel' noe pis'mo*, bei dem es sich um das freundschaftliche Sendschreiben eines Herrschers an einen anderen handelt. Vgl. dazu das Lemma „ljubitel'nyj“ in Slovar (1976).

²² Karion selbst hatte 1687 den Hl. Augustinus ins Kirchenslavische übersetzt und nennt seinen Text in der Widmungsrede an Sofija, seine Auftraggeberin, *Die Liebe, die Gott schaut* (*Bogovidnaja ljubov'*). In der Handschrift lautet der Titel *Avgustina učitelja kniga o videnii Christa, ili o slave Boga, ili že istina nebesnago voždelenija pamjat' obnovljaetsja* (*Die Schrift des Hl. Augustinus, des Lehrers, über die Schau Gottes oder über den Ruhm Gottes oder über die Wahrheit der himmlischen Freude, zur Erneuerung des Gedankens*).

²³ Im zwölften Liebesgedicht finden sich hier Verse, die Karions Hochzeitsliebeszeichen präfigurieren: „Das Hochzeitsleid kann man die Liebe nennen, / es vermag viele Sünden zu verdecken, / Wenn sich der Mensch darin kleidet, / wird er niemals die ewige Andacht verlieren“ („Bračnuju odeždu močno ljubov' zvati, / mogušču množestvo grěchov pokrivoti, / V onu bo čelovek iže oblečetsja, / iz večeri večny nikako veržetsja.“) (Simeon Polockij 1999, Bd. 3, 264).

Hier kündigt sich eine Umcodierung der Liebessemantik an, welche zur Entstehungszeit des *Buchs der Liebe* erstmals auch eine Liebeslyrik auftreten lässt, die sich zum einen vom folkloristischen Lied inspiriert zeigt, zum anderen Merkmale galanter Dichtung aufweist. An einem Beispiel dieses stilistischen und motivischen Synkretismus aus der Liedersammlung P.A. Samarin-Kvašnin (1988, 595) ist die Verschiebung von Gottes- auf Frauenliebe auf einen folgenreichen Blickwechsel zugespitzt:

Lied

Mein Licht, meine Liebe-Geliebte,
ließ nicht zu, dass ich mich an ihr satt sah,
dass ich ihr herrlich-schönes Antlitz nach Herzenslust betrachtete.
So spaziere ich hinaus aufs weite Feld,
so suche ich mir einen trefflichen Maler
und trage ihm auf, auf Papier ihr Bild [ab] zu zeichnen,
ein Portrait ihres herrlich-schönen Antlitz'.
Das stelle ich mir in meine helle Kemenate.
Und überkommen mich Gram und Verzweiflung,
so betrete ich in die helle Kemenate –
und bete zur Christus-Ikone
und betrachte nach Herzenslust das Portrait meiner Geliebten,
sofort schwinden dann Gram und Verzweiflung
und meine unendlich trauervollen Tränen.

Песня

Свет моя, милую-дорогая,
не дала мне на себе наглядетьца,
на хорошей-прекрасной лик насмотретца.
Поиду ли я в чисто поля гуляти,
найду ли я мастера-живописца,
я велю списать образ, ей, на бумаге,
хорошой-прекрасной лик на персонё.
Поставлю я во светлую светлицу.
Как взойдет на меня тоска и кручина,
поиду ли я в светлую светлицу, –
Спасову образу помолюся,
на персуну мила друга намотрюся,
убудет тоски моей и кручины,
и великое чезелое възрыдание.²⁴

²⁴ Kursiv im Original. Im Kommentar ist darauf verwiesen, dass die Texte aus einer Handschrift stammen, sie auf Ende 1680 bis Anfang 1690 Jahre datiert wird. Während dieser Zeit war Samarin-Kvašnin vermutlich Truchsess am Hof von Praskov'ja Fedorovna, der Schwägerin Peters d. Gr.

