

**Rainer Georg Grübel**, *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*, Wiesbaden: Harrasowitz Verlag 2001, 771 S.

Daß von Rainer Grübel über die Jahre verstreut – einmal mehr insistierend, dann wieder hintergründig – die Frage nach einer Ästhetik des Wertes bzw. einer ästhetischen Axiologie wieder und wieder gestellt wurde, gehörte zu den weniger werdenden Gewißheiten unserer Wissenschaft. Daß es dabei immer um mehr ging, als um die akademische Pflege eines – aus der Sicht Grübels – durchaus vernachlässigten Feldes, kann nicht verwundern, wenn man schon im einleitenden „Plädoyer für eine Literaturaxiologie“ auf die ebenso wertende wie axiologieverachtende Grundformel des ‚Anything goes‘ der Postmoderne gestoßen wird. In diesem Sinne wäre dann alles Folgende – und das sind immerhin 700 Seiten dichtester Text – ein Plädoyer gegen diese Formel, gegen eine Ästhetik und Kunsttheorie ohne axiologischen Bezug, ohne die Ordnung der Werte und den Wert der Ordnung.

Um eine solche zu fundieren, geht es zunächst um eine allgemeine Begründung, ja Rechtfertigung (11) der (Kunst-)Axiologie bzw. Axiomatik des Ästhetisch-Künstlerischen – ausgehend von klassischen Positionen etwa Kants idealistischer Ästhetik hin zu Michail Bachtins, Jan Mukařovskýs oder Roman Ingardens Entwürfen des „Ästhetischen Wertes“, die immer wieder mit Beispielen aus der klassischen, modernen und avantgardistischen russischen Literatur – mit Ausflügen in die polnische, ukrainische und kroatische Prosa – illustriert werden.

Ausgangspunkt ist dabei die Auseinandersetzung mit der vieldiskutierten These von Boris Groys aus seiner Schrift *Gesamtkunstwerk Stalin* (München 1988), die Staatskunst des Stalinismus wäre eine direkte und nur konsequentere Fortsetzung des Totalitätsanspruchs der russischen Avantgarde (zumal Malevičs, Tatlins, Lissickijs u.a.) gewesen (11f.), was im Umkehrschluß für Grübel dazu führt, daß etwa die unsäglichen Monumentalskulpturen Vera Muchinas mit den Meisterwerken der russischen Avantgarde gleichzusetzen wären. Grübel nimmt diese Gleichsetzungsformel bei Boris Groys gewissermaßen „ernst“, d.h. als eine fixe und fixierende Wertung, die doch ihrerseits eine bewußt strategisch eingesetzte Depotenzierung der Gründungsmythen der Moderne bzw. Avantgarde betreibt. Grübel argumentiert ausgehend von einer „philosophia“ und damit „aesthetica perennis“, die er jedoch auch historisch kontextiert sehen will gegenüber einer argumentativen „Installation“, der es nicht um bleibende, sondern gehende Werte zu tun ist: um Positionierung im Wertprozeß bzw. um Plädoyers im Prozeß der Werte bzw. um jenen Prozeß, der den Werten gemacht wird vor einem Gerichtshof, der das Wert-Los wirft.

Schade daß diese Auseinandersetzung in Grübels Buch nur als Vorspann dient, als Aufhänger für die generelle Wertfrage und ihre Rechtfertigung angesichts einer Ästhetik, die im 20. Jahrhundert einerseits den Weg der Devaluierung – also der „Umwertung“, ja „Abwertung“ aller Werte – ging, andererseits aber auch über eine marginalisierte, aber durchaus relevante Wert-Tradition

verfügt, die gerade in der slavistischen Literaturwissenschaft bzw. in der Ästhetik der slavischen Moderne ihre Fixsterne bereithält (Bachtin – Mukařovský – Ingarden). Zumindest dem ersten – Michail M. Bachtin – hat sich Grübel seit den 80er Jahre verschrieben und ihm eine ganze Reihe von Editionen und Kommentaren, Fort- und Nachschreibungen gewidmet. Einiges davon ist auch in diesem Band zusammengetragen und systematisiert (87-132).

