

Aage A. Hansen-Löve

## VON DER DOMINANZ ZUR HIERARCHIE IM SYSTEM DER KUNSTFORMEN ZWISCHEN AVANTGARDE UND SOZREALISMUS

### 1. Das System der Kunstformen: Dominanz vs. Hierarchie

Die Frage nach dem Verhältnis der Kunstformen,<sup>1</sup> d.h. der Künste Musik, Malerei, Dichtung, Architektur etc. hatte sich nach dem Sieg der Moderne über den Realismus des 19. Jahrhunderts verschärft gestellt, ja man kann sagen, daß die Emanzipation der Künste aus der Herrschaft des Literarischen zum revolutionären Movens der Moderne, und hier besonders der Avantgarden der 10er und 20er Jahre insgesamt zählt.<sup>2</sup>

Umgekehrt war es kein Zufall, daß an der Wende zum Sozialistischen Realismus und zur totalitären Kunst der 30er-50er Jahre – eben jene Periode, die der Architektur- und Kulturhistoriker Vladimir Papernyj als „kul'tura 2“ bezeichnet<sup>3</sup> – die Autonomie der Künste wieder unter die Kuratel des Großnarrativs, der Verbalität und Literalität gestellt wurde. Die Moderne und hier v.a. die Avantgarde – somit die „kul'tura 1“ – definierte die Autonomie der Künste als Eigenständigkeit ihrer jeweiligen semiotischen, konstruktiven Verfaßtheit bzw. medialen Spezifik und grenzte sie jeweils analytisch gegenüber den

---

<sup>1</sup> Zum Begriff „Kunstform“ (oder: „Künste“, „iskusstva“, „formy iskusstva“) vgl. schon O. Walzel 1923, 265ff.; A. H.-L. 1978, 312ff.; 1985. Unter *Kunstformen* sind ebenso medien- wie kulturspezifische Kommunikationsinstitutionen zu verstehen, in denen die medialen Konstitutiva epochenspezifisch konkretisiert und konstruktiv kombiniert werden: Es sind dies etwa bestimmte Kunstformen des Theaters, der Oper, der Literatur (Roman, Lyrik, Lesedrama), des Films etc., die untereinander in dia- und synchrone Interaktion treten und sich epochen- und periodenspezifisch jeweils neu kombinieren und vernetzen. In diesem Sinne verbinden die Kunstformen die technischen und semiotischen Konstitutiva der Medien zu konstruktiven Institutionen, die sich auf bestimmte kulturelle Paradigmata (Motive), Regeln (Konstruktionsformen) und Pragmateme (d.h. Motive und Diskursformationen der kulturellen Kommunikation) beziehen und diese zu relativ stabilen Kommunikationsstrukturen konfigurieren.

<sup>2</sup> Vgl. zu Intermedialität allgemein aus semiotischer Sicht A. H.-L. 1978, 43ff.; 1983, 292ff., 336ff.; 2000, 27-83; M. Martens 2000 (Forschungsüberblick zur Intermedialität). Vgl. ausführlich dazu J. Bowlt 1972; M. Grygar 1973; A. Flaker 1989ff.; 1988; 1989 (Glossar der russischen Avantgarde in Wort- und Bildkunst); 1994 (Avantgarde-Malerei und -Dichtung); W. Steiner 1982, 97ff., 177ff.

<sup>3</sup> V. Papernyj [1985]1996.

anderen Künsten ab, um sie solchermaßen zu sich selbst zu befreien: Ich nenne dies einen medialen „Fundamentalismus“.<sup>4</sup>

Die „Kultur 2“ strebte nach einer Rehierarchisierung der Künste unter Verwischung ihrer semiotisch-medialen Eigenständigkeit, ohne freilich damit – wie dies oft behauptet wird – einfach die medialen Bedingungen des Realismus oder Klassizismus linear fortzuschreiben. Worum geht es bei diesem Aufeinanderprall der intermedialen Ordnungen – einerseits der avantgardistisch-utopischen der Kultur 1 und andererseits der revisionistischen der Kultur 2?

Zunächst einige Bemerkungen zur Intermedialität selbst.<sup>5</sup> Damit meint man seit etwa 20 Jahren – wie dies Wölfflin in seiner klassischen Studie 1917 formulierte – *Die wechselseitige Erhellung der Künste*<sup>6</sup> – mit dem Ziel freilich, nicht mehr bloß eine thematisch-inhaltliche Motivwanderung durch die Kunstformen nachzuzeichnen – also etwa die Verfolgung eines Themas aus der Malerei bzw. Plastik in die Literatur und von da in die Musik: Vielmehr sollten die Zeichen-

<sup>4</sup> A. H.-L. 1983, 298ff.

<sup>5</sup> Schon U. Eco [1976] 1987, 289ff. definiert *Medien* im Rahmen seiner Klassifizierung der Erzeugungsmodi von Zeichen(komplexen), ihrer Reproduzierbarkeit (ibid., 238ff.), ihrer materiellen Einzigartigkeit und der Korrelation von Zeichen-Exemplar und -Typus (239f.). Vgl. auch die neueren Definitionen des *Medienbegriffs*: S.D. Sauerbier 1976 (dazu ausführlich A. H.-L. 1993); E.W.B. Hess-Lüttich 1978 (zur Semiotik der intermedialen Kommunikation); E. Hess-Lüttich (Hg.) 1987; ders., 1990 (zum Begriff der „intermedialen Übersetzung“, Code-Wechsel und Intertextualität; Definition des Mediums als 1. „technisches Verbreitungsmittel“, 2. „kommunikationssoziologisches Phänomen“ und 3. als „System von Mediensorten“, ibid., 11); J.L. Pfeiffer 1988 (Schreiben und Aufschreibesysteme im Kontext der anderen Medien); P. Zumthor 1988, 705ff., 711f. (zur Unterscheidung von Text und Performanz-Medien, von Text und Werk, Botschaft und ihre Medialisierung); R. Rosenberg 1988, 107f. (Abgrenzung von Medium und Kunstform; hier Medien als „jede Art von Substrat bzw. Material und Distributionsapparat“, auf denen die Kunstformen aufbauen. Vgl. auch die Zusammenfassung bei W. Faulstich 1991 und bei J.-E. Müller 1995, 80ff. (zu Semiotik und Intermedialität bzw. Intertextualität, wobei die Intermedialität als „Provokation der Medienwissenschaft“ gilt – ibid., 71ff.; zur Definition des Begriffs Medium vgl. ibid., 15ff.); Zusammenfassung des Standes der Intermedialitätsforschung und zur Abgrenzung von Semiotik und Medienwissenschaft zuletzt bei P.V. Zima (Hg.) 1995 (Einleitung). Siehe auch R. Bohn / E. Müller / R. Ruppert 1988 (Thesen zu einer „künftigen Medienwissenschaft“); K. Prümm 1988, 195-200 (zu Inter- und Multimedialität); K. Hickthier / S. Zielinski (Hg.) 1991 (Medien/Kultur an der Schnittstelle zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und Soziologie).

<sup>6</sup> O. Walzel [1917] 1923, „Wechselseitige Erhellung der Künste“, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin, 265ff. Die Wirkung Walzels auf Rußland war beträchtlich (A. H.-L. 1978, 190f., 223, 265, 295) – selbst der für den Formalismus zentrale Begriff der „Wortkunst“ stammt wohl von ihm – sowie die intermedialen Grundbegriffe der verbalen und nonverbalen Künste, der sukzessiven und simultanen (ibid., 270ff. zu Lessings „Laokoon“-Thesen; vgl. dazu R. Jakobson [1964/67] 1988, 289, 297; Th. Koebner (Hg.) 1989; W.J.T. Mitchell 1990, 52; W. Steiner 1982, 14f.), Raum- und Zeitkünste (O. Walzel 1923, 265ff.). Schon Walzel (266ff.) kritisiert die bloß metaphorische Übertragung von Begriffen einer Kunstform auf andere, die auch nach ihm die Intermedialitätsdiskussion nachhaltig prägen und entwerten sollte. Auch die von Jakobson in seiner Dominanten-Theorie aufgegriffene Idee, daß jede Epoche über eine vorherrschende Kunstform verfügt, stammt wohl von Walzel (268f.). Allgemein zu Walzel und zum Stand der Intermedialitätsforschung vgl. P. Zima 1995, 1ff. (leider ist hier – wie auch in anderen Darstellungen – der slavi(sti)sche Bereich weitgehend ausgeblendet); zu Walzel und Wölfflin vgl. auch W. Steiner 1982, 5f.

strukturen, die medialen und materiellen Bedingungen einer jeden Kunstform (etwa ob es sich um eine Raum- oder Zeitkunst, ein Text- oder Performanzmedium handelt),<sup>7</sup> klargestellt werden. Sodann sollte die jeweilige unwiederholbare Eigenständigkeit einer Kunstform ebenso analytisch erfaßt werden – also das, was eben nur sie zu leisten imstande ist, während in einem zweiten Schritt die Frage zu klären ist, wie diese autonome Kunstform mit anderen Kunstformen in Verbindung tritt – und zwar weniger auf der erwähnten Ebene einer thematischen Analogie als vielmehr auf der einer strukturellen, konstruktiven Homologie.

Die Kunstformen bilden also zu jeder Epoche ein eigenes System, das ihr Verhältnis zu einander strukturell semiotisch und medial festlegt. Erst auf diesem Hintergrund der intermedialen Ordnung kann das so verwirrende Problem der multimedialen Kunstformen, also solcher Gattungen, die zu ihrer Realisierung zugleich mehrere Medien und Künste benützt wie etwa die Literatur (als audiovisuelles Medium) oder das Theater (als multimediales) erfaßt werden.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Vgl. die klassische Darstellung bei W.J. Ong 1982 zur *O r a l i t ä t* der Literatur; hierher gehört natürlich auch der große Komplex der „skaz“-Theorie des russischen Formalismus – sowie seine hoch entwickelte Deklamationstheorie (vgl. A. H.-L. 1978, 274ff.; 333ff.). Vgl. auch R. Jakobson [1964/67] 1988, 286ff. (Abgrenzung der visuellen und auditiven Zeichen). Zur postmodernen Dominanz der „pis'mennost“ über die „ustnost“ vgl. zuletzt J. Murašov 1994 (Gesamtkunstwerk und Schriftlichkeit); ders., 1995 (zu Bachtins Dialogismus und Schriftlichkeit).

Zur Differenzierung von *R a u m -* und *Z e i t k ü n s t e n* bzw. Medien der Simultaneität und Sukzessivität vgl. grundlegend schon O. Walzel 1923, 265ff. Vgl. parallel dazu die Reflexion der *S i m u l t a n i s i e r u n g* sukzessiver Kunstformen und vice versa in der russischen Moderne und im Formalismus (A. H.-L. 1978, 43ff.; 59ff.). Zur Sukzessivität und Linearität der sprachlichen Zeichen und zu ihrer simultanen Dimension vgl. R. Jakobson [1964/67] 1988, 289ff. Vgl. *ibid.*, 297 die kritische Auseinandersetzung mit Lessings „Laokoon“-Thesen und Betonung des sukzessiven Moments im Wahrnehmungsprozeß von Raumkünsten – und umgekehrt von simultanen Momenten der Wahrnehmung sukzessiver Kunstformen – wie etwa der Wortkunst und Lyrik; vgl. dazu auch W. Steiner 1982, 26ff.; Th. Koebner (Hg.) 1989). Die gesamte Jakobsonsche Äquivalenztheorie basiert auf der Einsicht, daß neben bzw. unter der sukzessiven, konsekutiven Lektüre von Texten auch eine simultane Assoziationsebene besteht, die Motive nach bestimmten Merkmalen jenseits ihrer „Fabula-Funktion“ konfiguriert. Vgl. dazu auch W. Steiner 1982, 3ff., 45 und W.J. Mitchell 1980 – Konzeption der „spatial form in literature“ bei J. Frank. Grundthese ist hier die Raumdominanz der modernen Kunst – jedenfalls gilt diese besonders für die russische Avantgardkunst, deren immanenter Simultanismus auf die verbalen Genres projiziert wurde.

P. Zumthor 1988, 705ff.: 711 (zur Differenzierung von *P e r f o r m a n z* und *Textualität*; zum Werk gehört die gesamte performative Situation – auch im Sinne von M. Bachtins Metalinguistik, während der Textbegriff sich auf die invarianten Strukturen beschränkt); vgl. auch K. Barck 1988, 134ff. (zur Performanz als dekonstruktives Ferment der Zersetzung innerhalb der Postmoderne); vgl. zur Performativität auch U. Eco [1976] 1987, 297ff.

