# Dialog der Texte

## Hamburger Kolloquium zur Intertextualität

Herausgegeben von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 11

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

SONDERBAND 11

(LITERARISCHE REIHE, HERAUSGEGEBEN VON A. HANSEN-LÖVE)

Wien 1983

7 - 35 SA 644
-11

Dieser Band wurde durch eine Subvention der Universität Hamburg unterstützt

Titelgraphik: Jacques Gaffarel, "L'alphabet céleste", 1637

DRUCK

Offsetschnelldruck Anton Riegelnik
A-1080 Wien, Piaristengasse 19

Zu beziehen über: Wiener Slawistischer Almanach
Institut für Slawistik der Universität Wien,
A-1010 Wien, Liebiggasse 5

Slav Linz

EIGENTÜMER UND VERLEGER

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

DZT

# I N H A L T

Vorwort 5

Karlheinz STIERLE, Werk und Intertextualität 7

Dietrich SCHWANITZ, Intertextualität und Äquivalenzfunktionalismus. Vorschläge zu einer vergleichenden Analytik von Geschichten 27

Charles GRIVEL, Serien textueller Perzeption. Eine Skizze 53

Wolf-Dieter STEMPEL, Intertextualität und Rezeption 85

Hans Ulrich GUMBRECHT, Intertextualität und Herbst / Herbst und neuzeitliche Rezeption des Mittelalters 111

Wolf SCHMID, Sinnpotentiale der diegetischen Allusion. Aleksandr Puškins Posthalternovelle und ihre Prätexte 141

Ulrich BUSCH, Gogol's "Mantel" - Eine verkehrte Erzählung. Schriftsteller, Autor, Erzähler in intra-und intertextueller Beziehung 189

Rainer GRÜBEL, Die Geburt des Textes aus dem Tod der Texte. Strukturen und Funktionen der Intertextualität in Dostoevskijs Roman "Die Brüder Karamazov" im Lichte seines Mottos 205

Igor P. SMIRNOV, Das zitierte Zitat 273

Aage A. HANSEN-LÖVE, Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort-und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne 291

Vladimir KARBUSICKY, Intertextualität in der Musik 361

Hinweise zu den Autoren 399

MINSKIJ, N., 1907. Polnoe sobranie stichotvorenij, Bd. 3: Prosvety. S. Peterburg.

PASTERNAK, B., 1958. Geleitbrief, Frankfurt/M.

1959 Doktor Živago, Bd. 2, Paris.

1965 Stichotvorenija i poémy, Moskva-Leningrad.

RAAB, Harald (Hrsg. u. Übers.), 1965. Das Lied von der Heerfahrt Igors, Leipzig.

RILKE, R. M., 1955. Sämtliche Werke, Bd. 1, Wiesbaden.

RÖHLING, Horst, 1963. Gethsemane bei Rilke und Pasternak. - In: Die Welt der Slaven, Bd. VIII, S. 388-402.

ROZANOV, V., 1913. Opavšie list'ja, Peterburg.

SLOVO O POLKU IGOREVE, 1967. Sostavlenie i podgotovka tekstov L. A. Dmitrieva i D. S. Lichačeva, Leningrad.

SMIRNOV, I. P., 1981. Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 4), Wien.

SOLOGUB, F., 1978. Stichotvorenija, Leningrad.

SOLOV'EV, V. S., 1970. Sobranie sočinenij, Bd. 12, Brüssel.

ŽIRMUNSKIJ, V., 1964. Drama Aleksandra Bloka "Roza i krest". Literaturnye istočniki, Leningrad.

Aage A. HANSEN-LÖVE

# INTERMEDIALITÄT UND INTERTEXTUALITÄT.

## Probleme der Korrelation von Wort-und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne*

*My chotim, čtoby slovo smelo pošlo za živopis'ju.*

(V.Chlebnikov)

### 1. DAS SYSTEM DER KUNSTFORMEN IN DER RUSSISCHEN MODERNE

### 1.1. HIERARCHIE DER KUNSTFORMEN IM SYMBOLISMUS

Zweifellos ist das System der Kunstformen[1] (d.h. der künstlerischen Medien) längerfristigen Veränderungen unterworfen als das System der Gattungen (Genres) innerhalb e i n e r Kunstform, die ihrerseits wieder (so im Falle der Literatur) aus epochenübergreifenden konstitutiven Grundgattungen (Lyrik, Epik, Dramatik u.a.) sowie aus periodenspezifischen konstruktiven Genretypen (Montageprosa, short story, vers libre u.a.) besteht. Aus der Sicht des Gesamtsystems der kulturellen Prozesse ist das System der Kunstformen jenem der kunstformspezifischen Gattungen hierarchisch übergeordnet, sodaß eine i n t e r m e d i a l e Beziehung zwischen Gattungen (bzw. Einzeltexten) verschiedener Kunstformen nicht aus einer unmittelbaren kausal-genetischen Relation zwischen ihnen abgeleitet werden sollte, sondern nur über die Vermittlung des (jeweils herrschenden) Systems der intermedialen Korrelationen.

Das gemeinsame Auftreten von heterogenen Kunstformen im Rahmen e i n e s integralen Mediums (Theater, Oper, Film, Performance etc.) bzw. einer m u l t i m e d i a l e n Präsentation schafft ganz andere intertextuelle Bedingungen und gattungstypologische Korrelationen als der Fall einer m o n o m e d i a -

---

* Verwendete Abkürzungen:

WK, WT = Wortkunst, Worttext
BK, BT = Bildkunst, Bildtext
EK = Erzählkunst
EB = Erzählbild

l e n Kommunikation (Tafelbild, Stummfilm, literarischer Text u.a.).[2] Die multimedialen Typen der Präsentation registrieren allgemein Dominantenverschiebungen im System der Kunstformen weitaus offenkundiger als die monomedialen, wo durch die spezifische Bindung des jeweiligen Mediums an entweder primär räumliche oder aber primär zeitliche Vermittlungsbedingungen der Integration heterogener Medien konstitutiv Grenzen gesetzt sind.

