

Monika Mayr, *Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyj, Simon*, Gunther Narr Verlag: Tübingen 2001, 614 S.

Das vorliegende Buch von Monika Mayr versucht sich an einem ebenso umfassenden wie schwierigen und bisher durchaus stiefmütterlich behandelten Bereich der Literatur- und Kunstwissenschaft – dem der Beschreibungspoetik („descriptio“) im Rahmen von Prosawerken vom Realismus über die klassische Moderne bis hin zur Postmoderne.

Das Schwierige an diesem Thema liegt in seiner medialen Doppelnatur, hat es doch Teil an der Rhetorik (Diskursivität der „descriptio“) wie an der Narrativik – und darüber hinaus am Feld der Intermedialität, indem die Beschreibung vielfach visuelle, bildnerische Aspekte mit verbal-imaginären bzw. fiktionalen verbindet. Die Autorin geht auf überzeugende Weise vom Primat des Visuellen der Beschreibung – eben auch der literarischen – aus, wodurch ihre enge Bindung an die Kriterien des Deskriptiven in der Bildkunst und darüber hinaus an die damit verbundene Domiane der Referentialität (also Gegenständlichkeit) etabliert wird. Letztlich gipfelt aber die gesamte Abhandlung im Postulat einer ungegenständlichen Beschreibung, womit sich das Genre gewissermaßen paradoxal selbst überschreitet.

Die einleitend vorgeführten Kriterien zur Definition des Deskriptiven orientieren sich also an visuellen Wahrnehmungsparametern, die den Kunstkriterien zugrunde gelegt werden. Dadurch erhält – ganz im Sinne der Gestalttheorie v.a. im Geiste Rudolf Arnheims – die Kunstbetrachtung und darüber hinaus auch jene der Literatur eine gewissermaßen empirische Basis, welche auch die analytischen Abschnitte der Darstellung – also dort, wo direkt an begrenzten Textabschnitten gearbeitet wird – überzeugend absichert. Daß im Bildnerischen wie in der Musik (und im Mythos, vgl. Cl. Lévi-Strauss) die „Wortebene“ fehlt und durch die der Motive ersetzt ist, wird einleitend zwar angesprochen, aber nicht weiter diskutiert.¹ Und doch handelt es sich dabei um die semiotische Schlüsselfrage (Was substituiert die Verbalität in den nonverbalen Zeichenmedien?) – ein Problem, das sich naturgemäß auch auf die Gegenständlichkeit und Konkretheit der fiktionalen Realisierung von literarischen Beschreibungen auswirkt. Nicht zufällig ortet die Autorin etwa im russischen Formalismus (bzw. Strukturalismus) ein – wie sie meint – bezeichnendes Defizit in der Auseinandersetzung mit diesem Genre, ging es den Formalisten doch von Anfang an um die Abkehr vom naiv-realistischen Postulat, die Kunst wäre eine „Denken in

¹ Wie Lévi-Strauss vertritt auch U. Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1987, 205, 235ff., 305ff. die Meinung, daß die für jede Verbalssprache typische erste Gliederungsebene (letztlich die Wortebene) in anderen Kunstformen und Medien fehle. In diesem Sinne kritisiert er aber die Projektion dieses verbalen Prinzips auf die nonverbalen Medien, während Lévi-Strauss annahm, daß es eine Sprache o h n e zweifache Gliederung per se nicht geben könne. Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I*. Das Rohe und das Gekochte, Frankf.a.M. 1971; ders., *Mythologica IV*. Der nackte Mensch. Band 2, Frankf.a.M. 1975.

Bildern“ (Belinskij, Sozialismus etc. bis heute), d.h. eine Mischung aus allegorischer und zugleich visueller Repräsentation.