Neben der subversiven Überlagerung von Christus-Ikone und Frauen-Portrait, von Beten und Begehren wie auch von Beten und Betrachten, wird hier die Liebe als ein ästhetisches Gefühl entdeckt, das es im Bild zu reflektieren, zu stilisieren und zu stimulieren gilt. Dass der Blickwechsel von der Ikone auf das Portrait, der in nuce den bildprogrammatischen Übergang der gesamten Epoche vom Kultbild zum Kunstbild bereithält, möglich ist, lässt verschiedene Erklärungen zu. Möglicherweise legt er implizit Zeugnis ab von einer Beziehung zu Christus, die an Intimität in den vorangehenden Jahrhunderten so nicht belegt ist und ein fast erotisch passioniertes Liebesverlangen an den Erlöser adressiert, eine Beziehung, die einen fast harmonischen Übergang von Christusanbetung zu Frauendienst möglich machen würde.²⁵ Man könnte fragen, ob die Differenz zwischen himmlischer und irdischer Liebe, die in den moraltheoretischen Schriften und den monastischen Bußbüchern so klar markiert wird, schwindet? Eine solche Lesart, die von einem stark individualisierten oder sogar erotisch sensibilisierten Gottesliebekonzept ausginge, würde gleichwohl die Provokation, die der Text bereithält, überlesen. Denn die (nahezu vergötternde) Liebe, die sich hier auf die Frau bzw. vielmehr auf das Bild der Frau richtet, ist als Antithese oder Korrektiv zur sakralen Liebesordnung positioniert. Eher müsste man wohl mit Elias (1992 [1976]) von einer wechselseitigen „Affektmodellierung“ sprechen, wobei die Einführung eines neuen Affektmodells das alte zur Regulierung von Kontrolle und Abfuhr nutzt. Samarín-Kvašnin bedient sich virtuos des semantischen Codes der spirituellen Liebe, um aus ihm einen Erlebniswert zu entfalten, der aus Konfrontation von Gottes- und Frauenliebe erwächst. Der unglücklich Liebende (fast wäre man hier versucht, von einem Minnenden zu sprechen), der den Blick auf die Parsuna als optisch-imaginative Ersatzhandlung eines verweigerten Blicks auf die Geliebte im intimen Raum der Kernenate (*svetlica*) inszeniert, legt von einer emotions- und religionsgeschichtlichen Umorientierung Zeugnis ab, die in der Lust an der Liebe das *purus amor*-Konzept (d.h. das Verbot des Körpers) wahrt und auf das Bild verschiebt. Zugleich verfremdet Samarín-Kvašnin die religiösen Gebote als ebenso legitimierenden wie sensibilitätssteigernden Rahmen zu einem idealisierten Frauen-Kult. Dass sich seine Visionen weniger auf die Gnade des Herrn als vielmehr auf Seelentrost durch die Dame richten und hier bedenklich zwischen *caritas*, *amicitia* und *cupiditas* pendeln, daran lässt Samarín-Kvašnin keinen Zweifel. Die *passio* des Liebenden stillt sich in Gebet und Anbetung von HErr und Dame gleichermaßen – und bewegt sich damit hart am Rande einer Liebe, die außerchristlich und widerkirchlich zu werden droht.²⁶

²⁵ Vgl. zu einer in der Form erotisierten Beicht- und Betpraxis im 12. Jahrhundert in Westeuropa Dinzelbacher (1991, 197f.).