<sup>8</sup> In der Interferenz der verschiedenen medialen Ebenen bzw. Systemen des Theatralischen und Textuellen bestand eigentlich das Revolutionäre in der *T h e a t e r k o n z e p t i o n* Mejerchol'ds (und späterhin Brechts V-Dramaturgie; vgl. A. H.-L. 1978, 359ff.; A. Ripellino 1964; O.G. Bauer 1994, 39ff.). Zur Sprache des Theaters vgl. Ju.M. Lotman [1973] 1984 (zum Bühnenbild und Theatertext). Zur Theatersemiotik vgl. E. Fischer-Lichte 1983; K. Dirscherl 1988 (Film und Theater); H.J. Sottong / M. Müller 1990, 55ff. (Problem der Transformation von Text und Bühnenrealisation); W. Koschmal 1995 (Dramatisierung von Literatur); E. Hess-Lüttich 1985 (Zeichen und Schichten im Drama und Theater).

Der Hauptunterschied zwischen K 1 und K 2 besteht nun darin, daß in der Moderne bzw. in den Avantgarden der 20er Jahre dieses Verhältnis der Kunstformen und Medien als eine strukturelle und quasi demokratische Konfiguration gedacht wurde, die in einem Wettbewerbs-Verhältnis zueinander stehen und sich dynamisch nach einer vorherrschenden Kunstform orientieren, die alle anderen im Rahmen einer bestimmten Medienlandschaft determiniert.<sup>9</sup>

Roman Jakobson bezeichnete diese strukturelle und semiotische Vorherrschaft eines Mediums über die anderen als „Dominante“. Jede Kunst- und Kulturepoche verfügt über ein bestimmtes System von Künsten, also eine spezifische Zu- und Unterordnung der Kunstformen und Medien. Dabei bedeutet aber Dominante – ein Terminus der intermedial aus dem Begriffsschatz der Musiktheorie gewonnen wurde – nicht „D o m i n a n z“ im Sinne von Herrschaft und Totalität, sondern eine alle anderen Künste auf der Ebene ihrer semiotischen und medialen Strukturen prägende und konstruktiv orientierende Potenz. Oder in den Worten Jakobsons aus seinem Aufsatz „Dominanta“, der bezeichnenderweise 1935 inmitten der Herrschaft der K 2 verfaßt wurde und doch wie ein Abgesang auf die intermediale Demokratie und Analytik der K 1 klingt: „Die Dominante kann als diejenige Komponente eines Kunstwerks definiert werden, an der sich alle anderen orientieren: sie regiert, determiniert und transformiert die restlichen Komponenten. Die Dominante garantiert die Integrität der Struktur.“ (R. Jakobson [1935] 1979, 212)<sup>10</sup>

Freilich – und dies macht ja den jeweiligen „Regie(rungs)wechsel“ in der Abfolge der Kunst- und Kulturepochen aus – a l t e r n i e r e n die Dominanten – oder besser: die Regierungen. Ja gerade in diesem Wechsel-Spiel, das sich jenseits der Brachialität totalitärer Machtumbrüche entfaltet, liegt vielleicht das Wesen pluralistischer bzw. dialogischer Kulturen und Kunstgesellschaften.

<sup>9</sup> Diese agonale, sportliche bzw. kompetitive Vorstellung von Konkurrenz und Wettstreit innerhalb der Kultur als sie konstituierende Bedingung wird gerade von den russischen Formalisten praktiziert und konzeptualisiert – so v.a. in ihrer Theorie des „literarischen Marktes“ bzw. des „byt“ und der „bor'ba žanrov“, d.h. eines Wettstreits der Gattungen (und Medien) um die Herrschaft. Der Sieg bedeutete für diese agonale Konzeption aber niemals die Vernichtung des Gegners, sondern seine Marginalisierung und zugleich potentielle Aktualisierung unter neuen Kontextbedingungen der jeweils geltenden „sovremennost“ (vgl. dazu A. H.-L. 1978, 397ff.; ders., 1995, 80ff.).

<sup>10</sup> R. Jakobson 1976 (Idee der D o m i n a n z einer Kunstform über die anderen in jeder Epoche); vgl. dazu schon O. Walzel 1923, 268f. (zum Vorherrschen einer Kunstform nicht nur in der Praxis, sondern auch in der Terminologie); vgl. zum Begriff der Dominante im Formalismus A. H.-L. 1978, 312-315; 1985.

Fragen der n a r r a t i v e n Strukturen im Verhältnis zu den visuellen Medien diskutiert auch B.A. Uspenskij 1970. Vgl. zur Narrativität „makroskopischer syntagmatischer Ketten“ und zum semiotischen Status von „Diskursen“ U. Eco [1976] 1987, 250; 312f. Zur Narrativität in nichtliterarischen Medien vgl. K. Kanzog 1981 (Erzählstrukturen im Film); R. Kloepfer / K.-D. Möller (Hg.) 1984 (Narrativität in den Medien); E. Lobsien 1990, 98ff. (Mimesis vs. Diegesis in den Medien); R. Anderson / P. Debreczeny (Hg.) 1994 (narrative und visuelle Gattungen in der russischen Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts).

So dominierte etwa in der Romantik die Kunstform der Musik,<sup>11</sup> an der sich die Poesie orientiert – ähnlich wie dies dann im (russischen) Symbolismus der Jahrhundertwende der Fall war; in der Avantgarde dominierte die Bildkunst, auf deren Begriffe und konstruktiven Prinzipien – wie Montage, Faktur, Multiperspektivik, Abstraktion etc. – die Wortkunst und die anderen Künste zurückgriffen,<sup>12</sup> während im Realismus des 19. Jahrhunderts die Literatur, genauer die Romanprosa und das narrative Prinzip, vorherrschte, an dem sich die anderen Künste zu messen hatten.

## 2. Kultur 1 vs. Kultur 2

Bevor wir nun die Frage nach der intermedialen Ordnung der K 2 vor dem Hintergrund jener von K 1 stellen, sollen einige der Hauptmerkmale dieser zwei Kultursysteme in Erinnerung gerufen werden. Ich stütze mich dabei auf die erwähnte, nun schon klassische Typologie bei V. Papernyj, der in seiner Mitte der 70er Jahre entstandenen und dann international weithin rezipierten Darstellung eine zugegebenermaßen stark vereinfachte Gegenüberstellung von Avantgarde und totalitärer Kunst, eben von K 1 und K 2, vorschlägt:

K 1 ist horizontal, zentrifugal, dynamisch, utopisch, während K 2, also die totalitäre Kunst der 30er-50er Jahre – nennen wir sie in Anlehnung an „SozArt“<sup>13</sup> einfach „TotArt“ – vertikal, statisch-verstaatlicht, antiutopisch und eben totalitär ist. K 1 ist fixiert auf die Zukunft, K 2 auf die Ewigkeit, K 1 auf

<sup>11</sup> Zur verbalen und musikalischen Sprache im Vergleich siehe R. Jakobson [1964/67] 1988, 294f.; B.M. Gasparov 1969; 1975 (zur strukturalen Analyse der Musiksprache); ders., 1975a; 1975b (12-Ton-Musik in Rußland); U. Eco [1976] 1987, 314 (zu tonalen Grammatiken); U. Eco [1976] 1987, 31ff., 129f. (Musik-Codes); V. Karbusicky 1983; 1986 (Musiksemantik); R. Schneider 1980 (Semiotik der Musik); Vgl. E. Tarasi 1992 (semiotische Analyse der Übersetzung von visuellen Motiven in Musorgskijs „Bildern einer Ausstellung“); vgl. auch V. Karbusicky 1983 und zuletzt A. Gier 1995, 65ff. (zur Programm-Musik); U. Müller 1995 (Vertonung von Literatur). – Ausführlich zu Belyjs bzw. zur symbolistischen Musik-Konzeption vgl. D. Burkhart 1964, 277ff. (Leitmotivik in Belyjs Prosa); zum Leitmotiv als Musikverfahren in der Literatur siehe schon O. Walzel 1923, 358ff.; A. Steinberg 1982, A. H.-L. 1978, 47ff.; 1998, 97ff.

<sup>12</sup> Zur Korrelation von Wort- und Bildkunst allgemein vgl. 1976; J. Faryno 1979; V. Al'fonsov 1982; W. Steiner 1982; K. Böttcher / J. Mittenzwei 1982 (Dichter als Maler); A. Flaker 1982; 1988; 1989; A.N. Iezuitov (Hg.) 1982; Th.G. Winner 1984 (visuelle Zitate in verbalen Texten); W.M. Faust 1987 (Wortkunst-Bildkunst-Korrelationen vom Kubismus bis zum Konzeptualismus); W.J.T. Mitchell 1990, 21ff., 54ff.; U. Weisstein (Hg.) 1992 (u.a. Bibliographie zur Wortkunst-Bildkunst); E. Louis / T. Stoss 1993 (Bild-Text-Bezüge in der Kunst des 20. Jahrhunderts); H. Holländer 1995 (Literatur – Malerei – Graphik; mit Bibliographie). Zur russischen Szene vgl. N. Chardžiev 1970; 1976; J. Bowlt 1972; F.Ph. IngoId 1983; 1988; F. Kämpfer 1985 (Plakatkunst); J. Stapanian 1986 (Majakovskij und Malerei); V. Petrochenkov 1986; N. Bašmakova 1987 (Chlebnikov); A. Flaker 1990; 1994; T. Levina 1990; A. Povelikhina / Y. Kovtun 1991; J. Kovtun 1993; E. Bobrinskaja 1993; N. Thun 1993 (Majakovskij); W. Rosslyn 1993 (Achmatova), P. Railing 1994; J.-C. Marcadé 1995; Ch. Lodder 1996.

<sup>13</sup> Zur „SozArt“ als Strömung des russischen Konzeptualismus vgl. B. Groys 1988; A. H.-L. 1997, 463ff.

den Anfang, das Initiale, das Beginnen, K 2 auf das Ende (man könnte auch sagen: auf den Tod), K 1 ist dynamisch, K 2 statisch, K 1 ist egalitär, K 2 ist hierarchisch. Weitere Begriffspaare sind: kollektiv / individuell, gut / böse, Improvisation / Notation etc.

Es geht hier nicht um die Kritik an einer in die Jahre gekommenen Typologie, sondern eher um einige Ergänzungen, die das Gesamtbild einer solchen Polarisierung von K 1 und K 2 ergänzen und vielleicht modifizieren. Dabei stellt sich für mich letztlich die Frage nach der *Vergleichbarkeit* von 1 und 2 überhaupt. Ein jeder Vergleich stellt die Vergleichspartner auf eine Ebene, wobei in unserem Fall – wie dies bahnbrechend etwa bei Boris Groys im *Gesamtkunstwerk Stalin* geschah<sup>14</sup> – die Avantgarde, also K 1, an die Kunst des Totalitarismus K 2 angenähert, ja als deren Vorspiel entlarvt werden soll, während sich die „TotArt“ der „LebensArt“ des K 1 assimiliert.

Als Folge dessen erfährt die Avantgarde eine Art *Totalisierung*, d.h. es werden in ihr gerade jene Momente hervorgehoben, die auf eine totale und auch reale Herrschaft der utopischen, revolutionären Prämissen abzielten, während K 2 enttotalisiert wird, d.h. der *reale* Große Terror des Totalitären Stalinismus ins Symbolische, Kulturelle, ja Ästhetische *irrealisiert* und sublimiert erscheint.

V. Papernyj ebenso wie B. Groys<sup>15</sup> oder auch I. Golomshtok und andere reduzieren nämlich die gesamte Avantgarde auf einen zu jener Zeit doch recht zugespitzten Teilaspekt – nämlich die extremen Proletkul't-Vertreter, die Linke Kunstfront (Lef), die Produktionskunst bzw. den radikalen Konstruktivismus. Dieser Linken Avantgarde sei es aus dieser Sicht darum gegangen, zwischen der vorweggenommenen Utopie einer vollständigen Vergesellschaftung aller ökonomischen und kulturellen Institutionen und der faktischen Realität der realen Verhältnisse bewußt und provokant keinen Unterschied zu machen.<sup>16</sup>

Und eben hier aber liegt der springende Punkt: in einen für postmodernes Argumentieren und „Diskurieren“ typisches *Wörtlichnehmen* des Metaphorischen bzw. Symbolischen – und umgekehrt das bewußte Metaphorisieren des Realen bzw. Faktischen.

Auch die radikalen Kulturrevolutionäre und extremen Linken Avantgardisten für eine Abschaffung der Kunst und Kultur als bürgerliche Veranstaltungen; dennoch bewegten sie sich im Feld einer utopisierten Ästhetik bzw. einer ästhetisierten Utopie, wo zwischen beiden Polen im Sinne einer *Vorweg-*

<sup>14</sup> B. Groys 1988; B. Groys 1990, 122-148; I. Golomshtok 1990, 110-121; H. Günther 1990, 193-209.