Die für den Formalismus charakteristische Betonung der Nicht-Bildhaftigkeit der literarischen Texte (und auch Beschreibungen) fußte zum einen in der Ablehnung des Illusionär-Fiktionalen in der Kunst überhaupt (Anti-Mimesis der Moderne bzw. Avantgarde) und zum andern aber in der tiefen Einsicht, daß durch verbale, literarische Texte ausgelöste Vorstellungen nicht so sehr bildhaft als vielmehr artikulatorisch, akustisch, multimedial sein können: Man denke in diesem Zusammenhang an den bahnbrechenden Aufsatz von Jurij Tynjanov „Iljustracii“ (in: *Kniga i revoljucija*, 1923), wo er dieses Phänomen an Chlebnikov und Gogol' exemplifiziert. Gerade die Behauptung der Autorin, daß auf mikrotextueller Ebene die „Metapher in der Verbalsprache die größte Nähe zum Sehen“ hätte, steht in krasssem Widerspruch zur Metaphorologie und Ästhetik der Moderne insgesamt: Immerhin ging es dort – jedenfalls für Belyj und Teilen der Avantgarde (zu der er übrigens nicht zählte) – um die „Entbilderung“ der Metapher, um die Metonymisierung des „poetischen Bildes“ und um ihre Intellektualisierung im Sinne eines „Sprach-Denkens“, das Noetik und Poetik verschmilzt.²

Hier wäre denn auch eine Differenzierung von Fiktion(alität) (Mimesis, Referentialität) und Imaginativität (Kunstdenken) durchaus sinnvoll gewesen.³ Die Behauptung, daß die „Beschreibug [...] Leerstelle im russischen Formalismus“ sei (34), stimmt so jedenfalls nicht – es sei denn, man meint mit „Beschreibung“ im sehr engen Sinne ein rein deskriptiv-realistisches Verfahren. Es galt eher das Gegenteil, nämlich eine Dominanzsetzung der „sujetlosen“ Prosa-Genres, in denen das Narrative als das Deskriptive behandelt wurde: Man kann gar von einer „Deskriptivisierung“ des Narrativen sprechen.⁴ Doch das ist eine andere Geschichte, auf die sich die Autorin eben nicht einläßt. Das weitgehende Aussparen von Positionen der historischen Avantgarde (nicht nur Rußlands) macht sich jedenfalls in solchen Fragestellungen etwas irritierend bemerkbar.

Die Festlegung auf die optische Imaginativität⁵ und die visuelle Fiktionalität der Beschreibungen sowohl in den Bild- wie auch in den Wortkünsten ist also eine selektive, bewußt einschränkende und nicht selbstverständliche und verleiht

² Vgl. A. H.-L., *Der russische Formalismus*, Wien 1978, 146ff.

³ In diesem Sinne wäre das Fiktionale eine Referenz mithilfe perspektivisch-identifikatorischer und an herrschenden Wahrscheinlichkeitsmodellen orientierter Indizierungsstrukturen (also einen Wirklichkeitsausschnitt pragmatisch re-präsentierend), während das Imaginative im Wege des Sprach-Denkens aus den Signifikanten wie den Signifikaten der verbalen Sprache eine „Sprach-Wirklichkeit“ präsent machen, „realisieren“ (vgl. in diesem Sinne das im Formalismus zentrale Verfahren der „Realisierung“ (etwa von Metaphern) bzw. der „Entfaltung“ („razvertyvanie“)). Vgl. dazu A. H.-L., „Entfaltung, Realisierung“, A. Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz – Wien 1989, 188-211.

⁴ Dies gilt nicht nur für das Interesse an der „bessjužetnost“ als eine Prosavariante der „bespredmetnost“ bei Viktor Šklovskij und anderen Formalisten, sondern auch für das literarische bzw. wissenschaftliche Interesse an den Genres der „literatura fakta“ bzw. dokumentierenden Non-Fiction-Literatur (vgl. A. H.-L., *Der russische Formalismus*, 263ff., 537ff.

⁵ Dazu A. H.-L., „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne“, W. Schmid / W.-D. Stempel, *Dialog der Texte, Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 11, Wien 1983, 291-360.

der Arbeit von Anfang an ein argumentatives Spannungsmoment, wie wohl die Autorin dann die ungegenständlichen „descriptiones“ der Moderne bzw. Avantgarde in den Griff bekommen möchte. Der Lauf der Argumentation impliziert jedenfalls eine evolutionäre Entfaltung und historische Sukzessivität von Epochen(-Stilen) – von der (ironisierten) altmeisterlichen Beschreibung (Flaubert) über die impressionistische (Proust) zur modernistisch-abstrakten (Belyj) und postmodernen (Simon).