Immer wieder stellt Grübel die Frage nach der „unverkennbaren Armut der zeitgenössischen Axiologie und damit auch der literaturwissenschaftlichen Werttheorie“ (27), wobei er diese Wertverweigerung als Defizit, ja Defekt beklagt – und nicht so sehr als Chance, als Befreiung des analytischen Blicks im Sinne der phänomenologischen Epoché oder einer Projektions- und Identifikationsvermeidung, wie sie paradigmatisch von Freuds Psychoanalyse vorgeführt wurde. In diesem Sinne identifiziert sich Grübel denn auch mit Bachtins fundamentaler Kritik am Wertverzicht der Formalisten, während gleichzeitig doch nicht zu leugnen ist, daß es eine durchaus vielschichtige und spannende Werttheorie der Formalisten selbst (vor allem Tynjanovs und Ejchenbaums) gegeben hat – ganz zu schweigen von jener kunstphilosophischen Formation, die in den 20er Jahren als „Formal-Philosophische-Schule“ firmierte und heutzutage weitgehend vergessen scheint, obwohl gerade sie – Gustaf Špet, Boris Engel'gardt, G.O. Vinokur, S. Bernštejn u.a. – eine Brücke zwischen Formalismus und Strukturalismus, zwischen Tynjanov, Ejchenbaum und Jakobson hin zu Mukařovský schlugen. In diesem Kontext wird denn auch Bachtins Position klarer und weniger widersprüchlich.<sup>1</sup>

Das Problem ist offenbar nach nicht so sehr das Fehlen oder gar die Ablehnung einer Werttheorie im Formalismus, sondern die dort konsequent betriebene Kritik an einer philosophischen, weltanschaulichen, soziologischen, ideologischen etc. Begründung bzw. Motivation von Wertkriterien, die „von außen“ an die Kunst herangetragen bzw. in sie hineinverlegt werden. Eine Auseinandersetzung etwa mit dem syn- und diachronen Wert gab es durchaus und in großem Umfang – zumal ohne eine solche das gesamte Gebäude der Verfremdungs-Ästhetik seine Grundlage verlöre: Verfremdung, Deformation wie Umfunktionalisierungen und Transformationen aller Art sind ja nur als Wertprozesse denk- und machbar.<sup>2</sup>

Der von Grübel zu Recht mehrfach apostrophierte Nietzscheanische Hintergrund der russischen Axiologie – die Lust an der „Umwertung aller Werte“ (29 und a.a.O.) – verbindet jedenfalls die formalistische mit der Bachtinschen Wertedynamik, wenn auch nicht mit ihren Wertzielen. Grübel spricht von einer „standpunktfreien Werkästhetik im russischen Formalismus“ (Werk – statt Wert!), die im 20. Jahrhundert dem anderen Pol – einer Rezeptionsästhetik –

<sup>1</sup> Vgl. die Zusammenfassung in: A. H.-L., *Der russische Formalismus*, Wien 1978, 175ff., 260ff., 296ff.; ders., „Jan Mukařovský im Kontext der 'synthetischen Avantgarde' und der 'Formal-Philosophischen Schule' in Rußland“, V. Macura, H. Schmid (Hgg.), *Jan Mukařovský und die Prager Schule*, Potsdam 1999, 219-262. Hinweise bei Grübel auf diese Schule gibt es mehrfach – so etwa 31f. (zu Viktor Žirmunskij).

<sup>2</sup> Alleine der formalistisch-phänomenologische Intentionbegriff („ustanovka“) verbindet die ästhetisch-künstlerische bzw. poetologische Perspektive mit einer zutiefst philosophischen und axiologischen. Vgl. A. H.-L., *Der russische Formalismus*, 211ff., 370ff. (zum diachronen Wert).

immer mehr zustrebte (32). Immerhin fordert Grübel anstelle einer Konkurrenz zwischen Produktions-, Text- und Rezeptionsästhetik ihre wechselseitige Ergänzung (ibid.). Vielleicht gab es die aber im Formalismus ohnedies mehr und reichlicher, als dies aus der Sicht Bachtins der Fall war. Darauf verweisen auch Grübels Beobachtungen zu Tynjanov oder Jakobson – hier v.a. auf seine Äquivalenzthese (61). Ob freilich gerade die Valenzkonzeption des Linguisten eine Axiologie bezeichnet, bleibe dahingestellt.<sup>3</sup>