Die Vorliebe des Symbolismus[3] (gemeint ist hier jener der russischen Moderne) für die S u b s t i t u t i o n oder eher S i m u l a t i o n einer Kunstform durch die andere(n) (Poesie als Musik und umgekehrt, Lautmalerei, synästhetische Präsentationen etc.) barg die Gefahr einer Verschleierung der medialen und konstruktiven Autonomie der Kunstformen in sich. Eben dieses Bewußtsein der Autonomie und Spezifik des jeweiligen Mediums und auch Genres (ausgedrückt in der russischen Avantgarde mit dem formalistischen Terminus "Gattungsempfindung" [*oščuščenie žanra*])[4] bildet die Grundlage und Hauptmotivation für die Neuordnung des Systems der Kunstformen in der nachsymbolistischen Avantgarde.[5]

Die Reflexion der medien- und gattungsspezifischen Voraussetzungen konstitutiver und konstruktiver Art war in der nachsymbolistischen Avantgarde eher a n a l y t i s c h ausgerichtet, wogegen die symbolistische Kunsttheorie (und -praxis) geradezu manisch nach einer "Vereinheitlichung" und S y n t h e s e nicht nur der Medien und Gattungen, sondern auch der Texte selbst strebte.[6] Auf den symbolistischen S y n k r e t i s m u s (nicht nur in der Auffassung der Kunstformen, sondern auch im Bereich der Ikonographie, der Denk- und Bewußtseinsformen sowie überhaupt der historisch-kulturellen Pluralität) folgte in der Avantgarde ein ausgeprägter D i s k r e t i s m u s,[7] der sich auf die sensuellen und wahrnehmungstheoretischen Bedingungen der jeweiligen Medien stützte. Die konstruktiv-methodische P r o j e k t i o n der medienspezifischen Verfahren einer Kunstform bzw. Gattung in eine andere, heterogene dient in der Avantgarde (v.a. in ihrer "analytischen" Frühphase)[8] der Reflexion und Intensivierung des Empfindens der jeweiligen Medien- und Gattungsspezifik (ihrer medialen "Differenzqualität"). Die im Symbolismus m e t a p h o r i s c h verstandene Einheit der Kunstformen wurde abgelöst durch die Konzeption einer m e t o n y m i s c h e n[9] Variation struktureller Prinzipien (oder "Verfahren"), die für a l l e Kunstformen als universell und fundamental angesehen wurden. Während der Symbolismus beim T r a n s z e n d i e r e n von Grenzen (zwischen den Medien, den Gattungen, semantischen Paradigmata, Wirklichkeitsbereichen, Institutionen, Methoden, Text-Rahmen etc.) mehr oder weniger ernsthaft an deren A u f h e b u n g und die tatsächliche Vereinigung der ursprünglich abgegrenzten Ordnungen glaubt, fungiert dieses Transzendieren von Grenzen in der Avantgarde (etwa jener zwischen Kunst und Nicht-Kunst, praktischer und poetischer Sprache, Bild und Wort etc.) als dialektische Bestätigung dieser Grenzen, als Affirmation der Autonomie der jeweiligen Ordnungen. Der Akt der Grenzüberschreitung war hier auch nicht als "Einbahn" gedacht (oder gar als "Überwindung" einer Ordnung durch eine andere), sondern in beide Richtungen als wechselseitige "Erhellung" der Medien- und Wirklichkeitsausschnitte.[10]

> Das gegen den klassischen Gattungskanon gerichtete Prinzip der E n t g r e n z u n g in der romantischen und auch symbolistischen Ästhetik wurde in der Avantgarde zu einem Mittel der medialen Selbstreflexion funktionalisiert. Während gerade im mythopoetischen Symbolismus[11] die Qualität einer Kunstform aus ihrer ontologischen bzw. kosmologischen Funktion abgeleitet wurde, die den Kunsttext und auch seine mediale Bindung zum mikrokosmischen Abbild der makrokosmischen Ordnung erklärt, konzentriert sich das Kunstdenken der Avantgarde jeweils auf die Peripherie von Ordnungen, auf die Differenz und den Kontrast z w i s c h e n Elementen, Segmenten, Flächen, Paradigmata, Texten, Gattungen, Medien. Diese für eine negativ-ästhetisch orientierte Kunstauffassung typische Einstellung auf Differenzqualitäten, Kontrast- und Verfremdungseffekte sowie allgemein auf Begrenzungssysteme findet ihren sichtbarsten Ausdruck in der für die gesamte Wort- und Bildavantgarde typische Montagetechnik.[12]

Eine metaphorische Auffassung des Verhältnisses der Medien untereinander setzt eine v e r t i k a l e Hierarchie der Seins- und Kunstformen (bzw. Wirklichkeitsmodelle) voraus (wie im Symbolismus), wogegen ein metonymisches Verhältnis jedem Medium prinzipiell den gleichen Kultur- und Erkenntniswert zugesteht, nichtsdestoweniger aber die strukturellen und konstitutiven Unterschiede der Erkenntnisart, der Denkstrukturen und

der konstruktiven bzw. semiotischen Prozesse (werkimmanent oder extern) reflektiert und thematisiert. Grundsätzlich kann man feststellen, daß die Korrelation der Kunstformen in der Avantgarde (vornehmlich zwischen Wort- und Bildkunst) im H o m o l o g s e t z e n von Strukturen und Verfahren besteht, die auf konstruktive Prinzipien zurückweisen, deren universelle Gültigkeit (unabhängig von den jeweiligen historischen Kulturen) postuliert wird.[13]

> In der symbolistischen Kunstphilosophie (nicht so sehr der Praxis) nimmt zweifellos die M u s i k den Spitzenplatz in der Hierarchie der Kunstformen ein.[14] Musik steht hier als Synonym für "absolute Kunst" im Sinne des harmonikalen Kosmismus der Pythagoreer und der neoplatonischen, idealistischen Ästhetik (erneuert in den Konzeptionen Schopenhauers, Nietzsches, und in Rußland v.a. durch Vj.Ivanov, A.Belyj, A.Blok u.a.). So wird die Musik zum Modell für einen weit gefaßten Symbolbegriff, da sie gleichzeitig im höchsten Maße a b s t r a k t ist, was ihre Struktur (Komposition, Kombinatorik) anlangt - und sinnlich k o n k r e t , was ihre prosodisch-rhythmische Realisierung (Performanz) betrifft. Gerade das offensichtliche Fehlen eines verbindlichen, kodifizierten ikonographischen bzw. semantischen paradigmatischen Systems in der Musik und der daraus resultierende Eindruck der "Ungegenständlichkeit" (*bespredmetnost'*) ihrer Sprache, sollte als Vorbild für eine vergleichbare poetische Sprache dienen, deren Signans-Struktur - ohne von der lexikalischen Semantik determiniert zu werden - selbst A u s d r u c k s w e r t und "Inhaltlichkeit" erlangt (A.Belyjs Postulat der "Inhaltlichkeit der Form", *soderžatel'nost' formy*).[15] Die in der Avantgarde dann noch konsequenter betriebene "Entlexikalisierung" der poetischen Sprache und die Reduktion der (de-)kodierenden Aktivität auf die Ebene der Phoneme, Morpheme und allgemein der Äquivalenzverfahren "unterhalb" der Satz- und Wortebene hat in dem hier erwähnten Musik-Modell des Symbolismus ihren Ursprung.