Die Beschränkung auf diese vier Autoren – ja auf Einzelwerke und kleine Werkauschnitte – bietet wie in solchen Fällen immer Vorteile und Gefahren zugleich. Die Vorzüge dominieren in dieser Arbeit zweifellos die Nachteile, die darin bestehen, daß genauso gut andere Autoren, Perioden, Werke wählbar gewesen wären, was das evolutionäre Gerüst der Darstellung wesentlich verändert hätte. Für die russische Prosatradition bildet etwa die Ausklammerung Gogol's, ohne den auch Belyj undenkbar gewesen wäre, einen herben Verlust – man denke an die grotesken Beschreibungen in seinen *Toten Seelen* (so etwa an die Schlüsselszene „Pljuškins Haufen“, der die barocken Vanitas-Aufzählungen mit Vorformen der narrativen Montagetechnik verbindet.⁶ Nicht weniger fruchtbar wäre etwa eine Erforschung der Beschreibungstechniken im Rahmen der absurden Poetik der Oberiuty Charms oder Vvedenskij gewesen⁷ – oder (auf ihnen aufbauend) jene der Moskauer Konzeptualisten – sowohl auf dem Feld der „leeren“ Beschreibungen (etwa in den Texten zu den „Kollektiven Aktionen“ oder in den Räumen der „Totalen Installationen“ Il'ja Kabakovs, die ihrerseits (nostalgisch) auf narrative Komplexe verweisen.⁸

Belyj ist im übrigen kein Vertreter des Abstraktionismus oder der Avantgarde, sondern er war Symbolist – ungeachtet der Tatsache, daß er die Avantgarde um Jahre und viele eigene theoretische Meisterwerke überlebt hatte. Anstelle von Flaubert bzw. das gewählte Werk hätte man genauso gut Beispiele von verfremdender, peripherer Beschreibungstechnik schon mitte des 19. Jahrhunderts finden können, wie dies im Falle der russischen Literatur etwa für den frühen Realismus, besonders überzeugend aber für die Verfremdungstechnik der Tolstojischen „descriptiones“ gilt, die nicht zufällig zum Ausgangs- und Angelpunkt der formalistischen Theorie der literarischen Verfremdung zählen.⁹

⁶ In diesem Paradebeispiel einer grotesken „descriptio“ geht es um das paradoxe Experiment, eine scheinbar totale Unordnung bzw. Chaos darzustellen, wobei sich im Laufe der Betrachtung herausstellt, daß sich im Wahnsinn Methode, im Chaos Ordnung, im Zufall – Notwendigkeit verbirgt.

⁷ Die absurdistische Beschreibung operiert – analog zur absurdistischen Erzählung – mit dem informationstechnischen Paradoxon der Nicht-Informativität und ihrer Unmöglichkeit: mit dem Nicht-Ereignis wie mit dem Nicht-Motiv. Auch hier geht es um die Tot-Allität des Zufalls einerseits (also dem Streben nach maximaler Unordnung) und dem Terror von Regeln und Gesetzen, die sich als kontingent, impotent und „ad hoc“ gebildet entpuppen (A. H.-L., „Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden“, Georg Witte (Hg.), *Minimalismus*, WSA, Sonderband 51, 133-186, hier: 148ff.

⁸ Vgl. A. H.-L., „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen“. Die Konzeptualisierung Rußlands im russischen Konzeptualismus“, WSA, Sonderband 44, 1997, 423-508, hier: 466ff., 443ff., 449 (zur „kuča Pljuškina“).

⁹ Man denke an V. Šklovskijs Auseinandersetzung mit Tolstoj's „Cholstomer“ in seiner klassischen Studie: „Iskusstvo kak priem“ oder an seiner groß angelegten Studie zu: *Material i stil' v romane L'va Tolstogo 'Vojna i mir'*, M. 1928.

Zweifel an der Periodisierung, die ja untrennbar verbunden ist mit der Festlegung von Genres, können immer angemeldet werden; die von der Autorin getroffene Wahl besticht dennoch im Laufe der Entwicklung ihrer Darlegungen durch wohlüberlegte typologische Kontrastierung von Faktoren, die dem Genre der „descriptio“ je nach kulturellem Kontext zu- und abhanden kommen.