²⁶ Diese Substitution Gottes durch die Frau verläuft über das Bild. Die Bildwerdung Gottes, die ikonentheologisch wiederum durch seine Fleischwerdung legitimiert ist, ermöglicht erst als eine Form der Medialisierung die Umcodierung des Kultbildes zum Portrait der Geliebten,

Karions *Buch der Liebe* situiert sich gewissermaßen zwischen diesen beiden Polen. Maskiert als liebender Leib nimmt er Verschiebungen vor, die göttliche und menschliche Liebe kunstvoll miteinander verflechten. Vor allem die schon im Titelemblem angelegte Analogie Car – Bog wird immer wieder variiert, um die spirituelle Sprache der Gottesliebe zu einer Sinnensprache zu manipulieren. Über die Emblematik solcher Bilder tastet sich Karion dann ein Liebeskonzept, das mit seinen sensorischen Attribuierungen als „süßeste Liebe“ („ljubov' presladčajšaja“) den Rahmen spiritueller Hingabe schon zu sprengen scheint. Auch die Süße scheint hier schon eine sinnliche Lust zu versprechen, deren Genuss kaum noch sakraler Transzendierung von körperlicher Wahrnehmung entspricht. („Zdravstvuj, gosudar', carju veličajšij, // s cariceju ti v ljubvi presladčajšij!“ (10v)). Eine stabile scheinende Grenze, die die Liebe im mittelalterlichen Russland auf der Seite der *res incorporales* zu halten suchte, droht nun auf die Seite der *res corporales* zu kippen.

5. Die Liebe zur Rede

Deutlich wird an solchen Konstruktionen aber auch, dass es Karion nicht darum geht, den öffentlichen Raum panegyrischer Rede durch das Einschleusen des Liebessujets zum Intimraum individualisierter Rede umzustrukturieren. Hier unterscheidet er sich deutlich von Samarin-Kvašnin, der die Gebetssituation zur intimen Zwiesprache im Text aufbaut. Karion behandelt Liebe nicht als Gefühl, sondern als Kommunikationstyp, als Modell, als zeremonielle Struktur oder eben als Medium, das „relativ unabhängig davon gehandhabt werden [kann], ob solche Sachverhalte [= Gefühle] vorliegen oder nicht“ (Luhmann 1990, 22f). Karion exemplifiziert mehr noch an der Liebe als am Körper, dass es sich um ein Sprachspiel handelt, das gespielt wird und nach dessen Regeln sich nicht nur Körper zerlegen und zusammensetzen lassen, sondern auch Affektmuster gebildet werden können. Um die große Leerstelle dessen, was Liebe als Gefühl im Russland des 17. Jahrhunderts heißen mag, herum, bietet der Code der Liebe Gelegenheit, sich Zeichen und Worten interpretativ, affektiv und perzeptiv zu nähern. Und das heißt auch, im Zeichen der Liebe die emblematische Organologie als Muster einer zu den Sinnen sprechenden Sprache zu figurieren. Rhetorik ist die Matrix, nach der sich Körper und Mentalitäten erzeugen und manipulieren lassen, und zwar ebenso wie sich Sinne und Emotionen simulieren und stimulieren lassen. Zugespitzt formuliert heißt das: Das *Buch der Liebe* sensibilisiert nicht für ein Gefühl oder ein Subjekt, sondern für die Rede.

Karion Istomins *Buch der Liebe* ist ein Panegyrikon auf die Liebe zur Rede. Und es erschließt die Liebe zur Rede am Leitfaden des Körpers. Diese *unio* hat

deren Fleischlichkeit bei Samarin-Kvašnin nicht expliziert ist, die aber als subversives Element des sündigen Fleisches dem sakralen Fleisch gegenübergestellt gedacht werden muss.