## 1.2. INTERTEXTUALITÄT UND TEXTREALISIERUNG IM SYMBOLISMUS

Der Zusammenhang - und es muß einen solchen geben - zwischen der I n t e r t e x t u a l i t ä t innerhalb einer bestimmten Kunstform (einer Periode, eines Gattungssystems, zwischen Epochen) und dem Typ der i n t e r m e d i a l e n Korrelationen (des Systems der Kunstformen) einer Periode ist gerade für die kulturtypologische Beschreibung einer Epoche von größter Wichtigkeit.[16] Allgemein waren die russischen Symbolisten sehr darauf bedacht (und bekundeten dies auch in zahlreichen theoretischen Äußerungen), ihre eigenen Texte (etwa einzelne Gedichte) zu Textgruppen zusammenzufassen (Gedichtsammlungen, prosaisch-lyrische Text-Konglomerate etc.), ihre Einzelwerke zu einem "Lebenswerk" zu verklammern (signalisiert etwa durch ausgiebige Autozitate bzw. Autoallusionen, Autoreminiszenzen), wodurch die i n t e x t u e l l e n (bzw. intratextuellen) Korrelationen äquivalent gesetzt wurden zu den i n t e r t e x t u e l l e n . Es war nämlich ebenfalls - wenn auch nicht in allen Schaffensphasen und Perioden im gleichen Maße - das Ziel der Symbolisten, zwischen eigenen Werken und fremden Werken i n n e r h a l b des Symbolismus (einer bestimmten Periode, z.B. innerhalb des artistischen, frühen Symbolismus der 90er Jahre oder innerhalb des mythopoetischen Symbolismus des 1. Jahrzehnts unseres Jahrhunderts[17]) ein hochkompliziertes und vielfach verflochtenes Netz expliziter (zitathafter) oder impliziter (allusiver) Bezüge herzustellen, was nicht zuletzt zu der von den Zeitgenossen als provokant empfundenen Einschränkung einer "uneingeweihten", naiven Dekodierung der E i n z e l t e x t e führte: Der jeweilige Gedichttext, die Erzählung, das Romankapitel oder auch der halb theoretische, halb poetische Diskurs war ohne intertextuelle K o m p e t e n z des Lesers (z.T. auch ohne die Kenntnis des jeweiligen Geflechts der "Lebenstexte" der Symbolisten - man denke an das Verhältnis Bloks, Belyjs und Brjusovs etwa um 1905-7) kaum adäquat lesbar. Freilich muß man zwei klar voneinander unterschiedene Typen der Intertextualität in den jeweiligen Symbolismusmodellen annehmen: Im Falle des artistischen Symbolismus ist der Einzeltext durch die wechselseitige Übersetzung intertextueller Bezüge gleichsam s y n t a g m a t i s c h erschließbar, d.h. er ist Bestandteil eines sehr kohärenten Textkorpus, in dem der Kode des Einzeltextes primär jenen der Gattung realisiert (dies gilt insbesonders für das ungewöhnlich einheitliche Paradigma der Symbolik bzw. Allegorik des Frühsymbolismus).[18] Aus der Sicht des mythopoetischen Symbolismus ist dieses Textkorpus nicht bloß das immanente System der Texte einer bestimmten Periode (die synchrone Gültigkeit eines bestimmten Kodes), sondern es ist ein UR-TEXT, der achron vor-liegt,

aus dem sich alle Einzeltexte im Wege einer "Entfaltung" (*razvërtyvanie*) entwickeln, der als M y t h o s jenes Ausgangsparadigma enthält, das die einzelnen Texte jeweils realisieren und aktualisieren. In diesem Fall stehen die Texte zueinander in einem paradigmatischen Verhältnis, man könnte bildlich auch von einer v e r t i k a l e n Intertextualität sprechen, die ich an anderer Stelle auch als Prinzip der (diachronen) Textrealisierung bezeichnet habe.[19]

> Ich kann hier nur einige Bemerkungen zur Konzeption der Textrealisierung beibringen, soweit sie für eine Diskussion der Probleme der Intertextualität nützlich erscheinen. "Realisierung" (ausgehend von Jakobsons Begriff der *realizacija* als Entfaltung[20] einer semantischen Figur - etwa eines Kalauers, einer Metapher oder Metonymie - zu einem parömiologischen Kurztext und dessen Entwicklung zu einem komplexen imaginativen oder narrativen Langtext) ist vom Typ der Semiose her betrachtet immer eine P r o j e k t i o n der Verknüpfung von Zeichen durch Primärakte auf der Ebene des un- und vorbewußten Sprechens, das den primären Ausgangsfiguren (von den archetypischen über die kulturellen, kollektiven zu den individuellen Symbolisierungen und Mythenbildungen) eine sekundäre Aktualisierung und interpretierende Konkretisierung zuteilt. Der s e k u n d ä r e Charakter dieser letztlich historisch-kulturell gebundenen Konkretisierung der Ausgangsfigur(en) im narrativen Sujet oder perspektivierten Diskurs würde aber - wenn er alleine dominierte - die Transponierbarkeit des Textes in die Dekodierung unterschiedlicher Perioden und Epochen unmöglich machen, wohingegen gerade der universelle Charakter der Primärakte und Ausgangsfiguren diese Übertragung und Tradierung garantiert.
>
> Über diese achrone Funktion der Realisierung lagert sich aber auch eine d i a c h r o n e Funktion, die aus der Sicht des "Sprachdenkens" als ein genetisches "Hervorwachsen" eines Textes aus dem jeweils als Ausgangsgenre geltenden anderen Text erscheint. Dabei spielt gerade der evolutionsimmanente Prozeß der "Formalisierung" (d.h. einer defunktionalisierenden, deaktualisierenden, demotivierenden Reduktion bzw. Abstrahierung eines elaborierten, perspektivisch durchstilisierten Sujets zu einer "Primärgattung") eine entscheidende und richtungsweisende Rolle. Erst dadurch kann überhaupt ein (schon einmal komplex entwickelter) Text wieder zur Ausgangsfigur anderer Texte werden, daß er - über vielfältige Zwischenstufen der formalisierenden Tradierung (seines "Abschleifens" durch Nach- und Weitererzählen, durch parodierende oder epigonale Nachahmung, durch Umkodierung in andere Stile oder auch andere Medien) zu einer parömiologischen Kurzformel wieder e i n g e f a l t e t wird (*svertyvanie*), die ihrerseits wieder den Ausgangspunkt für weitere Realisierungen bildet.[21]



> Eine solche durchaus genetische (und dem Sprachdenken angepaßte) Vorstellung von diachroner "Generierung" (als Hervorwachsen einer komplexen, "organischen" Ganzheit aus einem "Samen" bzw. dessen "Kode", Ausgangsprogramm) steht der (dem bewußten Denken und rationalen Modellieren zugeordneten) Auffassung der Diachronie als K o m m u n i k a t i o n und Umkodierung zwischen heterogenen Kultur- und Textsystemen gegenüber, die durch intertextuelle Thematisierung (Zitat) bzw. Indizierung (Allusion) auf einander bezogen sind. Nicht zufällig wird für diese kommunikationsorientierte Auffassung der Text-Korrelation als Intertextualität die Metapher des D i a l o g s (zwischen Einzeltexten bzw. Textsegmenten) gewählt. Parallel zu diesem dialogisch-kommunikationsorientierten Typ der Text-Text-Bezüge sollte also auch der Realisierungstyp der TEXT-Text-Entfaltung (bzw. der Text-TEXT-Einfaltung) als diachroner Faktor berücksichtigt werden.