Im systematischen Teil des Buches stoßen wir auf einen sehr übersichtlichen und erschöpfenden Forschungsbericht, den die Autorin so präsentiert, daß ihre eigene Position klar und prägnant ablesbar wird. Dabei scheut sie vor scharfen Urteilen durchaus nicht zurück, selbst dann nicht, wenn es um Lehrmeinungen geht, die weithin anerkannt sind.

Das wichtigste an der Arbeit von Monika Mayr scheint mir der Entwurf einer „neuen“ und eigenständigen Methode unter dem Schlagwort „ut pictura descriptio“ (ab 40ff.) zu sein; unter diesem Zeichen wird auf originelle und vielfach überzeugende Weise ein Kriterienkatalog des Deskriptiven (im Rahmen der Literatur und auf der Basis der Bildkunst) präsentiert. Gleichgültig ob man mit den einzelnen Thesen übereinstimmt – zu würdigen ist hier und an vielen anderen Stellen der Mut der Autorin zur eigenen, oft zugespitzten Positionierung und das Vermeiden eines bloß diskursiven Fortschreibens vorgegebener Theoreme. Dies wird besonders durch die hervorragend dokumentierten und wohl organisierten analytischen Abschnitte der Arbeit geleistet, wo nach immer wiederkehrenden Fragestellungen kurze Originalabschnitte Zeile für Zeile, Wort für Wort durchgearbeitet werden.

Nun noch einige verstreute Hinweise auf mögliche Ergänzungen oder Korrekturen: Daß in der Postmoderne die Kriegserfahrungen prägend wurden für bestimmte Schreibweisen, ist eine doch zu allgemeine Feststellung (gleiches könnte man von der Avantgarde – ja von fast jedem Stil sagen). Die Integration von „nichtliterarischem Material“ ist kein postmodernes Residuum. Auch hier fehlt der Blick etwa auf Collage- und Montagetechniken in der Ästhetik der Avantgarde, wo man etwa von eigenen Verfremdungs-Gattungen der Beschreibung sprechen könnte: Kontrastmontage, intellektuelle Montage (Ejzenštejn), literarische Collagen („Literatura fakta“ in Rußland), serielle Aufzählungen (ohne Anfang und Ende) in der (russischen) Dichtung des Absurden (Charms, Vvedenskij), freie Assoziationen (schon im „stream of consciousness“ bei Tolstoj) und dann in der polyphonen Prosa seit der Jahrhundertwende. Die multiperspektivische Darstellung in der Avantgarde bzw. im russischen Kubofuturismus hatte auch Entsprechungen in der Literatur (Prinzip der Metonymik, der „Diskretheit“) und in den verzweigten Theorien zur Erzählperspektive.

Was man auch vermissen könnte, ist eine Typologie von Beschreibungen – etwa nach historischen, thematischen, pragmatischen u.a. Kriterien. Hinweise auf „Veduten“ (z.B. 121) oder auf „Meerszenen“ belegen eine gewisse Unklarheit in der Klassifizierung der entsprechenden Genres. Dies macht sich schließlich im erwähnten Postulat einer „ungegenständlichen“ Beschreibung in der Moderne bemerkbar, wo sich ja – ganz im Sinne der Selbstinszenierung des Künstlermenschen im Symbolismus – die Aufmerksamkeit von der Thematik bzw. vom Gegenstandsbereich auf die Differenzierung und Multiplizierung der Perspektivik von Wahrnehmung und Darstellung verlagert. Der Kunsttext Belyjs entsteht aber nicht nur, wie die Autorin annimmt, primär der kindlich-naiven Perspektive, sondern im Wechselspiel zwischen naiver und erwachsener

Sicht, die ihrerseits im Roman *Kotik Letaev* mit der Position des Vaters (des Mathematikers Bugaev) identifiziert wird.