<sup>15</sup> Vgl. dazu explizit B. Groys 1990, 127ff.

<sup>16</sup> Die entsprechenden, vieldiskutierten Thesen finden sich v.a. bei B. Groys 1988. Zur Auseinandersetzung zwischen Professionalismus und Proletkul't um 1919/20 vgl. A. H.-L. 1978, 478ff.; 1996 (Diskursapokalypsen); 2001.

n a h m e (und das meint ja immer Utopie) Äquivalenz aber nicht Identität postuliert wird.

Dieser projektive, letztlich doch symbolische Charakter einer solchen utopischen Gestik war – trotz aller Radikalmanifeste – den Linken Utopikern durchaus bewußt. Die ihnen unterstellte Totalität beschränkte sich weitgehend auf die Sphäre von Planung und Projektion – nicht auf jene der Durchführung und brachialen Umsetzung im Sinne von Gewalttätigkeit. Chlebnikov rief sich zwar selber zum „Vorsitzenden des Erdballs“ aus – gemeint war aber eine Sprach-Welt, die als Welt-Sprache in ihm ihren Sprach-Schöpfer finden sollte.

Selbst wenn sich der Künstler als Ingenieur, Techniker, Manipulator etc. fühlte, klar blieb doch immer die projektive und imaginäre Bedingtheit (die „uslovnost“) des Künstlerischen. Um diesen letztlich metaphorischen Charakter der Kunst wurde heftig und radikal gestritten – man denke an die Auseinandersetzungen um die Zeitschrift *Iskusstvo kommuny* zwischen N. Puni und O. Brik, zwischen Vertretern der totalen Kulurrevolution und jenen einer die künstlerische Professionalität aufrechterhaltenden Revolutionskunst.

Vereinfacht gesagt: Wer mit Tatlins „Letatlin“ fliegen will, wird ebenso abstürzen, wie jener, der mit einem Flugzeug die Kunst einzuholen gedenkt. Und Malevičs „Architektonas“ passen nicht in die Welt von Hoch- und Tiefbau, da sie als Modelle einer Welt dienen, in denen die Schwerkraft abgeschafft ist.

### 3. Malevič zwischen den Fronten

Wie auch auf anderen Begriffsfeldern entfaltet Malevič in seinen kunsttheoretisch-philosophischen Diskursen zwischen 1913 und 1923/24 zum Thema Bewegung / Ruhe, Dynamik / Statik, Perfektion / Vollendung, Utopik / Eschatologie ein auf den ersten Blick verwirrendes und widersprüchliches Geflecht von Definitionen und Wertungen. Dieses läßt sich jedoch teilweise entwirren, folgt man der inneren Konsequenz dieser Schriften in ihrer komplexen Argumentationsstruktur und ihrem jeweiligen Kontext in der Auseinandersetzung zwischen 1. Avantgarde vs. Anti-Avantgarde einerseits (also zwischen K 1 und den Vorläufern von K 2) und 2. den internen Polarisierungen innerhalb der Avantgarde zwischen utopisch-angewandten, produktivistischen Richtungen (Konstruktivismus) und der dezidiert ungegenständlichen Kunst-Konzeption (bzw. Konzept-Kunst) des Suprematismus, der auf der antiutilitären Suprematie bzw. Autonomie des Künstlerischen beharrte.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Die Grundlage für seine Kunst- und Gesellschaftsphilosophie versuchte Malevič in immer neuen Anläufen parallel zur Malerei „mit der Feder“ zu entwerfen, wobei er sich dabei auf einem schmalen Grad zwischen verbalem Scheitern und z.T. unfreiwilliger Erhabenheit bewegte. Die meisten wesentlichen Schriften Malevičs aus der vor- und nachrevolutionären Periode sind in der bisher 3-bändigen russischen Gesamtausgabe sowie seit längerem in der Übersetzung von Troels Andersen zugänglich (K. Malevič, *Sobranie sočinjenij v pjati*

Im 1. Fall treten die genannten Kategorien von Dynamik / Statik durchgängig in ein klares Wertverhältnis von Positiv (Bewegung) und Negativ (Bewegungslosigkeit), insofern, als gerade in der vorrevolutionären oder kulturevolutionären Avantgarde nach dem Prinzip der utopischen Verfremdungs-Ästhetik Merkmale des Neuen, Lebendigen, Progressiven, Rezenten bzw. Zeitgenmäßigen mit jeder Form von Dynamismus gleichgesetzt wurden – egal ob in der Kunst i.e.S. und/oder in allen anderen Bereichen der materiellen und technischen Kultur; im Umkehrschluß erschien dann alles Alte, Akademische, Konservative, Regressive und Technik- wie Zivilisationsfeindliche als Ausdruck einer prinzipiellen Statik.

Im 2. Fall kommt es dagegen zu einer Umkehrung dieses Verhältnisses auch und vor allem im Zusammenhang mit der Neupositionierung von Malevič im Kontext der nachrevolutionären Avantgarde, die sich alsbald intern spaltete zwischen dem utilitaristischen Konstruktivismus, den/der Malevič erbittert beämpfte, und der „reinen Ungegenständlichkeit“ des Suprematismus. In diesem Kontext wird die angewandte, linke Avantgarde des Konstruktivismus mit dem (aus der Avantgarde fälschlich abgeleiteten) negativen Dynamismus assoziiert, während der Suprematismus alle – auch religiösen, ja metaphysischen – Qualitäten einer positiv gewerteten „Statik“ im Sinne von absoluter „Ruhe“ und totaler Apragmatik übernimmt und ins Erhabene hypertrophiert. Dazwischen bewegt sich als 3. Typus eine z.T. taktische Mischform beider Positionen, die z.T. aus Malevičs Zweifrontenkrieg resultiert, den er einerseits gegen die antiavantgardistischen Tendenzen der aus seiner Sicht sich etablierenden reaktionären Staatskunst (Stichwort „Monumentalismus“ und Neoklassik) führt – und andererseits gegen die inneravantgardistischen Strömungen des Konstruktivismus, die er als antikünstlerisch ebenso ablehnt wie die Staatskunst und deren im Grunde reaktionäre Gesellschaftsmodell (in der NEP-Periode).

Ausgangspunkt der Bewegungstheorie Malevičs war zunächst die für die (kubo-futuristische) Avantgarde in Rußland schon in den 10er Jahren am Futurismus entzündete Begeisterung für die generell bejubelte Dynamik der Modernen Zeiten und ihrer immanenten Utopik der technischen wie gesellschaftlichen „Geschwindigkeit“. Damit wird das verfremdungsästhetische und utopische Postulat eingelöst, nach dem das Neue, Progressive und Authentische der Moderne insgesamt und besonders der Avantgarde(n) in der inneren „Logik dieser Bewegung“ wurzelt. Bewegung meint hier einerseits im weiten Sinne den

---

tomach, T. 1, M. 1995ff.; K. S. Malevich, *Essays on art, 1915-1928*, Vol. 1, Copenhagen 1968; insges. 4 Bände). Eine deutsche Auswahlgabe der kunstphilosophischen Texte Malevičs („Mir kak bespredmetnost“, 1923; „Len“, kak dejstvitel'naja istina čelovečestva“, 1921; „Filosofija kalejdskopa“, 1922; „Sovremennoe iskusstvo“, 1923; „Bog ne skinut“, 1923 u.a.) erscheint im nächsten Jahr unter dem Titel: K.M. *Gott ist nicht gestürzt. Theoretische Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, München (Hanser) 2002 (hgg. und komm. A. H.-L. 2002).

allgemeinen Dynamismus des technischen Zeitalters und zugleich „Bewegung“ als Kunst- und/oder Gesellschaftsrichtung, als Tendenz und Gruppe gleichermaßen. Als dritter Aspekt erscheint diese Dynamik als – besonders im italienischen Futurismus kultivierte – „Bewegung über die Fläche“ (hinaus), d.h. die Überwindung der (Simulation der) Dreidimensionalität durch den Durchbruch in neue Sphäre einer 4. oder gar 5. Dimension eines total neuen Bewußtseins.

Hauptmerkmal des Neuen ist die Geschwindigkeit und damit Aggressivität der Ablösung des Alten (der Alten Kunst, der Alten Welt) als Ausdruck einer technisch-gesellschaftlichen Utopie, die in der Rebellion als solcher und damit im universellen Dynamismus das „Unterpfand der Freiheit“ feiert. Die futuristisch-utopische Avantgarde bewegt als „Kunst-Bewegung“ ebenso wie als „Bewegungs-Kunst“ die Alte Welt aus der Lethargie und Regression ihrer Statik – ebenso wie im Formalismus die Verfremdung das Vertraute, Automatisierte und Traditionelle deformiert und radikal destruiert.

Die Gefahr lauert für Malevič jedoch – und hierin war er auch durchaus prophetisch – in der Relativierung dieses Bewegungs-Postulats zu einem wieder bloß konventionellen Ideologem, einer Abbildung des technischen Dynamismus (des „Dynamo“) mit den alten Mitteln der Mimesis und der Duplizierung: Hier begegnet die Kritik an einer bloß ornamentalen, ideologischen Avantgarde durch Malevič jener Jakobsons, der von Anfang an dem italienischen Futurismus aber auch einigen Avantgardedeutungen in Rußland vorwarf, sie würden die alte Widerspiegelungsthese bloß mit neuen „Inhalten“ reaktivieren.<sup>18</sup> Das Neue, Innovatorische, also die wahre Bewegung manifestiere sich nicht in der Abbildung von Bewegungsthemen und technisch-zivilisatorischen Ikonen der Dynamik (Hochhäuser, Flugzeuge, urbanes Tempo). Die wahre Dynamik liegt folglich nicht in der Emotionalisierung des „Geschwindigkeitsrausches“, sondern im „Dynamismus der Form“ (so auch Tynjanov), in der strukturellen Innovatorik der „Poiesis“ und der Kunstschaffens insgesamt.<sup>19</sup>

Auch Malevič sieht – bei aller Technikbegeisterung und utopischen Hochstimmung – die immanente „Bewegungslogik“ der Neuen Kunst als das

<sup>18</sup> Jakobson kritisierte ganz konsequent als unavantgardistisch Tendenzen, den Dynamismus der modernen Zivilisation und Lebenswelt – sei es als Expressionismus, Emotionalismus, Futurismus geprägt – zur Ursache und zum Objekt einer dynamisierten „Darstellung“ zu machen. Während Jakobson – letztlich ganz im Sinne der Kritik Malevičs am Scheindynamismus der linken Avantgarde Kručenyčs Emotions-Expressionsimus intern in Frage stellte (R. Jakobson, „From Aljagrov's letters“, *Selected Writings*, Bd. 7, Paris – Den Haag 1985, 357-374, hier: 358), stand Malevič gerade in seiner „zaum“-Poetik dem „Rhythmizismus“ Kručenyčs, ja der „Glossolalie“ Belyjs und ihren Wurzeln in der sektantischen Sprachekstatik durchaus nahe (K.M., „O poézii“, 1919). Sobald es aber um die philosophische Begründung seines Kunst-Universalismus ging, steigert sich Malevičs Nähe zu Chlebnikov, die dieser freilich weitaus intensiver und klarsichtiger wahrnahm als der Suprematist (A. H.-L. 1991, 33; 1995b, 230ff.).

<sup>19</sup> Vgl. Ju. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, 1924, 25ff. („dinamizm formy“; vgl. A. H.-L. 1978, 167, 315ff.).

Entscheidende – und nicht die Idolatrie eines Technizismus. Gleichwohl ist für ihn der Neue Künstler und damit auch der Neue Mensch Innovator und Erfinder in einem – also „Beweger“, der den Rhythmus der Zeit nicht bloß wahrnimmt oder abbildet, sondern vorgibt, ja erst schafft. In der raschen, abrupten, schnellen Abkehr vom alten, von der Vergangenheit ist der wahre Künstler immer Erfinder-Beweger, dessen Eigendynamik von der nachhinkenden Mitwelt freilich angstvoll-ablehnend quittiert wird.

An dieser Stelle wird Malevičs Ambivalenz in der Einschätzung der äußeren Bedingungen des Dynamismus (Technik, Urbanismus, Revolution etc.) und den Faktoren der immanenten Kunst-Bewegung besonders deutlich: Zieht er gegen den alten Akademismus wie den neuen Eklektizismus und Monu-Mentalismus der frühen Sowjetzeit zu Felde, betont er die Herleitung und Rechtfertigung der Kunst-Bewegung aus der Bewegtheit und dem Tempo der modernen Technik-Welt; wendet er sich gegen die Idolatrie des Dynamismus innerhalb der Avantgarde, bezieht er indirekt den konsequenten Standpunkt eines Roman Jakobson gegen eine konventionelle Mimesis des thematisch Neuen.