Der mythopoetische Symbolismus (auch in seiner kunstphilosophischen Selbstinterpretation etwa bei A.Belyj oder Vj.Ivanov) etabliert ein p a r a d i g m a t i s c h e s Verhältnis der Einzeltexte zu den jeweils dem URTEXT näherstehenden Ausgangstexten (der klassischen Mythologie, der slavischen Folklore, des Privatmythos der Symbolisten, des "Kulturmythos", den ein bestimmter klassischer Text auch des 19. Jahrhunderts - etwa Puškins oder Gogol's - repräsentiert etc.). Diese Vorstellung einer vertikalen Ent- bzw. Einfaltung komplexer, amplifizierter Texte zu (bzw. aus) komprimierten, abstrakten Text-Kernen korrespondiert mit der oben erwähnten symbolistischen Vorstellung von Seinsschichten bzw. -sphären, die zueinander in einem metaphorischen (aus ästhetisch-künstlerischer Sicht) bzw. symbolischen Verhältnis (aus philosophisch-theologischer Sicht) stehen.

Ebenso wie der artistische Frühsymbolismus orientiert sich das negativ-verfremdende Modell der Avantgardeästhetik (v.a. des Futurismus) am Prinzip der s y n t a g m a t i s c h e n Intertextualität, ersetzt aber die für den Symbolismus charakteristischen allusiven und zitathaften intertextuellen Bezüge durch eine Intertextualität auf der Ebene der poetischen Grammatik, der konstruktiven Verfahren und einer durchgehenden poetischen Semantik (man denke an die z.T. nicht mehr autorspezifische Semantik der "konkreten" Texte der russischen *zaumniki*), die für den Großteil des futuristischen Text-Korpus (ebenso wie

die mit ihm gemeinsam auftretenden Bild-Korpora) verbindlich war.

### 1.3. ZUM VERHÄLTNIS VON WORT-UND BILDKUNST IN DER RUSSISCHEN AVANTGARDEKUNST

Beide Kunstformen treten in der Periode der "historischen" Avantgarde (zumal der russischen) in ein ungewöhnlich inniges Wechselverhältnis[22] auf allen Ebenen der Semiose (also im Bereich der Signans-Struktur ebenso wie in jenem der Semantik bzw. Ikonographie und den Prozessen der Semiose/Desemiose in der ästhetischen Pragmatik); man kann daher nicht nur von einer wechselseitigen R e a l i s i e r u n g (hier im allgemeineren Wortsinn) der jeweiligen medialen, konstruktiven und ikonographischen Strukturen sprechen, sondern auch von einer gemeinsamen Sprachregelung und Konzeptualisierung der theoretischen Reflexionen der Künstler bzw. Kunsttheoretiker der Avantgarde.

Es gibt keine wesentliche programmatische Manifestation einer Schule, Gruppe oder Richtung der Avantgarde, in der die Wort- und Bildkunst nicht als einheitlicher Gegenstand der Theoretisierung figuriert hätte. Diese Gemeinsamkeit der WK- und BK-Theoriebildung resultierte - im Gegensatz zur symbolistischen Ästhetik und Kunstphilosophie - aus der in der Kunstpraxis erprobten R e d u k t i o n der jeweiligen Kunstform auf ihre f u n d a m e n t a l e n medialen, konstitutiven und konstruktiv-technischen Voraussetzungen, sodaß die einzelnen Kunst- und Texttypen nur noch als V a r i a n t e n eines ihnen übergeordneten, universellen Kunstmodells in Erscheinung treten.

Die Einheitlichkeit des avantgardistischen Kunstmodells (geprägt durch die initiative[23] Rolle der bildenden Kunst) wahrte ihre Identität vor dem Hintergrund eines Gegenmodells, in dem die r e f e r e n t i e l l e (mimetische und/oder allegorisch-symbolische) Funktion der Bezeichnung dominierte: Dieses andere (aus der Sicht der Avantgarde traditionelle) Kunstmodell betrachtete Text wie Bild primär in ihrer r e p r ä s e n t a t i v e n , gegenstandsbezogenen, vermittelnden Funktion, wogegen in der Avantgardeästhetik die p r ä -



s e n t a t i v e n , dinghaften, autonomen bzw. autoreferentiellen Funktionen vorherrschten.[24]

Ausgangsmodell der künstlerischen Aktualisierung für die (russische) Avantgarde ist nicht der UR-TEXT (wie für den mythopoetischen Symbolismus), sondern das a r c h a i s c h e , vorkulturelle und vor- bzw. unbewußte, unperspektivische Denken ("konkretes Denken", "Sprachdenken"), das vor dem Hintergrund des rezenten, kausal-empirischen, perspektivierten Bewußtseins ("perspektivisches Weltbild" der Renaissance und Neuzeit, "klassische" Werkästhetik) eine a p e r s p e k t i v i s c h e Ordnung aufbaut, die archaische und rezente Denkstrukturen simultanisiert und wechselseitig verfremdet.[25]

Die aperspektivische Avantgarde in WK und BK bedient sich archaischer, mythisch-magischer Semioseformen und Denkstrukturen, durch die Kontiguitätsassoziationen (aufbauend auf der r ä u m l i c h e n Nachbarschaft bzw. der S i m u l t a n e i t ä t[26] des Auftretens von Phänomenen) eine "pseudokausale" bzw. imaginative Verknüpfung von Dingen und Bedeutungen determinieren. Diese Raumdominanz ist es auch, die das unperspektivische mit dem aperspektivischen Kunstdenken verbindet und die Grundlage für die Vorrangstellung der R a u m k ü n s t e über die Verfahren und Konzeptionen der Zeitkünste in der Avantgarde bildet. Daher konnte auch die nicht-narrative, nicht-fiktionale, nicht-perspektivierte W o r t k u n s t[27] (jenseits der traditionellen Opposition Vers vs. Prosa) in eine direkte intersemiotische Beziehung zur B i l d k u n s t treten (die gleichfalls unabhängig von einer fiktionsorientierten, perspektivierten, mimetisch-allegorischen Malerei bzw. Graphik gesehen wurde). Beide Kunstformen konvergierten in ihrer Tendenz zur V e r r ä u m l i c h u n g , d.h. im Falle der (futuristischen) WK zur S i m u l t a n i s i e r u n g aller Elemente des Textes zu einem "Textraum", in dem - unabhängig von der progressiven (De-)Kodierung der s u k z e s s i v e n syntagmatischen Sequenz - alle Elemente (auch regressiv bzw. richtungslos) auf alle benachbarten bzw. äquivalent gesetzten bezogen werden. Auf diese Weise wird - ebenso wie im Bildraum - aus der Dominantsetzung von Äquivalenzen auf der Ebene der Signans-Struktur ("formale" bzw. konstruktive Parallelismen

u.a.) eine analoge "Raumsemantik" generiert, welche die referentielle Funktion der Phoneme, Morpheme als Bestandteile der Wortbildung und der Lexeme bzw. Lexemkombinationen als Bestandteile der Erzeugung von Textaussagen reduziert und in den Hintergrund rückt.