ein antikes Vorbild. Es ist Platons *Phaidros*, der nicht nur – man mag das nach jahrzehntelanger Phonozentrismuskritik fast schon vergessen haben – ein Dialog über das Pharmakon der Schrift ist, sondern auch ein Dialog über das Aphrodisiakum der Rede. Es ist ein Dialog über die gute, wahrsagende Rede und ihr Verhältnis zum Wahn, zur Besinnungslosigkeit, zu den *pathoi* Erregung, Reiz und Affekt.²⁷ Diese Aspekte werden an einer Liebes-Rede des Lysias durchgespielt.²⁸ Es überrascht kaum, dass Sokrates die vorgelesene Rede einer umfassenden Re-Lektüre unterwirft, dabei Lysias' Rede von der Liebe als Verliebtheit ins „Redenschreiben und Schriftenhinterlassen“ (Platon 1994, 257e) entlarvt und in einer ersten Gegenrede dem Liebesredner Lysias ironisch den „redeliebenden Mann“ Sokrates gegenüberstellt (Platon 1994, 236e).²⁹ Sokrates konzentriert sich in seiner ersten Rede auf die (anagrammatisch-)etymologische Rückführung der Liebe auf den Leib und unterzieht das Begehren, das sich auf die Schönheit des Leibes richtet, einer scharfen Kritik. Dieser Liebhaber-Schelte folgt jedoch eine zweite Rede, unverhüllt vorgetragen und auf eine Rehabilitation der Wahnrede des Liebenden zielend. Seine Apologie des Bewegt-Werdens der Seele, jener beseelten Besessenheit, jenes „Stachels des Kitzels und des Verlangens“ (Platon 1994, 253e), welcher den Verstand verdunkelt, schließt mit einem Gebet an Eros. Platonische Rhetorik ist, diesen Schluss wird Roland Barthes (1988, 22) daraus ziehen, „ein Liebesdialog“, sie ist eine erotisierte Rhetorik.³⁰ Wenn sie nun als erotische Psychagogie vorrangig eine Kunst der Seelenführung ist, so besitzt sie doch einen Körper, den Sokrates unmittelbar nach der Sequenz beschreibt, in der er den Phaidros auf das Problem der Wörter mit zweifelhaftem

²⁷ Die platonische Liebeslehre als Redelehre birgt für die russische Kultur in mehr als einer Hinsicht kritisches Potential, ist doch allein die Lektüre Platons in der vor- und gegenikonianischen Kultur häresieverdächtig. In den Streitgesprächen (*prenija*) des Metropoliten Afanasij mit dem Diakon Fedor von 1668 heißt es: „So fragt ihn der Metropolit: Hast Du Platon oder Aristoteles gelesen?“ Darauf erwidert der Diakon: „Welchen Nutzen sollten solche Bücher haben? Solche Bücher lese ich nicht.“ Darauf sagt der Metropolit: „Wenn Du sie nicht gelesen hast, dann weißt Du auch nichts.“ Darauf sagt der Diakon: „Was soll ich die Bücher der gottlosen, heidnischen griechischen Philosophen lesen, die an Schwätzer glaubten und sich in leerer Weisheit übten, ohne ihr Heil zu suchen!“ („Voprosi že ego mitropolit. Platona i Aristotela čital li?“ Otvěša dijakon: „Kotoraja polza takija knigi čest? Ne čtu az takovyh knig.“ Mitropolit reče: „A kogda ty ne čital, ne znaeši ničego“. Dijkon reče: „Na čto mně tyja knigi česti ellinskich bezbožnych poganyh filosofov, kotoryja v bolvanyy věrovali i o tščetnoj mudrosti upražnjajalisja, a spasenija sebě ne iskali!“ (Subbotin 1875-1890, Bd. 6, 54; zit. nach Uspenskij 1994, 9f.)

²⁸ Die Pointe von Lysias' rhetorischem Liebeswerben besteht in einem recht geläufigen, aber dennoch nicht weniger wirksamen und häufig praktizierten Trick, dass nämlich der Verliebte sich als Nicht-Verliebter verstellen soll. Die Tatsache, dass die Liebes-Rede des Lysias im Grunde eine Liebes-Schrift ist, soll hier mitsamt ihren Implikationen für den phonozentristischen Diskurs ausgeblendet werden.

²⁹ Seine eigene Gegenrede trägt er hinter einer Maske oder eher noch einem Schleier verborgen vor: „Verhüllt will ich sprechen, damit ich aufs schnellste die Rede durchjage und nicht etwa, wenn ich dich ansehe, aus Scham in Verwirrung gerate.“ (Platon 1994, 237a.)