Для чего нужны новые формы в пространстве, – да для того, чтобы в них отливалось новое мироздание, а не археологическое ископаемое. Работать на заводе вчерашние формы или изображать натурщицу на высшей художественной школе, при свете Рембрандта или Маркса, значит утверждать реакцию [...] Это все равно, что мешать движению автомобилей – лошадьми, возами, ослиами, – это все равно, что если бы инвалиды запрудили всю улицу для моторов, а вчерашний день – инвалид [...] Нет спасения этой реакционной проблеме и в небоскребах, это те же инвалиды, в пятьдесят или двести этажей, мешающие спуск воздушных планетов к земле. („Sovremennoe Iskusstvo“, zit. nach dem Manuskript, Stedelijk Museum Amsterdam, 18)

Wozu sind neue Formen im Raum nütze? doch dazu, daß sich in ihnen ein neues Weltgebäude gestalte und nicht archäologisches Ausgrabungsgut. In der Fabrik Formen von gestern zu verfertigen oder in der Kunsthochschule einen weiblichen Akt in Rembrandt'schem oder Marx'schem Licht darzustellen heißt, die Reaktion zu unterstützen, heißt, die neuen Quellen und ihr dynamisches Leben zu stören und Ausgegrabenem Platz einzuräumen, das Denken, den Weg der Analyse, der Vertiefung, des Studiums einzustellen: Genauso gut könnte man den Autoverkehr mit Pferden, Fuhrwerken und Eseln behindern wollen, genauso gut könnten Invaliden eine ganze Strasse für Motorfahrzeuge überfluten, denn das Gestern ist (wie) ein Invalide; wir erkennen all seine Missverständnisse, sein Zweifel am Neuen (das Neue zu bezweifeln). Auch in Wolkenkratzer kann sich dieses reaktionäre Problem nicht retten, es sind dieselben Invaliden mit fünfzig oder sechzig Stockwerken, die der Landung der Aero-Plane auf der Erde im Weg stehen.

Die beide Argumentationspole überragende Position kündigt sich aber schon an, wenn Malevič die Bewegung letztlich als eine Bewußtseinshaltung – genauer als einen Zustand des Überbewußtseins – erkennt, das nicht bei der Wiedergabe neuer Inhalte (implizit: mit alten Formen) haltmacht, sondern eben zu „neuen Formgebungen“ vorstößt, zu neuen „Lebensverhältnissen“.

Aus dieser Sicht schrumpft der neue Monumentalismus der nach(kultur)revolutionären Staatskunst zum Eklektizismus einer alten Statik, indem sie den neuen Wein in alte Schläuche zu füllen trachtet. Der wahre Dynamismus aber ist – ganz im Sinne des Heraklitischen „Panta rhei“ – Ausdruck wie Vorgriff auf ein Morgen, das alle Lebens- und Weltverhältnisse fundamental (also nicht bloß inhaltlich-ideologisch) revolutioniert:

„монументализм есть такое строение, в котором вчерашний день хочет закрепить себя навсегда, все для него контрреволюционно и сегодня и завтра (статический закон). Монументализм есть противостояние движению завтрашнего, в котором усматривает жизнь футуризм, т.е. искусство движения законов, вот почему футуризм воспекает движение и зовет к музыке шумов [...] В новом искусстве нет следовательно привычек и любви к старому, все текуче, все в движении и все изменно, поэтому в новом строе искусства нет монументализма. („Sovremennoe Iskusstvo“, 21)

Der Monumentalismus aber ist eine Struktur, worin der gestrige Tag sich für immer festsetzen möchte; für ihn ist alles konterrevolutionär, und zwar heute wie morgen (statisches Gesetz). Der Monumentalismus ist die Opposition zur Bewegung des Morgigen, in welcher der Futurismus, d. h. die Kunst der Bewegung der Gesetze, das Leben erfasst, und darum besingt der Futurismus die Bewegung und ruft auf zur Musik der Geräusche, denn in ihm bewegt sich das musikalische Material, aus dem eine neue musikalische Kultur entsteht. In der neuen Kunst gibt es folglich keine Gewohnheiten und keine Liebe zum Alten; alles ist fließend: alles ist in Bewegung und alles ist wandelbar; daher gibt es auch in der neuen Ordnung der Kunst keinen Monumentalismus.

Darüber hinaus verweist der utopische Vorgriff auf eine Weltrevolution über das Globale hinaus ins All, in den Kosmos, dessen jenseitige Überdimensionalität technisch urbanisiert wird – ebenso wie die totale Stadt kosmische Dimensionen annimmt. Unter dieser kosmischen Perspektive wird der Gegensatz von kunsttranszendenter und kunstimmanenter Dynamik obsolet.

Christianstvo в одной своей части признав античную форму, очевидно нашло возможным оформить свое новое содержание последним. Это было две тысячи лет тому назад, но и современная нам жизнь настаивает на утверждении себя в античном здании (в крайнем случае в Ренессансе). Усилия архитекторов создать новые города,

вернее новому содержанию подсунуть античные футляры, указывает, что современность не прочь поселиться в них [...] Во всяком случае современность приветствует всякие возрождения античного типа. Античные хирурги, архитектора, то и дело подсовывают античного типа, новой динамической жизни и ею хочет оживить последний, если последнее содержание социализма, коммунизм в эстетической своей части найдет возможным и подходящим античный треугольник для своего оформления, а для возрождения античного построит Волховстрой [...] то приходится признать, что античный треугольник есть вечное место и гнездо и трибуна, в котором оформляется всякое содержание – будет то языческое, христианское, коммунистическое. („Sovremennoe iskusstvo“)

Indem das Christentum zum Teil die antike Form anerkannte, fand es offenbar eine Möglichkeit, seinen neuen Inhalt in diese zu kleiden. Das war vor zweitausend Jahren, doch auch das uns gegenwärtige Leben besteht auf einer Selbstbestätigung durch antikes Bauen (zumindest in der Renaissance). Die Bemühungen der Architekten, neue Städte zu bauen oder vielmehr einem neuen Inhalt antike Hüllen zu unterschieben, deuten darauf hin, daß die heutige Zeit nichts dagegen hat, sich in diesen Hüllen einzurichten, und wenn sie jetzt gerade nicht in der Lage ist, sich in dem antiken Haus niederzulassen, dann einfach deswegen, weil ihr das Geld für den Umzug fehlt. Jedenfalls begrüßt die heutige Zeit jede nur denkbare Renaissance antiken Typs. Antike Chirurgen und Architekten versuchen ständig, dem neuen dynamischen Leben diesen antiken Typus unterzujubeln und so letzteren durch dieses am Leben zu erhalten; wenn die Antike zum Inhalt des Sozialismus wird, und die ästhetische Dimension des Kommunismus das antike Dreieck für seine Formgebung als möglich und passend befindet und zum Zwecke einer antiken Renaissance den Volchovstroj errichtet (Volchovstroj ist das elektrodynamische Zentrum der RSFSR am Volchov), dann muß man eingestehen, daß das antike Dreieck als ewiger Hort gilt, als das Nest und die Tribüne, auf der Inhalte aller Art gestaltet werden, seien sie heidnisch, christlich oder kommunistisch.

Im Vorgriff auf den apophatischen Kosmismus Malevičs (v.a. in seiner Programmschrift *Bog ne skinut*) läßt sich auch diese paradoxe Aufhebung des Gegensatzes von externen und internen Bewegungsfaktoren der Kunst-Utopie bzw. Utopie-Kunst klarer fassen, wenn man die Hyperlogik des Kosmos und des Göttlich-Absoluten ins Auge faßt: Der hier herrschende Dynamismus übersteigt alle irdischen Dimensionen und Kategorien und begründet damit die heraklitische Kippfigur der Universal-Bewegung als Universal-Ruhe:

Определив Бога, как абсолютное – определили совершенство, и не смотря на это все-таки это «все» ускользает, его границы не уловимы в абсолютном и не можем управлять границами. (*Bog ne skinut*, 36)

Indem man Gott als das Absolute bestimmte, bestimmte man die Vollkommenheit, und ungeachtet dessen entgleitet dieses „Alles“, seine Grenzen sind nicht faßlich, und im Absoluten können wir über keine Grenzen bestimmen.

Бог – покой, покой – совершенство, достигнуто все, окончена постройка миров, установлено в вечности движение. [...] То-же человек достигший совершенства освободится от своего безумия, станет Богом. Но человек не выносит покоя, вечный покой его страшит, ибо он означает небытие.. (ibid., 30)

Gott ist die Ruhe, Ruhe ist Vollkommenheit, alles ist erreicht, der Weltentwurf ist abgeschlossen, alle Bewegung ist in der Ewigkeit zum Stillstand gebracht. [...] Ebenso befreit sich der Mensch, der Vollkommenheit erlangt hat, von seinem Wahnsinn, er wird Gott. Doch der Mensch hält Ruhe nicht aus, die ewige Ruhe versetzt ihn in Angst, denn sie bedeutet Nichtsein..

Vergessen wir hier auch nicht die alle Konstruktivismen und Funktionalismen der Avantgarde überwuchernden Tendenzen zum Neoprimitivismus, Archaismus, zur Kunst der Wilden und Kinder, der sektantischen Ekstatiker und der hermetischen Geschichtsmathematiker – all diese Strömungen bleiben aus der erwähnten Einschätzung der K 1 im Hintergrund. Gerade sie aber sind es, die dem funktionalistischen Gerüst, der utopistischen Überterrationalität, den Konstrukten und Artefakten nicht nur das Fleisch einer Lebenskunst sondern auch die Dimension eines kollektiven Unbewußten verleihen, das prä- und postkulturell wirksam ist.

Umgekehrt stellt sich die Frage, was am „Sozialismus“, an der Stalinkunst der 30er-50er Jahre avantgardistisch gewesen sein soll. Wir wollen hier nicht in die berüchtigte Moralismus-Falle tapen, die einem aus postmoderner Ecke immer dann hingeschoben wird, wenn man hinter die ästhetische Neutralisierung aller Kulturphänomene zielt. Tatsächlich soll die Stalin-Kunst nicht disqualifiziert werden, weil sie sie totalitär war und damit inhuman: Problematisch erscheint der Akt der Ästhetisierung selbst, der implizite und explizite Versuch, etwas zunächst zu neutralisieren, weil Kunst egal welcher Epoche immer eben das sei, wofür sie gehalten wurde (ob es einem gefällt oder nicht). Und es bleibt die Frage, ob Kunst so ohne weiteres gleichzusetzen seit mit „Kultur“ allgemein, eine Auffassung übrigens, die der so hierarchischen und ständischen Kunstetikettierung der Stalin-Zeit krass zuwiderläuft. Aber vielleicht ist diese „Kunst-Ist-gleich-Kultur (und vice-versa)-Fomel“ ebenso eine Erfindung der Postmoderne – wie die „TotArt“ eine Erfindung der „Sozialismus“.

#### 4. Das Medium ist die Botschaft (K 1) / die Botschaft ist das Medium (K 2)

An die Stelle der Dominante treten also in Kultur 2 Hierarchie und Herrschaft, und damit Über- und Unterordnung, Norm und Vorschrift, Statik und Staat nicht nur propagiert, nicht nur projiziert – wie vielleicht im K 1 – sondern werden mit allen Mitteln und auf allen Gebieten lückenlos durchgesetzt. Hierarchisiert war in der K 2 nicht nur die institutionelle Pyramide der Medien und Kunstformen, sondern auch jene der Gattungen im medialen Sinne (Ölmalerei herrscht über Graphik, der Groß-Roman über die Erzählung etc.) sowie die Pyramide der Genres in inhaltlich-ideologischer Hinsicht: An der Spitze der Hierarchie steht hier – wie dies Igor Golomshtok in seinem materialreichen Buch *Totalitarian Art* (London 1990) vorführt: An der Spitze steht das Offizielle Porträt (bzw. die Plastik) des Führers, es folgen die Gattungen der Historienmalerei, Schlachten-gemälde und schließlich die peripheren Genres der Landschaftsmalerei, des Stillebens oder der Nackten, die allesamt die sonnige (Atmo-)Sphäre des Idyllischen im Geiste einer Industrie-Anakreontik atmen.