> Während der i m a g i n a t i v e [28] Raum (der Wort- und Bildkunst im hier verstandenen Sinn) Bedeutungsrelationen kodiert (bzw. konstruktiv einsetzt), vermittelt der f i k t i v e Raum den Eindruck "realer" topologischer Relationen, in die der Betrachter - ohne die Möglichkeit zusätzlicher semantischer Umkodierung und Symbolisierung - so eintritt, daß der F o k u s der "Fluchtlinien" der im Text indizierten und thematisierten Chronotop-Merkmale mit seinem eigenen "Blickkegel" zusammenfällt, wodurch sich (aus der Sicht des "naiven Realismus") auf "natürliche" Weise ein analoger Vorstellungsraum ergibt. Gerade die unreflektierte Auffassung der "Natürlichkeit" (Unvermitteltheit) der zentralperspektivischen Fiktionsmechanik wurde von Theoretikern und Künstlern der Moderne wissenschaftlich und bildnerisch grundlegend in Frage gestellt. Hierher gehört auch der gesamte Komplex der "Bedeutungsproportionalität", die in Konkurrenz zur mimetischen "Raumproportionalität" tritt und damit einen "semantisch-imaginativen" Bildraum in Opposition zu einem topographischen Gebilde setzt.[29]
>
> Im kubistischen Bild ist der (außerkünstlerische) Raum (die Dreidimensionalität) in die Zweidimensionalität der Bildfläche "übersetzt", wodurch "automatisch" die ursprüngliche räumliche "Befindlichkeit" eines Phänomens zur syntagmatischen Position in der Bildfläche transformiert wird (Zerlegung der Bildoberfläche in äquivalent gesetzte Bildsegmente).[30] Dabei wird die gegenständliche, d.h. referentielle Funktion der Bildelemente (Linien, Flächen, Farben jenseits ihrer f i g u r a t i v e n Merkmalhaftigkeit) überlagert durch die syntagmatische Äquivalenzerzeugung (Similarität bzw. Oppositivität von Linien, Farben, Segmenten, Richtungen, Materialqualitäten etc.), wodurch jene Bedeutungspotentiale aktualisiert werden, die vom konventionellen (ikonographischen) V o k a b u l a r der Bildsprache höchstens als konnotative Eventualität überlagert - oder aber gänzlich verdrängt werden.
>
> V.Chlebnikovs "UR-SPRACHE" bzw. "Sternensprache" (*prajazyk, vselenskij jazyk*) wertet die einzelnen Phoneme und Morpheme der verbalen Sprache analog zur räumlichen Verteilung der fundamentalen malerisch-graphischen Einheiten: Jedes sprachliche Element definiert sich nicht nur aus seiner Position in einem semantischen Paradigma, sondern auch aus seinem Stellenwert innerhalb einer (in kosmisch-universellen Dimensionen) gedachten T o p o g r a p h i e . So erfaßt die kubofuturistische "Lautsemantik" sowohl die paradigmatischen Positionen der Einzellaute (/m/ = "blaue Farbe" etc., /l/ = "weißes Elfenbein" etc.) als auch Grundzüge eines topologischen "Bewegungssystems", das die R e l a t i o n e n der Objekte im kosmisch-universalen Raum ordnet: Dabei realisieren (für Chlebnikov) die Vokale die Raum-Zeit-Koordinaten (und darüber hinaus die Art der Bewegung des jeweils Bezeichneten), während die Konsonanten eher die chromatischen, akustischen und olfaktorischen Qualitäten ins Textbild setzen. Ebenso wie die Anreihung der einzelnen Bildzeichen bzw. bildsyntaktischen Segmente ohne Vermittlung über ikonographische "Lexik" lesbare Aussagen (wenn auch in einer eher offenen Form) ermöglichen, können die verbalen Zeichen (der kubofuturistischen Dichtersprache bzw. der Universalsprache Chlebnikovs) durch die Reihung der "Urwurzeln" (*korneslovie*) in seriellen Montagetexten auftreten, die das (topologische) System der Ur-Sprache in alle Richtungen gleichzeitig "sternförmig" ausdehnen, gleichsam "räumlich" amplifizieren.[31]



Während im avantgardistischen Kunstmodell Text- und Bildraum, verbale und ikonische Semiose, simultane Assoziierbarkeit aller (äquivalent gesetzten) Textelemente nicht nur methodisch, sondern auch symbolisch ein "Feld" diskreter, diskontinuierlicher Einheiten p r ä s e n t macht, stehen einander im mimetisch-allegorischen Kunstmodell[32] (v.a. des 19. Jahrhunderts) Wort- und Bildkunst polar gegenüber, wodurch überhaupt die Möglichkeit gegeben ist, daß ein Medium zur Metapher des anderen wird. In diesem Modell dominiert ganz allgemein die S u k z e s s i v i t ä t von Elementen bzw. Segmenten, die als Merkmale f ü r ein kausal-empirisches oder allegorisches Wirklichkeitsmodell stehen, das alle Kulturbereiche (und Kunstformen) mit den Mitteln der n a r r a t i v e n Perspektivierung und der Referenz auf k u l t u r e l l e Embleme operiert. Nur in Hinblick auf eine solche g e m e i n s a m e (nacherzählbare, verbal resumierbare, metasprachlich verbalisierbare) Referenz[33] auf einen mimetisch-allegorischen Wirklichkeitsausschnitt können Wort- und Bildtext (Geschichte bzw. Roman und Gemälde, Novelle bzw. Anekdote und Graphik) in Beziehung zueinander treten. Wir haben hier die von der Avantgarde strikt abgelehnte und immer wieder perhorreszierte N a r r a t i v i s i e r u n g bzw. R h e t o r i s i e r u n g aller nicht-verbalen Kunstformen vor uns: Fiktionalisierung der Bildkunst (Erzählbilder) einerseits und zentralperspektivische "Panoramisierung" der d e s k r i p t i v e n Passagen der Erzähltexte ("Landschaftsschilderungen", "Stilleben", "Idyllik" etc.) andererseits.[34]