³⁰ Vgl. zur Tradition der Figuren als „Morpheme der Leidenschaft“ von Racine bis Proust Barthes (1988, 92f.). Zur Erweiterung einer Rhetorik der Lust vgl. Barthes (1986).

Sinn hingewiesen hat, die sich gerade in jenen Bereichen finden, in denen der Mensch unstet ist – und worin wäre er wohl unsteter als in der Liebe? „Aber dieses, glaube ich“, sagt Sokrates, „wirst Du doch auch behaupten, daß eine Rede wie ein lebendes Wesen müsse gebaut sein und ihren eigentümlichen Körper haben, so daß sie weder ohne Kopf ist noch ohne Fuß, sondern eine Mitte hat und Enden, die gegeneinander und gegen das Ganze in einem schicklichen Verhältnis gearbeitet sind“ (Platon 1994, 264c).

Dort wo die Ordnung der Rede als *ordo corporalis* innerhalb der platonischen Rhetorik eine Allegorie des *dispositio* ist, die sich am *ordo naturalis* des Körpers orientiert, arbeitet Karion Istomins frühbarocke Psychophysiologie der Rede eine *ars oratoria corporis* als *ordo artificialis* heraus. Der so transmutierte Körper ist bei ihm Figur der Verkopplung von *ars oratoria* und *ars amatoria* zu einem affektiv intensivierten Ausdrucksgefüge sein. Bines Gefüges, das die Kunst der Liebe über den Körper der Rede agiert. Damit ist Karion Istomins *Kniga ljubvi* ein bisher nahezu ignoriertes Fragment einer Sprache der Liebe in Russland.

Literatur

- „Alfavit duchovnyj“ o.J. *Sbornik*, Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka (RGB), Fond 299, No. 97.1 (Sobranie Tichonravova).
- Anon. 1987. „Lečebnik“, *PLDR*, Bd. 9. Moskva, 492-527.
- Anon. o.J. „Personnik“ o.J., *Sbornik*, RGB, Fond 299, No 547.
- Anon. 1988. „Povest' o Petre Zlatych Ključej“, *PLDR*, Bd. 10. Moskva, 323-373.
- Bahr A. 1990. *Imagination und Körper. Ein Beitrag zur Theorie der Imagination mit Beispielen aus der zeitgenössischen Schauspielinszenierung*. Bochum.
- Barthes R. 1989. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt/M.
- ders. 1974. *Die Lust am Text*. Frankfurt/M.
- ders. 1986. *Sade, Fourier, Loyola*. Frankfurt/M.
- ders. 1988. „Die alte Rhetorik“, *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/M.
- Batjuškov F. 1891: *Spor duši s telom v pamjatnikach srednevekovoj literatury*. St. Petersburg.
- Campe R. 1990. *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen.
- Demin A.S. 1965, „Otryvki iz neizvestnych poslanij i pisem XVI-XVII vv“, *TODRL XXI*, 188-193.
- Didi-Huberman G. 2002. *Die leibhaftige Malerei*. München.
- Dinzelbacher P. 1981, „Über die Entdeckung der Liebe im Hochmittelalter“, *Saeculum* 32, 185-208.