Während in K 1 das agonale Prinzip herrschte – also Wettstreit der Gattungen, wie die Formalisten es nannten, das Kompetitive und die Kompetenz, Profession und Professionalität – reduziert sich im K 2 alles auf ein Gewaltmonopol, das monologisch und monoman sich selbst in einer Monumental-Architektur repräsentiert und feiert. Der konzeptuelle Anspruch auf Totalität in der K 1 mutiert zum zentralistischen, hierarchischen Vollständigkeits- und Vollendungswahn einer Totalkunst der K 2. Diese ist – anders als K 1 – zutiefst synthetisch, eklektizistisch und repräsentationssüchtig – also eine Kunst der Fassaden, Tapeten, Paraden, Portale, Balkons, Silhouetten und Porträts – alles Versatzformeln einer Ästhetik des Scheins, die in der Moderne und besonders in den Avantgarden überwunden schien.

Nach Adolf Loos Verurteilung des „Ornaments als Verbrechen“<sup>20</sup> sollte dieses zu jenem werden – das Verbrechen als Ornament an einer die Kultperson im Personenkult überhöhenden Parade von Plastiken und Baukörpern, deren Innereien mit der Außenverkleidung so gut wie gar nichts zu tun hatten. Wenn in der K 1 das Äußere (die Form, die Signifikanten) das Innere (den Inhalt, die Signifikate) generiert und determiniert, war es im K 2 genau umgekehrt: An die Stelle des antiallegorischen und antimimetischen Ikonoklasmus der Avantgarde rückte eine hierarchische bzw. hieratische Staatsarchitektur, in deren vertikal aufgetürmten Stockwerken alles und jeder seinen Platz finden mußte.

Der in der Avantgarde verpönte (oder immer wieder verfremdete) *B i l d - B e g r i f f* wird in der K 2 ebenso rehabilitiert und in seine alten Rechte eingesetzt wie jener von Fabula und Story, deren affirmative, bleierne Strukturen eher

<sup>20</sup> A. Loos, „Ornament und Verbrechen“ (Vortrag 1910), *Trotzdem. 1900-1930*, Wien 1930, 78-88.

– wie dies K. Clark gezeigt hatte<sup>21</sup> – den Regeln einer „erkalteten Kultur“<sup>22</sup> (der Folklore des Mythos, der Märchen) entspricht, als einer heißen Literatur-szene, wie sie im K 1 dominierte.

Während in der Avantgarde der semiotische Status, die Sprachlichkeit auch in den nonverbalen Kunstformen und Medien (also Bildkunst, Musik,<sup>23</sup> Architektur etc.) entdeckt und realisiert wurde (man denke an die Entwicklung einer Kino-Sprache im Rahmen der einzigartigen russischen Film-Semiotik Mitte der 20er Jahre), verfiel man in der K 2 auf die Verbalstufe ohne semiotische oder linguistische Modellhaftigkeit. Das asemiotische Wort, also ein solches, das nicht homolog gesetzt werden kann mit den anderen Elementarteilchen anderer Medien, reduziert sich auf ein Diskurs-Motiv ohne signifikante verbale Gliederung.

In der K 2 überschneidet sich der neoklassische Allegorismus (also die Auffassung von Motiven als verbalen Bildern bzw. bildhaften Worten) mit dem Prinzip einer Roman- und Erzählproduktion, in der die Motive zu Motivationen der Wörter werden. Der immer wieder gefeierte Triumph des Wortes in der Totalitären Kunst, die Reinstallierung der Herrschaft des Romans und der großen Prosaform als Herrscherin der Musen, all dies kommt ohne die eigentliche Verbalstufe aus, aus der in K 1 alle Grammatiken der Bildkunst, des Films oder des Stadtextes etc. entfaltet wurden. Eher ist es schon so, daß die Groß-Narrative den Charakter von Mythen annehmen, deren Eigenschaft es ist – analog zur Musik – über keine erste Gliederungsebene, d.h. über keine Wörter bzw. Lexeme zu verfügen, wohl aber über die zweite Gliederungsebene – die der Motive. Man denke hier an – im Sinne der berühmten Thesen der *Mythologica* von Claude Lévi-Strauss.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> K. Clark 1981.

<sup>22</sup> Den von Lévi-Strauss geprägte Begriff der „kalten und heißen Kulturen“ diskutiert auch V.V. Ivanov in seiner Einleitung zu V. Paperno 1996, 5f.: „O knige Vladimira Paperno «Kul'tura dva»“.

<sup>23</sup> Schon für den Symbolismus, v.a. für die Konzeption der „poésie pure“ war die Musik und der ihr zugeschriebene nonverbale, nichtlexikalische und unsemantische Charakter vorbildhaft. Auch O. Walzel 1923, 373ff. sieht die Musik als Vorbild für die „poésie pure“. Zur Homologie von Musik und Mythos in Hinblick auf die beiden Kunstformen fehlende „primäre Gliederungsebene“ (bzw. Wortebene) vgl. die viel diskutierte Stellungnahme bei Cl. Lévi-Strauss 1975 – dazu U. Eco [1976] 1987, 306 (Kritik an Lévi-Strauss); ders., 323ff. (abstrakte Malerei und atonale Musik); vgl. auch N. Goodman [1976] 1995, 93ff. Auch R. Jakobson [1932] 1988, 2981ff. stellte sich die Frage nach dem Sprachcharakter der Musik; vgl. ders., [1964/67] 1988, 294.

<sup>24</sup> Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I*. Das Rohe und das Gekochte, Frankfurt a.M. 1971; ders., *Mythologica IV*. Der nackte Mensch. Band 2, Frankfurt a.M. 1975. Wie Lévi-Strauss vertritt auch U. Eco [1976] 1987, 205, 235ff., 305ff. die Meinung, daß die für jede Verbalsprache typische erste Gliederungsebene (Morphemebene) 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 ohne zweifache Gliederung per se nicht geben könne. Zur Frage nach den „minimalen Einheiten“ der nonverbalen Medien und Kunstformen vgl. W. Steiner 1982, 52ff., 57f. (referiert hier die Ideen der Semiotiker J. Veltruský und Mayer Shapiro). Auch N. Goodman [1976] 1995 dis-

Die vielzitierte Bemerkung von Lévi-Strauss, der Mythos wie die Musik würden dazu dienen, die Zeit aufzuheben, trifft in hohem Maße auch auf die Meganarrative der Stalin-Kunst zu. Die Zeit in ihrer historischen Linearität bzw. die Historie in ihrer zeitlichen Vektorialität ist aufgehoben und vollendet im Totalen des Staates, der nicht – wie dies die Vertreter des K 1 wollten – vergesellschaftet wird (und damit verschwindet), sondern der die Zeit und ihre Geschichte erfüllt (hat). Monumentale Kunst dient somit einem Akt der Denkmal-Setzung – die Geschichte ist vorbei und läßt sich nur noch als Mythos – freilich als ein zutiefst fiktionaler und banaler – repräsentieren.

K 1 wollte Präsenz und Präsentation – K 2 Repräsentation und leere Sublimation jener kulturellen und künstlerischen Triebe, die in der einstmal heißen und erotischen Kultur das Kraftwerk der Künste antrieben. Diesem Erostrieb korrespondiert in der „TotArt“ der Thanatostrieb eines pyramidalen, sich selbst gedächtnishaft musealisierenden und petrifizierenden Staats-Kult bzw. Kult-Staat.

## 5. Quod erat illustrandum

Mit Recht verweist Papernyj auf die Vorliebe von K 2 für das *Illustrative*,<sup>25</sup> d.h. die naïv-realistische oder allegorische Idee, daß ein jeder verbaler Text sich restlos verbildern lasse und ein jedes Bild in einen verbalen Klartext rückübersetzt werden müsse: Gemeinsam ist beiden die aus der Sicht der Avantgarde weder dem Verbalen noch dem Bildmedium<sup>26</sup> gerecht werdende Stufe der *Fiktionalität*. Die Mittel der im historischen Realismus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten und konventionalisierten Normen der narrativen Fiktionserzeugung wurden zu einem „ordo naturalis“ erklärt, also totalisiert, während das Sozialistische an diesem SozRealismus und damit das Ideologische in eine den alten Realismus und seine Fiktionsmaschinen konterkarierende Dia-Schau allegorischer Embleme ausartete.<sup>27</sup>

Nicht zufällig hatte Jurij Tynjanov in seinem bahnbrechenden Aufsatz „*Illjustracii*“ (1923) mit diesen ein für allemal abgerechnet: Aus der Sicht der Avant-

---

kutiert diese Frage im Rahmen seiner „Notations“-Theorie 125ff. (vgl. auch seine Unterscheidung von analog und digital, *ibid.*, 154ff.

<sup>25</sup> Ju. Tynjanov 1923, 15-19. Zum Problem der Illustration vgl. A. H.-L. 1983, 342; W. Steiner 1982, 141ff.

<sup>26</sup> Zum *Bild-* bzw. „*obraz*“-Begriff in Wort- und Bildkunst vgl. U. Eco [1976] 1987, 372ff. (Metapher und Metonymie); zur Bildkritik der Formalisten und Avantgardisten vgl. A. H.-L. 1987, 99ff.; W. Eismann 1985 („*obraz*“-Begriff in der sowjetischen Literaturwissenschaft); zu Bild und Metapher vgl. E. Lobsien 1990, 89ff., 97 (Metaphorik und Visualität); W.J.T. Mitchell 1990, 20ff.; 32ff. (Bilddefinitionen; sprachliche „*Ikons*“; zu Bild und „*Figur*“); vgl. auch den Sammelband von V. Bohn (Hg.) 1990 zur Bildlichkeit.

<sup>27</sup> Siehe W. Kroll 1986 (Heraldik und *Emblematik* bei den Slaven); B.F. Scholz 1992 (Emblematik - medial); S. Kotzinger / G. Rippl (Hg.) 1994 (Text – Arabeske – Rhetorik – Ornament).

garde und der Formalisten sind – ganz im Sinne des erwähnten medialen Fundamentalismus und Purismus – die Motive der Dichtung nicht einfach in Motive der Bildkunst übersetzbar. Erstere sind eben keine fiktionalen oder allegorischen Abziehbilder, die sich vom Medium der visuellen Vermittlung durch dick und dünn der Kunstformen transportieren lassen.

Der vielfach dem SozRealismus und der K 2 zugeschriebene Triumph der Literatur über alle anderen Medien war also erkaufte um eine Art Selbstkastration des Literarischen, das die eigentliche Kraft der Verbalstufe verlor an ein Schattenreich der Emblemata, Allegorien und Fiktionsschablonen, dessen phantasierte Visualität ebenso unvisuell war wie seine Verbalität im eigentlichen Sinne sprachlos blieb.

Zwar stand die Literatur wieder im Zentrum des Musenreigens – aber um welchen Preis! Jede Kunstform mußte total nacherzählbar sein – freilich in einen Motivkatalog, der mit dem Medium des Narrativen seinerseits wenig zu tun hatte. Alles, was man solchermaßen nicht nacherzählend in den Griff bekommen konnte – eben die Nonverbalität der anderen Medien – machte einen nervös, bedeutete Gefahr. Das Illustrative und das Illustre einer Repräsentationskultur gehen Hand in Hand mit einer Emblematis, die immer schon im Gewande des Empire auftrat.

Vielleicht sollte man hier eher nicht von einem Logozentrismus<sup>28</sup> sprechen, sondern von einer synkretistischen Verschmelzung desemiotisierter, allegorischer Sprachlichkeit und verbalisierter Bildlichkeit, die auf die Transparente und diskursiven Endlosschleifen der Selbstdarstellung projiziert wurden. Auf den wortmagischen Charakter einer solchen Sprachnutzung hat Papernij klar verwiesen (233) – dem wäre nichts hinzuzufügen als der Hinweis auf die kolossale Wirkung eines solchen ins Millionenfache multiplizierten Wiederholungszwanges, der ja nur darum wirksam ist, weil alle Medien zueinander in einem Verhältnis der Illustration und Allegorik stehen.

Damit das Wort Bild werden konnte und das Bild Wort mußten beide elementaren Zeichentypen entsemiotisiert werden. Während für den Zeichenkapitalismus Marshal MacLuhans das Medium die Botschaft ist, war es in der totalitären Kunst genau umgekehrt: Hier wurde die Botschaft zum Medium, die Form zum Inhalt, das Visuelle zur Vision einer Lebenswelt, die in ihrem

<sup>28</sup> Zum Problem von Verbalität / Nonverbalität vgl. Ju.M. Lotman et al. [1973] 1986, 100ff. (diskrete vs. nichtdiskrete Sprachtypen). Zur Kritik am Logozentrismus bzw. Verbalismus, der die verbale Sprache zum Modell aller anderen semiotischen Systeme und Medien erhebt vgl. U. Eco [1976] 1987, 230 (verbale vs. nonverbale Zeichen im Anschluß an Lotmans Unterscheidung von primären und sekundären modellbildenden Systemen); ders. 283ff., 304f. Nach Eco verfügen nicht-verbale Aussagen über „Super-Zeichen“ (ibid., 308), befinden sich damit aber nicht außerhalb der Semiotik. Vgl. auch W. Steiner 1982, 28f. Zur postmodernen Kritik am Logozentrismus vgl. W. Steiner, 51ff. W.H. Kelber 1988 (Logozentrismus und Schriftlichkeit); J. Trabant 1988 (Kritik am Phonozentrisismus).