Die hier vorgeschlagene Gegenüberstellung von "Imagination" [35] und "Fiktion" ist mit der Opposition "Wortkunst" vs. "Erzählkunst" (bzw. perspektivierter, stilisierter Diskurs) gekoppelt, wodurch die konventionelle Gegenüberstellung von "Lyrik" und "Prosa" ersetzt werden soll. "Imaginativ" meint hier jenen Typ des "Vorstellens", der vom un(ter)bewußten S p r a c h d e n k e n und den in ihm wirksamen Primärprozessen (Verdichtung, Verschiebung, Symbolisierung) bzw. Assoziationsregeln (Dominanz der simultanen "Raumsemantik" über die Sukzessivität der temporal-kausalen Sequenzen, der "Kontiguitätsassoziation" über die "Analogieassoziation" im Sinne Jakobsons) konstituiert wird. Das Imaginative der Wortkunst restituiert bewußtseinsgenetisch das archaisch-mythische Denken ebenso ("Remythologisierung" der rezenten Mythopoesie) wie die unbewußten Sprach- und Denkprozesse. "Fiktionales" Vorstellen ist dagegen mit dem bewußten Denken verbunden, mit dem "Fokus" des reflektierenden Ich-Bewußtseins und seiner Fähigkeit zur Identifikation, Projektion (der eigenen Denkkategorien in die außersprachliche und vorbewußte Realität) und ihre Repräsentation in der Perspektivierung von Aussagen und Texten. Während im fiktionalen, perspektivierten Text der Erzählkunst (und auch des rhetorischen Diskurses) die i n t e r p e r s o n a l e Kommunikation und Substitution (ich stelle mich fiktiv in jenen perspektivischen "Brennpunkt" und seine kausalen, raum-zeitlichen Koordinaten, den der Erzähltext anbietet) vorherrscht, modelliert die Wortkunst eine i n t r a p e r s o n a l e Verständigung (eine "Communio", russ. *priobščenie* statt "communicatio", d.h. *soobščenie*)[36] zwischen unbewußten, vorbewußten und bewußten Prozessen und Denkmodellen. Dies ist auch der Grund für die - aus der Sicht der "Kommunikation" - "gestörte", "autonome", "verrückte", "egozentrische", "hermetische" Natur der Wortkunst(texte).

Eine analoge Dichotomie zu jener von Wort- und Erzählkunst finden wir auch in anderen Kunstformen, so etwa in der bildenden Kunst die Opposition von "Bildkunst" mit ihrer "Entfaltung" der imaginativen und ikonographischen Komplexe aus k o n f i g u r a t i v e n Äquivalenzen und perspektivierten "Bildallegorik", der optischen Repräsentation eines Wirklichkeitsausschnittes (mimetische Fiktion) oder der bildnerischen Narrativisierung (literarisierte Malerei). Auch in der Musik gibt es entsprechende Analogien, etwa in der Opposition von "reiner", "absoluter" Musik (und ihrer syntagmatischen Kombinatorik) und "angewandter", "narrativer" oder "expressiver" Musik (Programmusik, Musikmimetik, Musiktheatralik, illustrative Musik[37] etwa im Film oder Theater etc.). Mir erscheint die hier vorgeschlagene Unterscheidung klarer als jene zwischen Symbolismus und Realismus, Einfühlung und Abstraktion, Erfindung und Nachahmung, Idealität und Abbildung bzw. Widerspiegelung.

Im Sinne dieser Unterscheidung von "imaginativ" und "fiktiv" verhalten sich idealtypisch WK : EK = BK : EB, d.h. Wortkunst verhält sich zu Erzählkunst wie die Bildkunst zur narrativen Repräsentationsmalerei; intermediale Beziehung zwischen den jeweiligen Kunstformen sollten also diese Korrelationen berücksichtigen, die sowohl zwischen Werken bzw. Texten als auch i n n e r h a l b eines einzigen Textes wirksam sein können.



Der Narrativisierung bzw. "Literarisierung" der BK (mit ihrer perspektivischen Fiktionserzeugung bzw. illusionistischen Identifikationsmechanik in trivialen Gattungen) steht die Rückverbindung der Wort- und Bildkunst der Moderne allgemein zur archetypischen Symbolik des Unbewußten und seinen Gesetzmäßigkeiten der imaginativen Semiose gegenüber, die freilich - durch ihren Bezug auf vorgegebene fiktionale und allegorische Kultursymbolik- jede (imaginative) I k o n i s i e r u n g mit einer (auto-)reflexiven I n d i z i e r u n g versieht und damit der Unmittelbarkeit und Autonomie des (naiven) Selbstvollzugs entzieht. Dieses Flimmern bzw. O s z i l l i e r e n zwischen Imagination und Reflexion gibt allen Semioseakten der Moderne eine Doppelrichtung: Semiose ↔ Desemiotisierung, Gegenstand ↔ Ding, Identität ↔ Nicht-Identität (Andersheit), Abbildhaftigkeit (*izobrazitel'nost'*) ↔ Dinglichkeit (*veščnost'*, *veščizm*), Abstraktion ↔ Realistik.[38]

Zwischen der Erzählkunst und einem literarisierten, perspektivierten, illusionistischen "Erzählbild" herrscht die Beziehung einer A n a l o g i e vor (z.B. in der "illustrativen" Funktion[39] des Bildtextes gegenüber dem "Vorbild" bzw. der "Vorlage" des verbalen Textes); zwischen Wort- und Bildkunst im hier verstandenen Sinne dominiert dagegen eine H o m o l o g i e b e z i e h u n g , d.h. zwei Merkmale, konstruktive Verfahren, ikonographisch-motivische Einheiten im Bildtext verhalten sich zueinander so,wie sich zueinander entsprechende Merkmale, Verfahren und semantische Einheiten im Worttext verhalten.

## 2. TYPEN DER KORRELATION VON WORT-UND BILDKUNSTTEXTEN

Die Transformation von Wort-Zeichen bzw. Wort-Text → Bild-Zeichen bzw. Bild-Text kann grundsätzlich nach drei Prinzipien ablaufen, die den jeweiligen Zeichen-Typen (Zeichen-

Funktionen nach Ch.S.Peirce) entsprechen:[40]

1. Die TRANSPOSITION von n a r r a t i v e n Motiven einer "fiktionalen" Situation (*fabula*) mit feststehendem perspektivischen Fokus aus einem Wort-Text in einen "narrativen" Bild-Text (Typ der "literarischen" Malerei analog zur "Programmusik" im 19. Jahrhundert). Vorherrschender Zeichentyp: "signsymbol"; relativ geringe autoreflexive bzw. autoreferentielle Funktion.[41]

2. Die TRANSFIGURATION von s e m a n t i s c h e n Komplexen eines imaginativen Wort-Textes, der nach dem Prinzip der "Realisierung" bzw. "Entfaltung" aus einem semantischen Kontrast und/oder Parallelismus auf der Ebene der Signans-Struktur (z.B. Kalauer, Wortspiel, Homonymie, Synonymie, Paronymie, Anagrammatik etc.) generiert wurde, zu i m a g i n a t i v e n Bild-Texten, deren "Raumsemantik" das unperspektivische Sprachdenken des verbalen Ausgangstextes ikonisch realisiert (Realisierung II. Grades).[42] Vorherrschender Bildtyp im unperspektivischen System der Archaik (bzw. auch Subkultur, Folklore, magisch-mythische Kultbilder, Meditationsbilder usw.) und der aperspektivischen Moderne. Vorherrschender Zeichentyp: "signicon". Oszillieren zwischen referentieller und autoreflexiver Zeichenfunktion (im aperspektivischen System) bzw. zwischen Objekt-Zeichen und Meta-(Meta-)Zeichen.