Die in einem anderen Kontext versteckte Frage, „ob Jakobsons Prinzip der Äquivalenzbildung durch die Egalisierung der Werterscheinung nicht in besonderem Maße den Wertrelativismus der russischen Avantgarde zum Ausdruck bringt“ (379), bindet sich für Grübel an die Formalismus-Kritik bei Bachtin, zielt aber weitaus allgemeiner auf eine philosophische Avantgarde-Kritik, deren Prämissen nicht immer explizit gemacht werden. Mir fällt es eher schwer, die Jakobsonsche Äquivalenz überhaupt mit einer Axiologie in Zusammenhang zu bringen (geht es doch nicht um eine Indifferenz von Werten, sondern um eine Vergleichbarkeit, ja Assoziation von Wirksamkeiten, also Valenzen differenter Signifikanten, die ihrerseits Bedeutungskonexe und darüber hinaus Sinnkontexte sprachimmanent „generieren“).

Und worin besteht der „Wertrelativismus“ der Avantgarde? Und welcher Avantgarde? Bringt Grübel doch nicht wenige Beispiele eines axiologischen Kunstdenkens von Avantgardisten, zu denen im übrigen Bachtin selbst auch zu rechnen ist. Solche Annahmen wie der „Wertrelativismus“ der Avantgarde scheinen mir jedenfalls im Gesamtduktus des Buches eher kontraproduktiv, da sie den wohl unberechtigten Verdacht nähren, der Autor würde einen „Verlust der Mitte“ oder von normativen (ästhetischen, philosophischen) „Werten“ beklagen, der durch die Avantgarde verursacht worden wäre. Dabei ging es der doch keineswegs um eine Wert-Zerstörung oder Wert-Löschung, sondern um eine Umwertung und einen Umbau („perestrojka“) von nichts weniger als dem gesamten (Sprach-)Kosmos (Chlebnikov steht hier nicht alleine, wie Grübel selbst in seiner instruktiven *Zangesi*-Studie ausführlich darlegt (Kapitel XIV).

Immer wieder kombiniert Grübel abstrakte axiologische Problemstellungen mit punktuellen Beispieltexen, die solchermaßen zu Fallstudien erweitert prinzipielle Bedeutung erlangen. Dabei entsteht nicht nur eine komplexe Systematik der Werttheorie, sondern auch ein dicht geknüpftes Netz von Bezugstexten bzw. Textknoten, die insgesamt der argumentativen Progression des Buches eine ästhetisch-kontemplative Dimension verleihen. Denn in einer ästhetischen Axiologie aus der Feder des Literaturwissenschaftlers zählt nicht alleine das philosophische oder bloß theoretische Gerüst, sondern eben auch das Netz der Texte, die den Gedanken einer wertenden Sicht tragen und zugleich aufheben. Immer wieder begegnen wir da Puškin oder Nabokov, Mandel'stam oder Gogol', Brjusov oder Simeon Polockij, Florenskij oder Chlebnikov – am häufigsten wohl Vasilij Rozanov. Aus dieser Sicht haben wir – neben vielem anderen mehr – auch ein Rozanov-Buch vor uns (eines von den dreien, mit denen Grübel beschäftigt war und ist).

<sup>3</sup> Vgl. dazu in diesem Band H. Meyer, „Das Kreuz als Figur und Grenzfall der 'poetischen Funktion der Sprache'“,

Leicht ist es dennoch nicht, das Spezifische von Grübels Axiologie herauszuarbeiten, geht es doch offensichtlich nicht um die Schaffung einer eigenen, neuen Werttheorie, sondern eher schon um die Praxis literaturwissenschaftlicher Wertungsvorgänge, die an konkreten Texten durchgespielt werden. Dabei geizt Grübel nicht mit Systematisierungen der klassischen wie modernen Axiologien (Kapitel II), zu deren Begründung er charakteristischer Weise nicht nur Philosophen oder Philologen heranzieht, sondern eben das Kunstdenken der Dichter selbst. Vielleicht wäre hier eine vertiefte Reflexion des diskursiven Status von Urteilen und Konzepten sinnvoll, je nachdem, ob sie in literarischen, kritischen, philosophischen oder sonstigen (Kon-)Texten aufscheinen.