Istzustand jenes Feld ausfüllte, das früher der Metaphysik und dem Jenseits zugeordnet war.

Der aus der Sicht der „SozArt“ bzw. des spät- und postsowjetischen Konzeptualismus dem Sowjetischen zugeordnete **Logozentrismus** – die Sowjetunion als Reich der Zeichen und als Museum der Texte<sup>29</sup> – orientiert sich an der normativen Macht des „Fiktischen“ – nicht aber am Faktum einer im echten Sinne versprachlichten bzw. literarisierten Kunstszene. Hier war das Wort nicht Fleisch geworden, sondern Papier. Darauf hatte schon Šklovskij Anfang der 20er Jahre hingewiesen – und Nabokov in seiner berühmten Abrechnung mit dem SozRealismus im 4. Kapitel seines Romans *Dar* (1937).

Interessant ist hier die Auseinandersetzung um den entstehenden Tonfilm an der Schwelle von K 1 und K 2: Sahen doch manche Avantgarderegisseure die eben erst mühsam nach dem Modell der Verbal-Semiotik und Grammatik entwickelte Film-Sprache des weitgehend nonverbalen Stummfilms gefährdet angesichts einer aus ihrer Sicht Pseudo-Sprachlichkeit eines Tonfilms, der die semiotischen Errungenschaften durch einen Rückfall in die alten Fiktions- und Projektionsmaschinen zerstört.<sup>30</sup> Daß es so nicht gekommen ist, wissen wir aus dem historischen Rückblick. Bestehen bleibt jedoch die semiotische Schwelle zwischen K 1 und K 2, die vielleicht wesentlicher war als die ideologischen Abgründe zwischen beiden.

Kehren wir zum Ausgangspunkt zurück: Groys und die letzte Generation der Erforscher der Stalinkultur haben sicher Recht, wenn sie – vor dem Hintergrund einer nur moralisierenden, dissidenzgetragenen Verurteilung der Stalinzeit – eine „normale kritische Analyse“ derselben verlangen (Groys 1990, 123). Dies sollte aber nicht ins andere Extrem auspendeln, eine Haltung der totalen Indifferenz – nach Schelling wäre sie eigentlich die einer Kunst-Mythologie – anzunehmen. Gerade eine Postmoderne, die das Künstlerische so ausweitet, daß daraus das Kulturelle insgesamt wird, stand immer in der Gefahr oder Versuchung, das Sowjetische oder gar den Totalitarismus aus der sicheren

<sup>29</sup> Vgl. A. H.-L. 1997.

<sup>30</sup> Die Formalisten lieferten Mitte der 20er Jahre eine *F i l m s e m i o t i k*, die ihrer Zeit um Jahrzehnte voraus war (vgl. A. H.-L. 1987, 338ff.; W. Beilenhoff 1974; J. Civ'jan 1984); daher bildet auch die Film-Literatur-Korrelation einen der produktivsten Kernbereiche der (russischen) Intermedialitätsforschung: R. Jakobson [1964/67] 1988, 256ff., 286f., 295 (Filmsemiotik; semiotische Problematik des Tonfilms); ders., [1933] 1988, 256ff. (Stumm- und Tonfilm); Ju.M. Lotman 1973, 1977; J. Heil 1986; K.D. Möller 1986 (Theoriegeschichte der Filmsprache); F.-J. Albersmeier 1985 (Film und französische Prosa); N. Zorkaja 1988 (Mandel'stam und Film); (Tonfilm); Ju.M. Lotman / Ju. Civ'jan 1994; V.V. Ivanov 1975; 1976 (v.a. zu Ejzenštejn); L. Kleberg / H. Lövgren 1987 (Ejzenštejn); V. Ždan 1987; M. Nerlich 1991 (Kritik der Filmsemiotik); A. Schwarz 1992; 1994 (Drehbuchpoetik); D. Scheunemann 1991 und H. Fritz (Hg.) 1993 (Montage in Theater und Film); M. Jampol'skij 1993 (Intertextualität und Film); J.-É. Müller 1995 (Film im Rahmen der Intermedialität); J. Murašov 1996 (Ejzenštejn); G. Witte 1999, 174f. (Kino und Intermedialität in Rußland).

Entfernung des Postsowjetischen und Posttotalitären zu neutralisieren und damit insgesamt zu ästhetisieren.

Es bleibt ein Unterschied, ob ein Künstler oder eine Gesellschaft gewissermaßen mit vorgehaltener Pistole zu einer Aussage oder Affirmation des Herrschenden (also Stärkeren) brachial gezwungen wird – oder ob zwischen unterschiedlichen Optionen und Kulturmodellen gewählt werden kann.

Genau diesen Unterschied hatten die russischen Avantgardisten der K 1 im Auge, wenn sie wie Šklovskij oder Tynjanov gegen Ende der 20er Jahre darüber reflektierten, was passiert, wenn die Kunst oder ein anderes aus ihrer Sicht eigengesetzliches System der Kultur von systemfremden Kräften – also schlichtweg von Gewalt und Macht – aus der Bahn geworfen wird.<sup>31</sup>

Für Tynjanov stand ja auf der einen Seite die Sphäre der „Systemhaftigkeit“, der „uslovnost“ des Künstlerischen oder Kulturellen – und ihr gegenüber jene des Genetischen, der Zufälligkeit und eben des Außersystemischen. Freud hatte diese Welt als jene der Notwendigkeit bzw. der „Ananke“ bezeichnet, deren Schwerkraft den geworfenen Stein – nach Šklovskij jenen der Revolution und des Lebens (also der Kunst)<sup>32</sup> – unweigerlich zu Boden zieht.

### Literatur<sup>33</sup>

- Adorno, Th.W. 1978. „Fragment über Musik und Sprache“, *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften*, Bd. III (Ges. Werke, Bd.16), Frankfurt a.M.
- Al'fonsov, A. 1982. „Čtoby slovo smelo pošlo za živopis'ju (Chlebnikov i živopis'“)“, *Litertura i živopis'*, L., 205-226.
- Albersmeier, F.-J. 1985. *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer Literaturgeschichte des Films*, Heidelberg.
- 1992. *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt.
- 1995. „Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik“, P. Zima 1995, 235-268.
- Amelunxen, H. v. 1995. „Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie“, P. Zima 1995, 209-231.
- Anderson, R. / Debreczeny, P. (Hg.) 1994. *Russian Narrative and Visual Art: Varieties of Seeing*, Gainesville.
- Arnheim, R. o.J., *Art and Visual Perception*, London.
- [1969] 1972. *Anschauliches Denken*, Köln.
- Assmann, A. 1988. „Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 237-251.

<sup>31</sup> A. H.-L. 1978, 571ff.

<sup>32</sup> Das Motiv der Revolution als geworfener Stein und ihrer Banalisierung als „fallender Stein“ findet sich bei V. Šklovskij in: *Sentimental'noe putešestvie*, Berlin 1923, 187f., 338f. und A. H.-L. 1978, 553f., 583.

<sup>33</sup> Diese Liste enthält sowohl die Titel zum vorhergehenden Artikel als auch darüber hinausgehende Literaturhinweise zur Intermedialität. Vgl. dazu auch das von mir geleitete laufende DFG-Projekt „Das System der Intermedialität in der russischen Moderne. Ein Glossarium“.

- Barck, K. 1988. „Materialität, Materialismus, *performance*“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 121-138.
- Barthes, R. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris.
- Bauer, O.G. 1994. „Kunst und Leben. Tendenzen im russischen Theater zwischen 1898 und 1932“, *Entfesselt. Die russische Bühne 1900-1930* (Katalog), München, 39-73.
- Baxmann, I. 1988. „»Die Gesinnung in Schwingung bringen«. Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 360-373.
- Bašmakova, N. 1987. *Slovo i obraz v tvorčeskom myšlenii Velimira Chlebnikova*, Helsinki.
- Beilenhoff, W. 1974. „Filmtheorie und -praxis der russischen Formalisten“, ders., *Poetik des Films*, 1974.
- Benjamin, W. 1963. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.
- Bernštejn, S.I. 1927. „Stich i deklamacija“, *Russkaja reč'*, 1, L.
- Blagoj, D. / Egorov, B. (Hg.) 1978. *Vzaimodejstvie i sintez iskusstv*, L.
- Blank, K. 1995. „Lev Tolstoy's Suprematist Icon-Painting“, *Elementa*, Vol. 2, 1, 67-80.
- Bobilewicz-Bryś, G. 1994. „Živopis' masterov ital'janskogo vrozroždenija v tvorčestve Vj. Ivanova“, *Cahiers du Monde Russe*, 35, 1-2.
- Bobrinskaja, E. 1993. „Predmetnoe umozrenie. K voprosu o vizual'nom obraze teksta v kubofuturističeskoj estetike“, *Voprosy iskusstvoznanija*, 1, 31-48.
- Bohn, R. / Müller, E. / Ruppert, R. 1988. *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*, Berlin.
- Bohn, V. (Hg.) 1990. *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt a.M.
- Bolz, N. 1990. *Theorie der neuen Medien*, München.
- Böttcher, K. / J. Mittenzwei 1982. *Dichter als Maler*, Zürich.
- Bowl, J. 1972. „Russian Formalism and the Visual Arts“, *Russian Formalism*, Edinburgh, 131-146.
- Brunner, H. (Hg.) 1977. *Wort und Bild*, München.
- Burg, P. 1989. „Peirce und Jacobson: Zur Kritik des Iconismus in der Kunsttheorie und der modernen Poetik“, Eimermacher, K. / Grzybek, P. / Witte, G. (Hg.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*, Bochum, 279-319.
- Burkhardt, D. 1964. „Leitmotivik und Symbolik in Andrej Belyjs Roman *Peterburg*“, *WdSl*, 3, 277-323.
- Burkhardt, D. 1993. „Der intermediale Charakter des russischen *lubok*“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 31, 5-27.
- Cacciari, M. 1990. „Die Ikone“, V. Bohn (Hg.) 1990, 385-429.
- Car'kova, T.S. 1994. „Slova i kraski: Nadpisi na kartinach russkogo avangarda“, *Russkaja literatura*, 3, 141-151.
- Chardžiev, N. 1970. *Poëtičeskaja kul'tura Majakovskogo*, M.
- 1976. „Poëzija i živopis' (Rannij Majakovskij)“, Benedikt, J. (Hg.), *K istorii russkogo avangarda*, Stockholm, 8-84.
- Charitonov, V.V. 1992. *Vzaimosvjaz' iskusstv*, Ekaterinburg.

- Civ'jan, Ju. 1984. „K genezisu ruskogo stilja v kinematografe“, *WSA*, 14, 254-281.
- 1991. *Istoričeskaja recepcija kino. Kinemograf v Rossii 1896-1930*, Riga.
- 1992. „Tekst i žest: »Boris Godunov« v ispolnenii provincial'nych akterov 1910-ch godov“, *Sbornik statej k 70-letiju prof. Ju.M. Lotmana*, Tartu, 208-225.
- Clark, K. 1981. *The Soviet Novel. History as Ritual*, Chicago – London.
- Danuser, H. 1975. *Musikalische Prosa*, Regensburg.
- Deleuze, G. 1990. *Das Zeit-Bild. Kino*, 1, Frankf.a.M.
- [1983] 1997. *Das Bewegungs-Bild. Kino*, 2, Frankf.a.M.
- Derrida, J. [1967] 1979. *Die Stimme und das Phänomen*, Frankf.a.M. 1989.
- Dirscherl, K. 1988. „»Cent pour-cent parlant« oder wie der französische Tonfilm der 30er Jahre die Wirklichkeit suchte und das Theater fand“, *H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer* 1988, 377-391.
- Eberlein, D. 1985. „Čurljonis, Skrjabin und der osteuropäische Symbolismus“, *K.v. Maur, (Hg.), Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München, 340-345.
- Eco, U. [1976] 1987. *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, Frankf.a.M.
- Eismann, W. 1985. „Einleitung. Zur Geschichte des obraz-Begriffes in der russischen und sowjetischen Literaturwissenschaft“, *V.V. Ivanov* 1985, 1-45.
- Ernst, U. 1992. „Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit“, *U. Weisstein (Hg.)* 1992, 138-151.
- Fainberg, M. 1996. „Sandro Botticelli v chudožestvennom mire Bloka“, *Voprosy Literatury*, 128-156.
- Faryno, J. 1979. „Semiotičeskie aspekty poézii i živopisi“, *Russian Literature*, VII, 65-94.
- Faulstich, W. 1991. *Medientheorien. Einführung und Überblick*, Göttingen.
- Faust, W.M. 1987. *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*. Köln.
- Fischer-Lichte, E. 1983. *Semiotik des Theaters*, 3 Bde, Tübingen.
- Flaker, A. (Hg.) 1984ff. *Pojmovnik ruske avangarde*, Zagreb (12 Bde).
- 1989. *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz-Wien.
- 1982. „Babel' i Malevič. Sopostavlenie“, *WSA*, 10, 253-270.
- 1988. *Nomadi ljepote. Intermedialne studije*, Zagreb.
- 1989. „Literatur und Malerei“, *A. Flaker (Hg.)* 1989, 76-9.
- 1990. „Krlježa und die Malerei (Von der Identifikation eines Objektes zur verbalen Entsprechung)“, *Lauer, R. (Hg.)* 1990. *Künstlerische Dialektik und Identitätssuche. Literaturwissenschaftliche Studien zu Miroslav Krlježa*, Wiesbaden, 143-160.
- 1994. „Avangard slovesnyj i avangard izobrazitel'nyj: Cvetaeva o Gončarovoj“, *Russian literature*, 36/1, 1-12.
- Florenskij, P. 1998. *Die umgekehrte Perspektive*, München.
- Flusser, V. 1983. *Für eine Philosophie der Photographie*, Göttingen.
- Freemann, J. 1975. *Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus*, München.
- Fritz, H. (Hg.) 1993. *Montage in Theater und Film*, Tübingen-Basel.
- Gabričevskij, A.G. 1928. „Portret kak problema izobraženija“, *Iskusstvo portreta*, M., 53-75.