3. Die PROJEKTION von s c h e m a t i s c h e n , k o n z e p t u e l l e n Modellen, die explizit als Diskurs ausformuliert oder implizit aus narrativen oder imaginativen Texten rekonstruierbar sind (konstruktive, textgenerative Prinzipien des WK-Textes, Sujet-Schemata, konkretes Verfahren wie z.B. Montage, verfremdete Perspektive, Ungegenständlichkeit etc., in Bild-Texte, die dadurch den Charakter "appellativer" oder paradigmatischer Modell-Bilder erhalten (suprematische Abstraktion, Konzeptualismus, Objekt-Kunst, Realistik etc.). Dominierender Zeichentyp: "sign-index"; maximale autoreflexive, autoreferentielle Funktion; das Bild wird zum Meta-Meta-Zeichen.[43]

Die Transformation von Bildzeichen bzw. Bildtexten in Wortzeichen bzw. Worttexte ist eine (gerade im 19. Jahrhundert) sehr verbreitete Thematik der Poesie (aber auch der Musik: vgl.



Musorgskijs "Bilder einer Ausstellung" u.a.). Allgemein ist das Problem der "Poesie über Malerei ein Teilproblem der Poesie über Kunst und auch der Poesie über Poesie" (J.Faryno).[44] Gedichte über konkrete, berühmte (d.h. für ein kulturelles Paradigma typische) Bildwerke (v.a. über Menschendarstellungen - man denke an die Rolle des Porträts in der Romantik) bildeten ein eigenes Genre, das freilich ausschließlich auf einen vorgegebenen ikonographischen Inhalt referierte, nicht aber auf die Struktur der Bildsprache selbst Bezug nahm oder gar deren Verfahren realisierte. Bezeichnend für das neue Verhältnis der Kunstformen untereinander in der Moderne ist das (im Symbolismus einsetzende) Bestreben, nicht mehr bloß konkrete Bilder (1. als ganze, 2. in Teilen, 3. als Bestandteil eines sie einschließenden ikonographischen Programms bzw. Bildkodes) zu t h e m a t i s i e r e n , sondern die Bildsprache selbst verbal zu realisieren (vgl. I.Annenskijs Gedicht "Ofort", das die "Sprache der Radierung realisiert" oder O.Mandel'štams Gedicht "Impressionizm").[45]

Die oben genannten Transformationstypen (2) und (3), also TRANSFIGURATION und PROJEKTION, können miteinander kombiniert auftreten oder jeweils im Rahmen eines synthetischen Genres (Buch, Theater, Ausstellung, Film, Performance) gemeinsam mit dem verbalen Ausgangstext (bzw. Ausgangsdiskurs) figurieren. Nur in den Typen (2) und (3) ist die Transformationsrichtung auch reversibel, d.h. alle erwähnten Prozesse können auch in Richtung Bild-Text → Wort-Text ablaufen, da die Transformationstypen (2) und (3) sich nach den Prinzipien der Simultaneität, Kontiguität, Diskretheit und den Grundsätzen des unperspektivischen, "räumlichen" Denkens konstituieren, wogegen der Typ (1), die TRANSPOSITION narrativer Motive in perspektivische Bild-Fiktion, einen weitgehend irreversiblen Charakter hat, was nicht zuletzt auch damit zusammenhängt, daß die verbale bzw. literarische Interpretation in der dominant "perspektivischen Weltordnung" der Neuzeit als e i n z i g e Metasprache zwischen den einzelnen Kunstformen (WK, BK, Architektur, Musik, Tanz etc.) v e r m i t t e l t , d.h. jenen hermeneutischen Klartext repräsentiert, in den sich jeder Text einer Kunstform r ü c k ü b e r s e t z e n lassen muß.[46] In der Moderne do-

miniert dagegen das Prinzip der "wechselseitigen Erhellung der Künste", jede Kunstform "entblößt" auf dem Wege der Transfiguration und/oder intersemiotischen Projektion die spezifische mediale Struktur, den Semiose-Typ der jeweils anderen Kunstform. Diese "Entthronung" der verbalen "Vermittlung" zwischen den Medien wurde zunächst durch die wachsende "Lizenz" in der freien Beweglichkeit der i k o n o g r a p h i s c h e n Einheiten eingeleitet[47] (so v.a. im Historizismus und dann Symbolismus des 19. Jahrhunderts: freie Kombinierbarkeit kleinster semantisch-ikonographischer Einheiten zu heterogenen, okkasionellen E n s e m b l e s , in denen diese Einheiten freilich eine völlig neue ikonologische Funktion erhalten) und im weiteren durch die A u t o t h e m a t i s i e r u n g der zugrundeliegenden kombinatorischen und konstruktiven Regeln und darüber hinaus der primären ästhetischen Akte (Dekontextierung, Rahmung, Depragmatisierung, Überdeterminierung, "foregrounding" etc.) vollendet.

> Gerade der 3. Transformationstyp (PROJEKTION) setzt eine semiotische und strukturelle intersemiotische Ordnung voraus, die im jeweiligen Text (der jeweiligen Kunstform) mitreflektiert werden muß. Damit wurde - jedenfalls in der Ästhetik der Avantgarde - die angestammte Dominanz des verbalen hermeneutischen Diskurses (als begrifflich-allegorischer Metasprache), der zwischen allen Kunstformen vermittelt und damit der Literatur (und ihrer Wissenschaft: der "Philologie") eine alles beherrschende Vormachtstellung sichert, ersetzt durch die Konzeption des S p r a c h c h a r a k t e r s aller Kunstformen, deren Interrelation nunmehr auf eine philologische Allegorese als einzige intermediale bzw. intersemiotische "Brücke" verzichten konnte. Dies bedeutet freilich keineswegs, daß die narrativ-perspektivische Fiktionserzeugung damit untergegangen wäre, ebensowenig,daß sich plötzlich der rhetorische Status des (auto-)reflexiven Kunstdiskurses verflüchtigt hätte; es ist vielmehr durch die Emanzipation der Kunstformen (und der ihnen untergeordneten Genres) aus der hermeneutischen Kompetenz der verbalen A l l e g o r e s e auch zu einer völlig neuen Beweglichkeit in der inter- und intrasemiotischen Kombination heterogener Zeichen- und Texttypen gekommen (Dominanz eines s y n t a g m a t i s c h e n und im weiteren p e r f o r m a t i v e n , prozessualen "offenen" Kunsttyps).[48]