- Elias N. 1992 [1976]. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 2 Bde. Frankfurt/M.
- Feodosij Pečerskij 1987, „Slovo o terpenii, i o ljubvi, i o poste“, *Krasnorečie Drevnej Rusi (XI-XVII vv.)*. Moskva.
- Foucault M. 1974. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M.
- Gross S. 2000, „Lesen – Körper – Text“, *Zunge und Zeichen*, hg. v. Eva Kimminich u. Claudia Krülls-Hepermann. Frankfurt/M.; New York; Bern, 151-186.
- dies. 1994: *Lesezeichen. Kognition, Medium und Materialität im Lese-prozeß*. Darmstadt.
- Gumbrecht H.-U. 1988, „Beginn von ‚Literatur‘ / Abschied vom Körper?“, *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*, hg. v. Gisela Smolka-Koerdet et al. München, 15-50.
- Karion Istomin 1981 [1694]. *Bukvar*’, sostavljen Karionom Istominym, gravirovan Leontiem Buninym, opečatān v 1694 godu v Moskve. Izd. i vstup. stat. V.I. Luk’janenko u. M.A. Alekseeva. Leningrad [Faksimile- Ausgabe].
- ders. 1989 [1689]. *Kniga ljubvi znak v česten brak*. Izd. pod red. L.I. Sazonovoj. Moskva [Faksimile-Ausgabe]
- ders. o.J. *Bogovidnaja ljubov’*. Moskauer Historisches Museum (GIM), Čudovskoe sobranie, No 291.
- Levine E. 1989. *Sex and Society in the World of the Orthodox Slavs, 900-1700*. New York.
- Luhmann N. 1990⁵. *Liebe als Passion*. Frankfurt/M.
- Menke B. 2000. *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München.
- Mersch D. 2002. *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München.
- Platon 1994, „Phaidros“, *Sämtliche Werke*. Übersetzt v. F. Schleiermacher. Bd. 2. Reinbek bei Hamburg, 539-609.
- Puškareva, N.L. 1999. „*A se grechi zlye, smertnye...*“ *Ljubov’*, *erotika i seksual’naja etika v doindustrial’noj Rossii (X – pervaja polovina XIX v.)*. Moskva.
- Rieger S. 1995, „Medienwissenschaft der Literatur – Literaturwissenschaft der Medien“, *Einführung in die Literaturwissenschaft*, hg. v. Miltos Pechlivanos et al., Stuttgart; Weimar, 402-411.
- ders. 1997. *Speichern / Merken. Die künstlichen Intelligenzen des Barock*. München.
- Rollenhagen G. 1613. *Selectorum emblematum centuria secunda*. Utrecht.
- Samarin-Kvašnin P.A. 1988, „Pesnja“, *PLDR*, Bd. 10. Moskva, 595.
- Sazonova L.I. 1989, „Karion Istomin – pevec mudrosti“, *Karion Istomin. Kniga ljubvi znak v česten brak*. Stat’ja, translit. tekst, archeograf. komm. i slovar’ L.I. Sazonovoj. Moskva, 65-92.

- dies. 1991, *Poëzija russkogo barokko (vtoraja polovina XVII – načalo XVIII v.)*. Moskva.
- Simeon Polockij 1915, *Orel Rossijskij*. Izd. pod red. N.A. Smirnova. St. Petersburg [OLDP, No.133].
- ders. 1999 [1678]. *Vertograd mnogocvetnyj*. Ed. by Anthony Hippiisley and Lidija I. Sazonova. 3. Bd. Köln; Weimar; Wien.
- Slovar' russkogo jazyka XI-XVII vv.* Moskva 1976.
- Strätling S. 2004, *Allegorien der Imagination. Lesbarkeit und Sichtbarkeit im frühen russischen Barock*. München [im Druck].
- Subbotin N.I. (Hg.) 1875-1890. *Materialy dlja istorii raskola za pervoe vremja ego suščestvovanija*, Bde. 1-10. Moskau
- Uspenskij B.A. 1994, „Otnošenje k grammatike i ritorike v Drevnej Rusi (XVI-XVII vv.)“, Ders.: *Izbrannye trudy (Tom II: Jazyk i kul'tura)*. Moskva, 7-25.
- Waldenfels B. 2002. *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*. Frankfurt/M.
- ders. 1989, „Körper – Leib“, J. Leenhardt und R. Picht (Hgg.): *Esprit/Geist. 100 Schlüsselbegriffe für Deutsche und Franzosen*. München; Zürich.
- ders. 1999. *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt/M.
- Zumthor P. 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris.
- zur Lippe R. 1988. *Vom Leib zum Körper*. Reinbek bei Hamburg 1988.