- Gasparov, B.M. 1969. „Nekotorye voprosy strukturnogo analiza muzykal'nogo jazyka“, *Trudy po znakovym sistemam*, 4, Tartu, 174-203.
- Gasparov, B.M. 1975a. „K probleme izomorfizma urovnej muzykal'nogo jazyka (na materiale garmonii venskogo klassicizma)“, *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, 7, 217-240.
- 1975b. „Stat'ja F. Gerškoviča i problemy strukturno-semiotičeskogo izučeniya muzykal'nogo teksta“, *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, 7, 341-343.
- Geller, L. 1997. „Na podstupach k žanru ékfrázisa. Russkij fon dlja nerusskich kartin (i naoborot)“, A. Hansen-Löve (Hg.), *Mein Rußland, WSA, Sonderband 44*, 151-172.
- Gier, A. (Hg.), *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg 1986.
- 1995. „Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien“, U. Müller 1995, 61-92.
- Gojowy, D. 1989. „Musikalische Ideen des russischen Futurismus“, A. Flaker (Hg.) 1989, 94-103.
- Goodman, N. [1976] 1995. *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankf.a.M.
- Gray, C. 1963. *Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863-1922*, Köln.
- Greve, L. / M. Pehle / H. Westhoff 1976. *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*, München.
- Groys, B. 1986. „Kartina kak tekst: »Ideologičeskoe iskusstvo« Bulatova Kabakova“, *WSA*, 17, 329-336.
- 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin*, München-Wien.
- 1990. „The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde“, H. Günther (Hg.) 1990, 122-148.
- 1991. *Zeitgenössische Kunst aus Moskau*, München.
- 1992. *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München.
- 1995. *Die Erfindung Rußlands*, München.
- 1997. *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München.
- Grygar, M. 1973. „Kubizm i poezija russkogo i češkogo avangarda“, *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, Den Haag - Paris, 59-102.
- Gumbrecht, H.U. / Pfeiffer, K.L. 1988. *Materialität der Kommunikation*. Frankf.a.M.
- 1988. „Rhythmus und Sinn“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 714-729.
- Günther, H. (Hg.) 1990. *The Culture of the Stalin Period*, London.
- Haardt, A. 1998. „Über die Gegenwärtigkeit des Künftigen in den Bildern“ (im Druck).
- Hadermann, P. 1992. „Synästhesie: Stand der Forschung und Begriffsbestimmung“, U. Weisstein (Hg.) 1992, 54-72.
- Hahl-Koch, J. 1985. „Kandinsky und der ‚Blaue Reiter‘“, Maur, J.v. (Hg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München, 345-359.
- Hansen-Löve, A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- 1983. „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne“, W. Schmid,

- W.-D. Stempel, *Dialog der Texte*. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, WSA (Sonderband 11), Wien, 291-360.
- 1985. „Faktura, fakturnost“, *Russian Literature*, XVII-1, 29-37.
  - 1986. „Dominanta“, *Russian Literature*, XIX, 1986, 15-26.
  - 1989a. „Entfaltung, Realisierung“, A. Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Hg. von A. Flaker, Graz-Wien, 188-211.
  - 1989b. „Faktur, Gemachtheit“, A. Flaker (Hg.), *Glossarium*, 212-219.
  - 1991. „Kručenyč vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus“, *AvantGarde, Interdisciplinary and International Review*, Amsterdam, 15-44.
  - 1992. „Wörter und/oder Bilder. Probleme der Intermedialität mit Beispielen aus der russischen Avantgarde“, *Eikon*. Internationale Zeitschrift für Photographie & Medien, 4, 32-41.
  - 1995a. „Kunst / Profession. Russische Beispiele zwischen Avantgarde und Konzeptualismus“, B. Steiner (Hg.), *Lost Paradise. Positionen der 90er Jahre*, Stuttgart, 74-102.
  - 1995b. „Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne“, R. Fieguth (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, WSA, Sonderband 41, Wien 1995, 171-294.
  - 1996. „Die antiapokalyptische Utopik des russischen Futurismus“, *Russian Literature*, Special Issue in Memory of Nils Ake Nilsson, XL-III, 319-354.
  - 1997. „»Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen...«. Die Konzeptualisierung Rußlands im russischen Konzeptualismus“, WSA, Sonderband 44, Wien, 423-507.
  - 2000. „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. – Am Beispiel der russischen Moderne“, M. Mertens (Hg.), *Forschungsüberblick »Intermedialität«. Kommentierungen und Bibliographie*, Hannover, 27-83.
  - 2001. „Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden“, G. Witte et al. (Hg.), *Minimalismen*.
  - 2002. Nachwort und Kommentar zu: Kazimir Malevič, *Gott ist nicht gestürzt. Theoretische Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, München.
- Harms, W. (Hg.) 1990, *Text und Bild. Bild und Text*, DFG-Symposium 1988, Tübingen.
- Heil, J. 1986. „Russian Writers and the Cinema in the Early 20th Century. A Survey“, *Russian Literature*, 19, 143-174.
- Hess-Lüttich, E.W.B. 1978. „Semiotik der multimedialen Kommunikation. Eine Problemskizze“, *Angewandte Semiotik*, Wien, 21-48.
- Hess-Lüttich, E. 1985. *Zeichen und Schichten in Drama und Theater*, Berlin.
- (Hg.) 1987. *Text Transfers. Probleme intermedialer Übersetzung*, Münster.
  - 1990. „Code-Wechsel und Code-Wandel“, E. Hess-Lüttich / R. Posner (Hg.) 1990, 9-23.
- Hess-Lüttich, E.W.B. / R. Posner (Hg.) 1990. *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*, Opladen 1990.
- Holländer, H. 1995. „Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen“, P. Zima 1995, 129-170.
- Iezuitov, A.N. (Hg.) 1982. *Literatura i živopis'*, L.

- Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem*, I, Köln 1979.
- Ingold, F.Ph. 1983. „Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič“, *WSA*, 12, 113-162.
- 1988. „Bildkunst und Wortkunst bei Kazimir Malevič“, *Delfin*, 2, 50-62.
- Ivanov, V.V. 1974. „Kategorija vremeni v iskusstve i kul'ture XX veka“, *Ritm, prostranstvo i vremeja v literature i iskusstve*, L., 39-73.
- 1975. „Funkcii i kategorii jazyka kino“, *Trudy po znakovym sistemam*, 7, Tartu, 170-192.
- 1976. *Očerki po istorii semiotiki v SSSR*, M.
- 1985. *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik*, russ. 1976, Tübingen.
- [1973] 1986. „Der strukturelle Zugang bei der Untersuchung der Sprache des Films“, Eimermacher, K. (Hg.), *Studia sovietica*, 2, Aachen, 729-753.
- Jakobson, R. 1971a. „Visual Art and Auditory Signs“, *Selected Writings*, Bd.2, The Hague etc., 334-337.
- 1971b. „Socha v symbolice Puškinovi“, *Studies in Verbal Art*, Ann Arbor, 307-342.
- 1988. *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*, Frankf.a.M.
- [1935] 1989. „Die Dominante“, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankf.a.M., 212-219.
- [1932] 1988. „Musikwissenschaft und Linguistik“, R. Jakobson 1988, 281-285.
- [1933] 1988. „Verfall des Films?“, R. Jakobson 1988, 256-266.
- [1964/67] 1988. „Visuelle und auditive Zeichen“, R. Jakobson [1964/67] 1988, 286-300.
- Jampol'skij, M. 1993. *Pamjat' Tiresija. Intertekstual'nost' i kinematograf*, M.
- Janecek, G. 1984. *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton.
- Jiroušek, J. 1998. „Kategorien verbal-visueller Beziehungen am Beispiel von Nezvals »Abeceda«“, *WdSL*, XLIII, 85-108.
- Kaes, A. (Hg.) 1978. *Die Kino-Debatte. Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen-München.
- Kamper, D. 1988. „Poesie, Prosa, Klartext. Von der Kommunion der Körper zur Kommunikation der Maschinen“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 43-50.
- Kämpfer, F. 1985. *Der rote Keil. Das politische Plakat. Theorie und Geschichte*, Berlin.
- Kanzog, K. (Hg.) 1981. *Erzählstrukturen – Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation*, Berlin.
- 1991. *Einführung in die Filmphilologie*, München.
- Karbusický, V. 1983. „Intertextualität in der Musik“, W. Schmid, W.-D. Stempel (Hg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, WSA, Sonderband 11, Wien, 361-397.
- 1986. *Grundriß einer musikalischen Semantik*, Darmstadt.
- 1987. „Zeichen und Musik“, *Zeitschrift für Semiotik*, 9, Tübingen.
- Kelber, W.H. 1988. „Die Fleischwerdung des Wortes in der Körperlichkeit des Textes“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 31-42.

- Kemp (Hg.) 1980ff., *Theorie der Fotografie*, I-III, München.
- (Hg.) 1989, *Der Text des Bildes*, München.
- Kern, S. 1983. *The Culture of Time and Space: 1880-1918*, Cambridge.
- Kittler, F.A. 1987. *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München.
- Kleberg, L. / H. Lövgren 1987. *Eisenstein Revisited. A Collection of Essays*, Stockholm.
- Kloepfer, R. / K.-D. Möller (Hg.) 1984. *Narrativität in den Medien*, Mannheim.
- Koebner, Th. (Hg.) 1989. *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*, München, 96-119.
- Koppel, E. 1987. *Literatur und Photographie. Eine Geschichte der Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart.
- Koschmal, W. 1989. *Der russische Volksbilderbogen (Von der Religion zum Theater)*, München.
- 1995. „Zur Dramatisierung narrativer Texte (in slavischen Literaturen)“, *Balagan. Slavisches Drama, Theater und Kino*, 1, 7-26.
- 1995/96. „Die Ikonenerzählung zwischen Dogma, Politik und Aberglaube“, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, LV/1, 6-26.
- Kotzinger, S. / Rippl, G. (Hg.) 1994. *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, Amsterdam / Atlanta.
- Kowtun, J. 1993. *Sangesi. Die russische Avantgarde. Chlebnikow und seine Maler*, Zürich.
- Krieger, V. 1998. *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde*, Köln / Weimar / Wien.
- Krjučkova, V.A. 1994. *Simvolizm v izobrazitel'nom iskusstve. Francija i Bel'gija 1870-1900*, M.
- Kroll, W. 1986. *Heraldische Dichtung bei den Slaven. Mit einer Bibliographie zur Rezeption der Heraldik und Emblemik bei den Slaven*, Wiesbaden.
- Laban, R. v. 1920. *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur*, Frankf. a.M.
- Lapacherie, J.G. 1990. „Der Text als ein Gefüge aus Schrift (Über die Grammatextualität)“, V. Bohn (Hg.) 1990, 69-88.
- Lekomcev, Ju.K. 1975. „Ob algebrajčeskom podchode k sintaksisu cvetov v živopisi“, *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, 7, 193-205.
- Lévi-Strauss, Cl. 1975. *Mythologica IV. Der nackte Mensch*, Bd. 2, Frankf. a.M.
- Levina, T. 1990. „Stradatel'noe bogatstvo: Pasternak i russkaja živopis' 1910-ch načala 1940-ch gg.“, *Literaturnoe obozrenie*, 2, 84-89.
- Lichačev, D.S. 1979. *Poëtika drevnerusskoj literatury*, M.
- 1982. „Slovo i sad“, *Finis duodecim lustris. Sbornik statej k 60-letiju prof. Ju.M. Lotmana*. Tallinn, 57-65.
- 1992. *Russkoe iskusstvo ot drevnosti do avangarda*, M.
- Lobsien, E. 1990. „Bildlichkeit, Imagination, Wissen. Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten“, V. Bohn (Hg.) 1990, 89-114.
- Lodder, Ch. 1996. „The Transrational in Painting: Kazimir Malevich, Alogism and Zaum“, *Forum of Modern Language Studies*, 32/2, 301-318.
- Lotman, Ju.M. 1973. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*, Tallinn.
- 1977. *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*, Frankf. a.M.