Die Konzentration auf einzelne wenige Abschnitte bringt also – wie auch an anderen Stellen – den Nachteil mit sich, daß wichtige Elemente des Kontextes ausgeblendet bleiben, ganz zu schweigen von der Ästhetik und Philosophie des Symbolismus als Hintergrund für Belyjs Poetik. So sind also die Beschreibungen Belyjs (wie wohl auch der anderen vergleichbaren Autoren) immer zumindest bipolar, interferierend, wobei simultan oder sukzessiv heterogene Positionen fragmentiert und serialisiert werden. Die kompositionelle Funktion der „descriptions“ oder ihrer Elemente gerade als Leitmotive bei Belyj (oder bei James Joyce etwa) würde der Deskriptionstheorie eine weitere Dimension eröffnen – nämlich die der konstruktiven Entfaltung des Gesamttextes. Die russische Literatur bietet dafür jedenfalls so reichhaltiges Material, daß die Prosa-Avantgardisten der 10er und 20er Jahre zu einem Befreiungsschlag gegen den „Hyperdeskriptivismus“ und die „epische Breite“ des „Russischen“ insgesamt ausholen mußten (Lev Lunc etwa oder die „Serapionsbrüder von Petrograd“ Anfang der 20er Jahre).

Besonders aufschlußreich sind die wiederholten Hinweise auf die geometrischen Grundformen wie Punkt, Linie, Fläche, Kreis, Quadrat etc. jedenfalls für den russischen Bereich, waren doch nicht nur Belyj, sondern viele Vertreter der Moderne und vor allem des Abstraktionismus (Kandinskij, Malevič) an diesen Elementargestalten äußerst interessiert (46ff., 57ff., 101ff.).¹⁰ Dies gilt insgesamt für jenen Aspekt der Moderne bzw. Avantgarde, den man unter dem Begriff „positive Ästhetik“ zusammenfassen könnte, der es – in der pythagoreischen Tradition – um die „harmonia mundi“, also eine kosmische, organische Kunstlehre des „ordo naturalis“ geht (51ff., 89ff.). Mit Recht spricht Mayr in diesem Zusammenhang von einer „synthetischen Avantgarde“, die der destruktiven, verfremdenden Schock-Ästhetik der analytischen Avantgarde entgegensetzt (127ff.). Zur synthetischen Richtung rechnet sie das Bauhaus ebenso wie die frühsowjetischen Institutionen wie Ginchuk, Vchutemas oder Unovis, an denen etwa Malevič zentral mitwirkte, deren konstruktivistische Utilitarisierung er aber ebenso ablehnte wie die harmonikale Bioästhetik Kandinskijs (dazu: 98ff.). Jedenfalls widmet die Autorin diesem Positiv-Pol der Avantgarde wesentlich mehr Aufmerksamkeit als dem der „negativen Ästhetik“; es ist aber eben jene V-Ästhetik, in deren Rahmen erst die Einbettung der Beschreibungspoetik des Symbolisten Belyj in die Weltansicht des Abstraktionismus und der Ungegenständlichkeit plausibel wird.

Hier gibt auch der bei Mayr wenig beachtete Kontakt Belyjs mit hermetisch-okkultistischen Systemen (Anthroposophie) zu denken. Jedenfalls finde ich die These von der Rückbindung der Abstraktion bei Belyj an die „Hesychastensmystik“ und konkret an die Metamorphosis-Ikonographie für durchaus zutref-

¹⁰ Belyj selbst hat sich bekanntlich auch eingehend mit „Linie, Kreis und Spirale“ Anfang der 10er Jahre beschäftigt (Belyj, „Linija, krug, spiral“, *Trudy i dni*, 4-5, 1912, 13-22; ders., „Krugovoe dviženie“, *ibid.*, 51-73. Die Deutung der geometrischen Figuren als okkulte Zeichen (zumal im *Peterburg-Roman*) behandelt eingehend zuletzt H. Stahl-Schwaetzer, *Renaissance des Rosenkreuzertums: Initiation in Andrej Belyjs Romanen Serebrjanyj golub' und Peterburg*, Frankr. a. M. – Berlin etc. 2002, 357ff.

fend,¹¹ wenn auch der apophatisch-mystische bzw. hermetische Hintergrund des avantgardistischen Abstraktionismus im Hintergrund bleibt. Hier wären etwa die Querverbindungen zu Flauberts Antonius-Roman ebenso spannend zu verfolgen wie die Bezüge zur postmodernen Apophatik¹² bzw. zur meditativen Seite des Konzeptualismus.