Jedenfalls konstatiert Grübel eine „historische Entfaltung der Werterscheidungen“ bei seinem „Gang durch die Wertordnungen, der von der Ambivalenz über die Heterovalenz, dann die Äquivalenz schließlich zur Invalenz führt“. (77) Letztlich ist diese Sicht selbst eine axiologisierbare Evaluation, die ihre immanente Entwicklungslogik in sich trägt und – ohne daß dies der Autor allzu strapaziert – zur Wertpluralisierung im Sinne der Bachtinschen Polyphonie und Dialogizität hinzielt: dies jedenfalls in jenen Entwicklungslinien, die hier implizit eine positive Wertung erfahren. Bleibt die Frage, von wo aus dieser Wertakt vollzogen wird – und worauf hin. Jedenfalls betont Grübel den entscheidenden Unterschied zwischen „Mehrdeutigkeit“ als einer epistemologischen und der „Mehrwertigkeit“ als einer „ontologischen Erscheinung“ (79). Unmerklich wird hier denn auch – wie oben angedeutet – der Jakobsonische Äquivalenzbegriff, der ja ein rein funktionaler ist, zu einem Wertbegriff, wenn Grübel besorgt feststellt, daß „der gemeinsame Hang zur Äquivalenz [...] zur stets dringlicher werdenden Suche nach der Theorie des ästhetischen Wertes stimmt.“ (80) Dabei ist nach der festen Überzeugung des Autors der postmoderne Drang zur Dekonstruktion nur dann erfolgversprechend, wenn er eine Rekonstruktion zur Voraussetzung hat (83) – und zwar eine Rekonstruktion jener Wertgeltungen, die im Akt der Dekonstruktion destruiert werden. In diesem Sinne wäre die Invalenz und Wertindifferenz der Postmoderne der letzte Triumph einer Axiologie, deren Wertigkeit in der permanenten Revolution der Umwertungen ad infinitum de- und revaluiert, de- und revalorisiert wird.

Was auf dem Weg dorthin bei Bachtin, Mukařovský oder Ingarden geleistet wurde, bieten denn auch die umfangreichen Kapitel III und IV, welche – wie vieles andere auch in diesem Band – zahlreiche eigene Studien des Autors synthetisieren und systematisieren. In gewisser Weise öffnet der scheinbar resümierende Prozess einer Zusammenschau die in früheren Kontexten vielleicht allzu drängende Tendenz zur Kohärenz und Systematik und macht so den Blick wieder frei für jene Seite des Kunst-Denkens, die poetisch, also schöpferisch vorgeht. Es ist hier nicht der Platz, alle Positionen der behandelten Kunstphilosophen vorzuführen – ob es nun die mittlerweile zu wissenschaftlichen oder feuilletonistischen Begriffs-Mythen entrückten Termini wie Dialogizität, Alterität, Funktion oder Norm, Geste oder Wirkung etc. seien. Daß im Zusammenhang etwa mit Bachtins philosophischer Ästhetik des Dialogischen nicht nochmals die gewaltige Rezeption seiner Konzepte aufgerollt wird, mag auch etwas Erleichterndes haben. Bisweilen fehlen einem angesichts des Umfangs der Gesamtdarstellung Hinweise auf entsprechende Auseinandersetzungen der letzten Jahre, die eher im Hintergrund oder überhaupt ausbleiben. Dies liegt

wohl an der erwähnten Konzeption des Buches als *tour d'horizon* durch die wissenschaftlichen Interessen und Publikationen des Autors im Laufe der letzten Jahrzehnte, wobei die dabei auftretenden perspektivischen Verschiebungen und Umschichtungen durchaus auch ihren Reiz haben.

Besonders geglückt erscheinen mir Abschnitte wie der über „Vollendung oder Ende?“ (133ff.), der anhand sehr unterschiedlicher Bezugstexte von Rilke, Remizov oder Musil, Kafka oder Mandel'stam, Nabokov oder Lem die Frage nach dem ästhetischen Vollendungspostulat stellt.<sup>4</sup> Dabei geht es nicht nur um das apollinische Abgeschlossenheitsideal (das dem Bachtinschen des „grotesken Körpers“ gegenübersteht), sondern auch um die Frage nach der Teleologie eines Endes, das Kunstwerk wie Leben bereithalten. Wie sehr die Teleo-Logik mit der Thanatopoetik – etwa im Kunstdenken der Oberiuty – zusammenhängt, wird jedenfalls angedeutet.