- [1970] 1986. „Vorschläge zum Programm der IV. Sommer-Schule über sekundäre modellbildende Systeme“, Eimermacher, K. (Hg.), *Studia sovietica* 1, Aachen, 81-83.
- 1981. *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*, Leipzig.
- [1973] 1984. „The Stage and Painting as Code Mechanisms for Cultural Behavior in the Early Nineteenth Century“, Lotman, Ju.M. / Uspenskij, B.A. 1984 (Hg.), *The Semiotics of Russian Culture*, Ann Arbor, 165-176.
- 1985. „Die künstlerische Natur der russischen Volksbilderbögen“, W. Till 1985. *Lubok. Der russische Volksbilderbogen*, München, 21-33.
- [1979] 1993. „O jazyke mul'tiplikacionnych fil'mov“, ders., *Izbrannye trudy*, t. III, Tallin 1993, 323-325.
- [1979] 1993. „Teatral'nyj jazyk i živopis' (K probleme ikoničeskoj ritoriki)“, ders., *Izbrannye trudy*, t. III, Tallinn 1993, 308-315.
- Lotman, Ju.M. / Civ'jan, Ju. 1994. *Dialog s ekranom*, Tallinn.
- Lotman, Ju.M. / B.A. Uspenskij, V.N. Ivanov, V.N. Toporov, Pjatigorskij [1973] 1986. „Thesen zur semiotischen Erforschung der Kultur (in Anwendung auf slawische Texte)“, Eimermacher, K. (Hg.), *Studia sovietica* 1, Aachen, 85-115.
- Louis, E. / T. Stooss 1993. *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Wien / Köln.
- Marcadé, J.-Cl. 1995. *L'avant-garde russe 1907-1927*, Paris.
- Marcus, S. 1972. „The Typographic Element in Cubism, 1011-1915“, *Visible Language*, 6, Nr.4, 321-40.
- Medien / Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation*, Berlin 1991.
- Mertens, M. 1999. *Bibliographie zur Intermedialität*, Hannover.
- Meyer, H. 1998. „»Bite Him«: Emblematic Self-Portraiture and Diabolical Transtextuality (Pushkin-Baratynskij)“, *Poetica*, 30. Bd. 1-2, 129-164.
- Mitchell, W.J.T 1980. „Spatial Form in Literature: Towards a General Theory“, W.J.T. Mitchell (Hg.), *The Language of Images*, Chicago, 271-299.
- 1990. „Was ist ein Bild“, V. Bohn (Hg.) 1990, 17-68.
- Möller, K.-D. 1986. *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*, Berlin 1986.
- Mukařovský, J. 1989. *Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankf.a.M.
- Müller, U. 1995. „Literatur und Musik: Vertonung von Literatur“, P. Zima (Hg.) 1995, 31-60.
- Müller, J.-E. 1995. *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster.
- Müller, M. 1983, *Musik und Sprache. Zu ihrem Verhältnis im französischen Symbolismus*, Frankf.a.M. / Bern / New York.
- Murašov, J. 1994. „Das Auge des Gehöres. Gesamtkunstwerk und Schriftlichkeit. Zu Richard Wagners *Oper und Drama*“, *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos. Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft*, 3, Bielefeld, 29-54.
- 1995. „Vosstanie golosa protiv pis'ma. O dialogizme Bachtina“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 16, 24-31.

- 1996. „Filmbild als Sprachgeste. Zu Sergej Ėjzenštejns ‚Panzerkreuzer Potemkin‘“, *Balagan. Slavisches Drama, Theater und Kino*, 2.
- [im Druck]. „Medientheoretische Perspektiven einer slavischen Literaturwissenschaft“, Eimermacher, K. (Hg.), *Zur Methodologie slavischer Literaturwissenschaft*.
- Nake, F. 1974. *Ästhetik als Informationsverarbeitung*, Wien / New York.
- Nerlich, M. 1991. „Literaturwissenschaftliche Reflexionen zum Verhältnis von Text und Film. Und ein Exkurs zu Alain Robbe-Grillet“, K. Hickethier / S. Zielinski (Hg.) 1991.
- Papernyj, V. [1985] 1996. *Kul'tura dva*, M.
- 1990. „Moscow in the 1930s and the Emergence of a New City“, H. Günther (Hg.) 1990, 229-239.
- Petrochenkov, V. 1986. „The Intertextuality between Verbal and Visual Art: A Comparative Study of Two Artists (E. Zamjatin and B. Kustodiev)“, *Proceedings of the Kentucky Foreign Language Conference: Slavic Section*, 4/1, 79-89.
- Pfeiffer, K.L. 1988. „Dimensionen der ‚Literatur‘. Ein spekulativer Versuch“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 730-762.
- Poëtika kino*, M.-L. 1927.
- Poljakov, V. 1998. *Knigi russkogo kubofuturizma*, M.
- Povelikhina, A. / Y. Kovtun 1991. *Russian Painted Shopsigns and Avant-garde*, Leningrad.
- Primočkina, N. 1986. „Demon Bloka i demon Vrubelja: K proberne sopostavitel'nogo analiza proizvedenij slovesnogo i izobrazitel'nogo iskusstva“, *Voprosy literatury* (Rockvill), 4, 151-171.
- Procházka, M. 1988. *Znaky dramatu a divadla*, Praha.
- Prümm, K. „Intermedialität und Multimedialität“, Bohn, R. / Müller, E. / Ruppert, R. 1988, 195-200.
- Railing, P. 1994. „The Science of Correspondences in Russian Avant-Garde Poetry and Painting“, *Language of Design: Formalism for Word, Image and Sound*, 2, 133-152.
- Rempel, W.J. / U.M. Rempel 1985. *Music and Literature*, Winnepeg.
- Renner, R.G. 1995. „Schrift-Bilder und Bilder-Schriften. Zu einer Beziehung zwischen Literatur und Malerei“, P. Zima 1995, 171-208.
- Riethmüller, A. 1988. „„Stoff der Musik ist Klang und Körperbewegung“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 51-61
- Ripellino, A. 1964. *Majakovskij und das russische Theater der Avantgarde*, Köln / Berlin.
- Robin, R. 1990. „Stalinism and Popular Culture“, H. Günther (Hg.) 1990, 15-40.
- Rosenberg, R. 1988. „Die Sublimierung der Literaturgeschichte oder: ihre Reinigung von der Materialität der Kommunikation“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 107-120.
- Rosslyn, W. 1993. „Painter and Painting in the Poetry of Anna Akhmatova: The Relation between the Poetry and Painting“, Ketchian, S. (Hg.), *Anna Akhmatova 1889-1989*, Berkley, 170-195.
- Sauerbier, S.D. 1976. *Gegen iDarstellung. Ästhetische Handlungen und Demonstrationen*, Köln.

- Schapiro, M. 1973, *Words and Pictures*, Den Haag-Paris.
- Scheit, G. 1995. „Die Oper als Gesamtkunstwerk“, P. Zima 1995, 93-125.
- Scher, St. (Hg.) 1981. *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Wiesbaden.
- Scheunemann, D. 1991. „Montage in Theatre and Film: Observations on Eisenstein and Brecht“, J.v.d. Eng / W. Weststeijn (Hg.), *Avant Garde. Interdisciplinary and International Review*, 5-6, 109-135.
- Schmid, H. 1995. „Jan Mukařovskýs Theatertheorie (Anlässlich des Aufsatzes ‚Zur künstlerischen Situation des heutigen tschechischen Theaters‘, 1945)“, *Balagan*, 1, 96-121.
- Schneider, R. 1980. *Semiotik der Musik*, München.
- Scholz, B.F. 1992. „Emblematik: Entstehung und Erscheinungsweise“, U. Weisstein (Hg.) 1992, 113-137.
- Schwarz, A. (Hg.) 1992, *Das Drehbuch. Geschichte, Theorie und Praxis*, München.
- 1994. *Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*, München.
- Shadowa, L.A. 1978. *Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930*, Dresden.
- Shapiro, M. 1969. „On some Problems in the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image-Signals“, *Semiotica* 3.
- Sottong, H.J. / M. Müller 1990. „Sprache und Bildlichkeit. Transformationen bei der Bühnenrealisation von Dramentexten“, E.W.B. Hess-Lüttich / R. Posner (Hg.) 1990, 55-92.
- Stapanian, J. 1986. *Mayakovsky's Cubo-Futurist Vision*, Houston.
- Steinberg, A. 1982. *Word and Music in the Novells of Andrey Bely*, Cambridge.
- Steiner, W. 1982. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago / London.
- Tarasi, E. 1992. „A Semiotic Analysis of Musorgsky's «Pictures at an Exhibition»“, *Sbornik statej k 70-letiju prof. Ju.M. Lotmana*, Tartu, 19-53.
- Thomsen, Ch. W. 1989. *LiterArchitektur. Wechselwirkungen zwischen Architektur, Literatur und Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln.
- Thun, N. 1993. *Majakowski. Maler und Dichter. Studien zur Werkbiographie 1912-1922*, Tübingen / Basel.
- Titzmann, M. 1990, *Probleme von Bild-Text-Bild-Beziehungen*, Tübingen.
- Toporov, V.N. 1995. „O dinamičeskom kontekste «trechmernih» proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva (semiotičeskij vzgljad). Fal'konetovskij pamjatnik Petru I“, *Lotmanovskij sbornik*, 1, M., 420-462.
- [1983] 1997. „Prostranstvo i tekst“, *Iz rabot Moskovskogo semiotičeskogo kruga*, M., 455-515.
- Trabant, J. 1988. „Vom Ohr zur Stimme. Bemerkungen zum Phonozentrismus zwischen 1770 und 1830“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 63-79.
- Tynjanov, J. [1923] 1929. „Illjustracii“, *Archaisty i novatory*, L., 500-511.
- Uspenskij, B.A. 1970. *Poëtika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*, M. [dt. Ausg. Frankf.a.M. 1975].
- „O semiotike ikony“, *Trudy po znakovym sistemam*, 5, Tartu 1971, 178-222. [dt. Ausgabe: Eimermacher, K. (Hg.), *Studia sovietica* 2, Aachen, 755-825].

- Walzel, O. [1917] 1923. „Wechselseitige Erhellung der Künste“, O.W., *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin, 265ff.
- Wedewer, R. 1985. *Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst*, Köln.
- Weisstein U. 1992. „Vorwort“ zu: U. Weisstein (Hg.) 1992, 11-32.
- Weisstein, U. (Hg.) 1992. *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin.
- Wigman, M. 1973. *Die Sprache des Tanzes*, München.
- Winner, Th.G. 1984. „On Visual Quotations in the Verbal Artistic Text: Intermodal Intertextuality“, *Semiosis, Semiotics and the History of Culture*, Michigan, 255-266.
- Witte, G. 1999, „Medienskepsis. Zur reflexiven Intermedialität von Literatur in der Moderne“, W. Kissel / F. Thun / D. Uffelman 1999, *Kultur als Übersetzung. Klaus Städtke zum 65 Geburtstag*, Würzburg, 167-184.
- Ziel, W. 1996. *Der russische Volksbilderbogen in Bild und Text. Ein kultur- und kunsthistorisches Intermedium*, Frankf.a.M.
- Zima, P.V. (Hg.) 1995. *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995.
- Zorkaja, N. 1988. „...Strašnoe, pravdivoe i mstitel'noe iskusstvo“. O. Mandel'stam o kinematografe“, *Iskusstvo*, 2, 79-86.
- 1970. „Kinematograf v žizni A. Bloka“, *Iz istorii kino* 9, 124-146.
- Zumthor, P. 1988. „Körper und Peformanz“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 703-713.
- Ždan, V. 1987. *Ėstetika ékrana i vzaimodejstvie iskusstv*, M.