Sehr erfreulich finde ich die wiederholte Analyse der Graphem- bzw. Phonemstruktur der jeweils untersuchte Abschnitte, wobei sich freilich die Frage nach ihrer poetologischen Funktion stellt, bildet doch die entfaltete Paronymie oder die Technik der realisierten, d.h. wörtlich genannten Kalauer bei Belyj eine eigene text- und bedeutungsgenerative Ebene, die etwa bei Flaubert oder Proust in dieser Prägnanz wohl fehlt. Wirklich mißverständlich ist die gleichzeitige Zuordnung Belyjs zur Moderne und zur (kubofuturistischen bzw. abstraktionistischen) Avantgarde. Bei aller Gemeinsamkeit beider Formationen (wobei „Moderne“ der Oberbegriff und „Avantgarde“ der Unterbegriff ist) und der verbindenden Rolle Belyjs bleibt doch seine Vorstellung von „Ungegenständlichkeit“ immer symbolistisch, ja sogar (meta-)psychologisch und metaphysisch motiviert, während in der Avantgarde diese Motivationen dissoziiert erscheinen, was man in den avantgardekritischen Äußerungen Belyjs (gerade in seiner späten Studie *Masterstvo Gogolja*, 1934) nachlesen kann.¹³

Zu ergänzen bleibt auch noch die für Belyj so wesentliche Rolle des Pulsierens und des Rhythmus in der intermedialen Korrelation von Bild- und Wort(kunst) – auf dem Hintergrund einer kosmisch verstandenen, universellen „Musikalität“. Sie strukturiert im wesentlichen die deskriptiven und narrativen Passagen des polyphonen Romans Belyjs, sie transformiert die semantisch-symbolischen Motive im Geiste der „Metamorphosis“.¹⁴ Der erwähnte Bezug zum gleichnamigen Ikonentypus ist freilich nur eine von mehreren Traditionen, an die Belyj hier anknüpft: die orthodoxe, auf die sich Mayr fast ausschließlich bezieht, wird ergänzt durch die heterodoxen, sektenhaften Kulte (Ekstase, Weißvisionen) und die hermetisch-okkultistischen, anthroposophischen Konzepte, für die sich Belyj gerade während der Abfassung seines *Kotik Letaev* schicksalhaft entschieden hatte. Insofern ist die zentrale Präsentation der „Kirchen“-Szene aus diesem Roman vor- und nachteilhaft zugleich, stützt sie zwar einerseits die Metamorphosis-These, während sie andererseits die so wesentlichen heterodoxen „Linien“ ausblendet. Gerade diese aber – nicht die orthodoxen – bilden aber die Anknüpfungsmöglichkeiten für Malevič, Kandinskijs, Matjušin u.a. Vertreter des Abstraktionismus in Rußland (ganz zu schweigen von Klee oder Mondrian).

¹¹ Vgl. M. Mayr, 129ff. mit Hinweisen auf die Schwarz-Weiß-Malerei bei Malevič, dessen Bedeutung für das zentrale Prinzip der „Ungegenständlichkeit“ klar erkannt wird; umso bedauerlicher ist der Verzicht der Autorin, sich näher mit Malevičs philosophischen Schriften (zum Suprematismus) auseinanderzusetzen.

¹² Man denke an Jacques Derridas Auseinandersetzung mit Dionysios Areopagites in: *Wie nicht sprechen. Verneinungen*, Wien 1989.

¹³ A. Belyj, *Masterstvo Gogolja*, M. 1934; dazu A. H.-L., *Der russische Formalismus*, 167ff.

¹⁴ Zur Rolle der Metamorphosis-Ikonographie für die Ästhetik der Ungegenständlichkeit vgl. in diesem Band A. H.-L., „Gott ist nicht gestürzt“, 184f.