Mit dem Kapitel VI folgen Reflexionen über den „impliziten Wert der Medialität im künstlerischen Diskurs“ (179ff.) – und zwar sowohl in ihrer impliziten wie expliziten Dimension –, während es im nachfolgenden Kapitel VII um „axiologische Fragen der Zeitdarstellung“ besonders im Denken Vasilij Rozanovs geht (221ff.): Medialität – Temporalität, dargestellt schwerpunktmäßig an Figuren der Avantgarde bzw. der Zeit des *Großen Bruches* (vor und nach 1913), von dem Felix Ph. Ingold in seiner gleichnamigen epochalen Darstellung spricht.<sup>5</sup> In Rozanovs Kritik an der Schrift- und Buchkultur (306) kulminieren beide Aspekte – Medium und Zeit – im Moment der Unausdrückbarkeit der Evidenz in der Immanenz der Zeichenzeit, die letztlich nur durch apophatische Mittel, auf die Grübel hier nur am Rande eingeht, überbietbar erscheint (zur „Zeichenzerstörung“ vgl. 311).

Es ist nur konsequent, wenn auf diese kategorialen Grundfragen die Dimension des Raumes und seiner Axiologie in der Prosa (am Beispiel von K. Brandys Roman *Rondo*) ins Blickfeld tritt (315ff.), während es im Kapitel IX um die Rolle des Synkretismus im mythischen wie postmythischen Diskurs geht (361ff.) – eine Fragestellung, die ganz im Zentrum der Mythopoetik-Forschung der 80er Jahre steht und auch die Denkatmosphäre jener Zeit authentisch vermittelt. Deutlich wird auch hier die Suche nach jenen Denkkontexten, die Bachtin mit dem Philosophen Losev oder der Altphilologin Frejdenberg verbinden (363ff.).

Ein ganz anders Feld betritt Grübel in seiner Auseinandersetzung mit der „Axiologie der altostslavischen Etikette“<sup>6</sup> (Kapitel X), vorgeführt am Beispiel der „Verkehrten Welt“ im *Igorlied* (383ff.), womit die Relevanz einer axiologischen Deutung der Alten Kunst auf kultursemiotischer Grundlage vorgeführt werden soll. Noch deutlicher wird dieser semiotische Aspekt in Grübels eindringlicher Studie zu den „Russischen Psalmenparaphrasen des 17. und 18. Jahrhunderts“ (Kapitel XI), wobei es hier um Fragen der Übersetzung im engen

<sup>4</sup> Eine zentrale Rolle spielt die Kategorie der Vollendung bzw. Vervollkommnung auch bei Kazimir Malevič, wobei hier die Idee des technisch-materiellen Fortschritts mit einem metaphysischen Vervollkommnungsideal kollidiert (vgl. dazu die Fußnote bei Grübel, 173).

<sup>5</sup> F. Ph. Ingold, *Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913. Kultur. Gesellschaft. Politik*, München 2000.

<sup>6</sup> Unerwähnt bleibt hier der von D. Lichačev aktualisierte Etikette-Begriff (in seiner *Poëtika drevnerusskoj literatury*, L. 1967).

wie im weiteren Sinne geht – also um jene Axiologie, die mit der Zeichen- und Sprachauffassung einhergeht. Wie zentral und folgenscherwer das semiotische Schisma jener Epoche für die weitere Entwicklung der russischen Kultur und Literatur war, wird aus diesem Abschnitt besonders deutlich.

In aufsteigender historischer Linie wendet sich Grübel im weiteren dem ausladenden Thema der Puškin-Rezeption als Phänomen kultureller Gedächtnisbildung (bzw. -Bebilderung) zu (Kapitel XII), wobei die Kategorie des „Vergessens“ als zentraler kulturologischer Mechanismus erkannt und vorgeführt wird (523f.). Jedenfalls blättert Grübel ausgiebig und lustvoll im Album der Puškin-Bilder bis hin zur Postmoderne.<sup>7</sup> Auch im Kapitel XIII stehen Fragen der Rezeption im Mittelpunkt – diesmal jene Gogol's in der deutschen Kultur, wobei ganz heterogene Lesarten – realistische, groteske, surrealistische (Kafkas), religiöse – miteinander konfrontiert werden.

Gerade dieser letztgenannte religiöse Aspekt wird im folgenden auch an Chlebnikovs Mythopoetik erprobt, wenn es um die „Kontrafaktur der Liturgie“ in seinem *Zangezi* geht (Kapitel XIV) und damit um die Frage, wie in der Avantgarde, die ja lange Zeit nicht gerade als religiös interessiert galt, das Liturgische literarisiert und mythisiert wird. Grübel konzentriert sich hier vor allem um die „Axiologie des Gesamtkunstwerks“, wie es in Florenskijs Kult-ästhetik – weniger in Vjačeslav Ivanovs an Wagner orientierter „Großen Kunst“ – verstanden wurde. Neben manch anderem wäre zu diesem wichtigen Thema etwa auch Malevičs Interesse am Liturgischen, ja Kultischen zu ergänzen, das sich freilich keineswegs im orthodoxen Sinne Florenskijs oder im mythopoetisch-musikalischen Ivanovs, sondern in jenem einer neuen Geistreligion mit stark chlystisch-sektantischen Aspekten manifestiert.<sup>8</sup>

Wenn aber die axiologieträchtige Frage nach einem „sekundären Synkretismus“ der Moderne, insbesondere der Kunstavantgarde ansteht (618f.), dann scheint dieser doch eher in den nicht-orthodoxen, ja gegen die herrschende Hochreligion gerichteten häretischen, sektantischen und hermetischen Grund- und Nebenströmungen des Religionsdenkens beheimatet, sofern es zur Grundlage einer fundamentalen Ästhetisierung und Literarisierung in der Moderne (eigentlich immer schon im manieristisch-heterodoxen Kunsttypus) gewählt wurde. Aus einer solchen Sicht besteht denn auch ein fundamentaler Unterschied zwischen den immer noch einer konkreten (russischen, ostkirchlichen) Orthodoxie bzw. einer „harmonia mundi“ verpflichteten Konzepten eines Pavel Florenskij – und den zutiefst häretischen, ja randständigen Spekulationen eines Nikolaj Fedorov oder auch eines Vasilij Rozanov. Hier scheiden sich wohl die Geister zwischen ortho- und heterodoxen Polen, zwischen Hoch- und Tiefbau von Kulturen, zwischen harmonikalen und disharmonischen, affirmativen und verfremdenden, apollinischen und dionysischen, klassischen und grotesken Konzepten (um mit Bachtin zu sprechen).

<sup>7</sup> Unerwähnt bleibt hier der Puškin-Komplex im Konzeptualismus – besonders im Schaffen Dmitrij Prigovs – man denke an dessen *Evgenij Onegin*-Paraphrasen.

<sup>8</sup> Dies zeigt sich vor allem in seinem frühen, noch ganz expressiv-ekstatischen Traktat „O poëzii“ (1919), in dem die chlystischen Anklänge überdeutlich zu Tage treten (s. dazu A. H.-L., „Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne“, R. Fieguth (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, WSA, Sonderband 41, Wien 1986, 171-294, hier: 235ff.

Analog und im „Vorgriff“ auf die Avantgarde hat sich auch der späte Symbolismus (in seiner grotesk-karnevalesken Variante) für das jeweils zweite Glied der genannten Gegensatzpaare entschieden, während umgekehrt im Rück- und Seitenblick auf dieselben Symbolisten die Vertreter der archaisch-neoprimitivistischen wie utopischen Avantgarde (also auch Chlebnikov oder Kručenyč, Malevic oder Matjušič) ihre symbolismuskritische Haltung vielfach ausbauten.<sup>9</sup> Diese Differenz(ierung)en sind bei Grübel in seinem Chlebnikov-Kapitel XIV eher zurückgestellt – zugunsten der „synkretistischen“ und die großen Formationen der Moderne vernetzenden Perspektive. Vielleicht könnte man in diesem Zusammenhang generell annehmen, daß eine im Gegensatz dazu stehende „analytische“ Typologie der Epochen- und Periodensysteme eher deren Heterodoxie und systemische Radikalvariante favorisiert. Zweifellos haben beide Aspekte etwas für sich und gehören unbedingt „zusammen“. Jedenfalls wäre eine synthetische Zusammenschau etwa von Malevič und Florenskij (z.B. 629 und a.a.O.) ohne das – bei Grübel zweifellos vorauszusetzende – Mitdenken der „analytischen“ Differenzen“ zwischen beiden (oder anderen Repräsentanten der Epoche) mißverständlich. Synkretismus soll und kann ja niemals so etwas wie einen konzeptuellen „pot pourri“ bezeichnen – ebensowenig wie die postmoderne Vorliebe für das Gesamtkunstwerk immer der Gefahr entgeht, das große „Inter“ (Intermedialität, Intertextualität, Interdisziplinarität) zu einem allumfassenden Faktor der qualitätslosen Intensität zu erheben. Alles hängt mit allem zusammen – ein Phänomen des totalen (Totalitäts-)Verdachts, der nicht zuletzt bei dem eingangs erwähnten Boris Groys zum Schlüsselkonzept seiner Medienphilosophie erklärt wurde.<sup>10</sup>