Jedenfalls war Belyj in Rußland der erste Kunsttheoretiker, der den Begriff der „bespredmetnost“ verwendete¹⁵ bzw. begründete und in seine Prosa, zumal den *Kotik Letaev* übersetzte. Die Verankerung der Entgegenständlichung in der kindlichen V-Perspektive war eine der Brücken zwischen symbolistischer Moderne und postsymbolistischer Avantgarde (299): Sie verbindet alle Meister der Moderne – wenn auch die Reduktion und Destruktion der Zentralperspektive in der aperspektivischen Darstellung (Jean Gebser) durchaus heterogene Motivationen und Philosophien impliziert. Die Autorin konzentriert sich auf die Konvergenz der Standpunkte im Fluchtpunkt bzw. Streufeld ihrer Fragestellung, wodurch die massiven Divergenzen zwischen den jeweiligen mytho-, meta- oder psycho-poetischen Ausgangspunkten und Zielsetzungen in den Hintergrund treten.

Ganz zweifellos und wirklich überzeugend erscheint jedenfalls der Beobachtungskomplex des kindlichen Sehens durch das „geriebene Auge“ in Belyjs *Kotik Letaev* (293f., 382ff.), wobei die Autorin zur Höchstform ihrer interpretativen Fähigkeiten aufläuft. Wie in Kotiks Bild unter den Augenlidern sind auch bei Kandinskij Gegenstandsassoziationen zwar möglich, bleiben aber kontingent, arbiträr und immer nur potentiell. Überdeutlich „bloßgelegt“ dagegen sind abstrakte Dinggestalten bzw. geometrische Primär- und Sekundärformen (Kreis, Dreieck, Quadrat etc.), Primär- und Sekundärbewegungen [...], Primär- und Sekundärfarben. Im Vergleich dazu sind Malevičs „suprematistische Ikonen“ fast *unsinnliche* Ergebnisse eines gedanklichen Experiments, führen Beschreibung *ad absurdum*: Solchem Minimalismus, was die Konkretheit und Komplexität der Signifikanten anlangt, wird nur eine absurdistische Zu-kurz-Beschreibung gerecht. Belyjs Fülle an abstrakten Sinnesreizen ähnelt da eher Kandinskij, (398) mit dem ihn u.a. auch gemeinsame Interessen am Hermetisch-Okkulten verbinden.

Die Kinetik der „Faustbewegung“ (beim kindlichen Augenreiben des kleinen Kotik Letaev) zum Angelpunkt einer Theorie der abstrakten Beschreibung zu machen, leuchtet unmittelbar ein, ist sehr anschaulich und wegen ihrer bewußt gewählten „Enge“ durchaus provokativ. Dabei wäre es durchaus sinnvoll, das „Augenreiben“ in den Gesamtzusammenhang der Körperlichkeit des Symbol-Rhythmus-Komplexes bei Belyj zu stellen, geht es dem Symbolisten doch um eine umfassende religionskünstlerische Konzeption der Körper-Seele-Geist-Dynamik. Die „Faust im Auge“ bildet da nur einen Aspekt, der gleichwohl alles andere zu erhellen vermag.

Um die nicht-russi(sti)schen Aspekte dieses so reichhaltigen Bandes mögen sich andere kümmern. Für alle über den Rand der Literaturwissenschaft und Poetik hinaus Schauenden bietet dieses grundlegende Buch ein weites Feld für intermediale Betrachtungen und Assoziationen, die nicht zuletzt durch einen effektvollen Abbildungsteil (531-614) reichlich Nahrung finden. Im Sinne jener einleitend erwähnten Ökonomie des verbalen Bildenden, das vom Visuellen wie Mimetischen zugunsten des Imaginären seines Sprachdenkens absieht, hätte man aber auch darauf verzichten können. Vielleicht wäre der Band dann auch im Sinne einer praktischen Ökonomie weniger kostspieliger ausgefallen: Die poetischen Bilder sind ja nur dann solche, wenn sie auf die visuellen nicht

¹⁵ So in Belyjs Traktat „Buduščee iskusstva“ in: *Simvolizm*, M. 1910, 452.

angewiesen sind: Also keine Illustrationen, wenn es darum geht, dem Minderwertigkeitskomplex des Poetischen angesichts des Piktoralen, wie er die Formel des „ut pictura poesis“ immer schon mitliefert, zu entkommen – ins Reich des Unbeschreiblichen wie Unbeschriebenen.

Aage A. Hansen-Löve