In einem ganz anderen Sinne sieht Grübel also Chlebnikovs *Zangezi* „als Kontrafaktur des liturgischen Gesamtkunstwerks“ (634ff.), wobei freilich die Ästhetisierung des Lebens bzw. die Vitalisierung der Ästhetik (im Prinzip des „žiznetvorčestvo“ der russischen Moderne insgesamt) – durchaus im Auge behalten muß, welche Welten zwischen einer (liturgischen) Kult-Ästhetik (auch im Sinne von Hans Urs von Balthasars Prinzip der „Herrlichkeit“) und dem Ästhetik-Kult der säkularisierten Moderne liegen. Aber auch hier scheiden sich die Geister – an der bei Grübel immer wieder anklingenden Frage nämlich, ob das Ende der Kunst (oder der Tod Gottes) absolut oder relativ zu verstehen sei. Genau in diesem Endspiel der Moderne, ihrem Scheitel- wie Kipp-Punkt, erfüllt sich der Triumph einer aufs Axiologische reduzierte, zugespitzte Kunstdenken, das den (ästhetischen) Wert nunmehr gänzlich ohne Werk konzeptuell setzt. Ob dies noch ins Eskalierungskonzept der Moderne paßt (wie Malevičs „Schwarzes Quadrat“ oder Duchamps „Fountain“) oder am Ende aller Hyperbeln und Verfremdungsstrategien auf das Konzept der Subversion bzw. Untertreibung setzt, wie dies postmoderne Minimalismen postulieren, bleibt eine andere Frage.<sup>11</sup> Es hat den Anschein, als würde Grübel diesem Nullsummenspiel einer Löschung

<sup>9</sup> Vgl. auch A. H.-L., „Antisimvolizm kak poētičeskij princip v futurizme A.Kručenyč“, *Semantic Analysis of Literary Texts, Festschrift für Jan van der Eng*, Amsterdam 1990, 291-308.

<sup>10</sup> B. Groys, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000.

<sup>11</sup> Vgl. dazu insgesamt den Berliner Sammelband von M. Goller, G. Witte (Hg.), *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß, WSA, Sonderband 51*, Wien 2001 (s. hier auch den Beitrag von R. Grübel zu Rozanovs Prosaminaturen, 51-78).

von Struktur und semantisch-symbolischer Komplexität eher kritisch gegenüberstehen und durchaus den ästhetisch-künstlerischen Wert als Resultierende konstruktiver Prinzipien annehmen. Und das dann noch, wenn dieses Prinzip den apophatischen Drahtseilakt zwischen Dionysios Areopagites und Dada (ja Derrida) spannt (649f.). Ob in dieser Konsequenz Chlebnikov in Askese „verhungert“ (oder im Luxus eine orale Ess-Welt entfaltet) bleibt auch hier eine Frage der Perspektive, ob nämlich der „via negativa“, also der Apophatik des Mystikers dessen Beharren auf eine Kataphatik und die dezugehörige „via positiva“ korrespondiert.

So weisen in vieler Hinsicht die Achsen der Axiologien, die Rainer Grübel in seiner reichen Studie ebenso nachzeichnet wie durchspielt, über den Horizont der Moderne weit hinaus. Ob sich die Resultierenden aus den hier vermessenen Kraftfeldern je noch in einem Fokus treffen können oder sollen, ist selbst wieder eine Wertfrage, deren emphatische Seite immer wieder durchklingt, ohne freilich nostalgischen Wertverlustrechnungen nachzuhängen.

Aage A. Hansen-Löve