## 3. BILDSEMANTIK, IKONOLOGIE UND IKONISCHE REALISIERUNG

Traditionell am weitesten entwickelt sind die Überlegungen zur B i l d s e m a n t i k (der BK) und damit auch zu deren TRANSPOSITION in die verbale Semantik (der WK) bzw. vice versa. Den entscheidenden wissenschaftlichen Durchbruch auf diesem Gebiet leisteten die Studien zur Ikonographie bzw. Ikonologie der Warburg-Panofsky-Schule im Bereich der bildenden Kunst, deren gesicherte Ergebnisse freilich erst in letzter Zeit mit jenen der Semiotik der visuellen Kommunikation zusammenfließen.[49]

In der nun schon klassischen Konzeption E.Panofskys bilden die ikonographischen Zeichen einen Paradigmatavorrat, der für jede Periode oder Epoche eine eigene "semantische Welt" (analog zu jener der sekundären "modellbildenden Systeme"[50] der verbalen Sprache im Sinne Ju.Lotmans) repräsentiert. Aus diesem Paradigma, das auf einer bestimmten abstrakten Ebene identisch ist mit jenem der Sprache allgemein als primäres modellbildendes System, gibt es Seme und Sememe, die im konkret-bildnerischen (ikonischen) Paradigma einer Epoche "gespeichert" sind (im ikonographischen Kosmos einer Makroperiode und in den zahlreichen spezifischen ikonographischen Programmen bis hin . den Stil- und Gruppen-Ikonographien kleinster Subsysteme). Aus diesen Paradigmata werden ikonographische Zeichen (-Komplexe) selektiert und zu konkreten E n s e m b l e s im Bild vereinigt, die ihrerseits paradigmatischen Status erhalten können, wodurch feststehende ikonographische Syntagmata als heraldische, emblematische, allegorische Zeichenkomplexe entstehen, die den verbalen Idiomen, kanonisierten semantischen Figuren aller Art bis hin zu den parömiologischen Kurzgenres analog sind. Die ikonographischen Zeichen (-Komplexe) werden durch ihre konkrete syntagmatische Position im Bild-Text zu i k o n o l o g i s c h e n Zeichen der Bild-Semantik und darüber hinaus zu s i n n t r a g e n d e n Einheiten einer vielschichtigen B i l d a u s s a g e .[51]

> Die russische Semiotik, vor allem aber die Arbeiten B.A.Uspenskijs [52] zur Bildsemiotik, unterscheiden - in Anlehnung an Panofskys Theorie - ebenfalls klar zwischen symbolischem Bildzeichen als kontextunabhängiger

semantischer Einheit, die Bestandteil eines Paradigmas ist und damit ein Zeichen "zweiter Ordnung" repräsentiert, und Zeichen "erster Ordnung", die im Bild konkret auftreten, wo sie als Bestandteile einer syntagmatischen Kombination und - was noch wesentlicher ist - einer sukzessiven Dekodierung (eines interpretierenden "Lesens") fungieren. Die einzelnen Lesarten der konkreten Bildzeichen erster Ordnung sind wesentlich determiniert durch die Dekodierungsrichtung, d.h. durch die (unter mehreren offenstehenden bzw. indizierten Möglichkeiten ausgewählten) Dekodierungswege, die assoziierend beschritten werden und die simultan p r ä s e n t i e r t e Bildsemantik und Bildkombinatorik zu konkreten "Aussagesätzen" verknüpfend interpretieren.

Zu diesem schwer faßbaren Problem der Dekodierungsrichtung (auf das Uspenskij und die Bildsemiotik auch kaum eingeht) kommt das nicht weniger komplizierte Problem der Hierarchisierung der Bildzeichen in mehr oder weniger komplexe Ebenen der Semiose, d.h. der Beziehung von Signans und Signatum auf einer primären, objektsprachlichen Ebene, sowie auf einem meta(meta)sprachlichen Niveau. Je komplizierter diese Verbindung (bzw. Distanz) von Signans und Signatum ist, umso "symbolischer" wird der Ausdruck, umso mehr steigert sich die "systemhafte Bedingtheit" (*uslovnost'*) der symbolischen Zeichen, "wenn man *uslovnost'* definiert als Quantität der Zwischenglieder zwischen Signans und Signatum, d.h. nach der Anzahl der Komponenten in der Kette: Zeichen des Zeichens des Zeichens".[53]

Es ist naheliegend, daß die intersemiotische Umkodierung zwischen Bild- und Wortzeichen auf den hierarchisch höheren Meta-Meta-Ebenen der symbolischen Signifikation weitaus klarer zu dekodieren ist (vorausgesetzt man verfügt über das entsprechende im Bild indizierte Kode-Wissen, d.h. vor allem über das ikonographische Programm und den stilistischen "Habitus")[54] als auf der Ebene der einzelnen Ideogramme. Mit anderen Worten: Je symbolischer die Bildsprache, umso näher liegt eine Transposition in die verbale Sprache, je stärker das visuell-mimetische Moment im Vordergrund steht ("realistische Illusionsmalerei" bis hin zum Impressionismus!), umso ferner liegt eine Umkodierung in den Worttext und die verbale Sprache.

Analog zur primären Wortbedeutung (zumeist eine materiell-dingliche, konkrete, nicht-übertragene, nicht-metaphorische) in der verbalen Sprache kann man auch für die Bildsprache primäre ideographische Bedeutungen annehmen, die das Bildzeichen als - im Peirceschen Sinne - schematischen I n d e x (mimetische Referenz), als appellatives und/oder symptomatisches M e r k m a l eines visuellen Phänomens (Perzeptems)[55] augenscheinlich machen. Sekundäre, d.h. im weitesten Sinne "übertragene", "figurative" Bedeutungen des Bildzeichens (oder einzelnen Ideogramms) werden durch I k o n i s i e r u n g e n (d.h. ikonische R e a l i s i e r u n g e n) vorgegebener v e r b a l e r figurativer Bedeutungen (Metaphern, Idiome, Redewendungen und der gesamte parömiologische Apparat) oder durch Äquivalentsetzung auf der bildsyntaktischen Ebene generiert: Metonymisierung durch Kontiguitätsassoziation parallel bzw. äquivalentgesetzter bildnerischer Signantia, die Konnexe auf der Seite der Designata suggerieren und darüber hinaus - im Wege von Kanonisierungen des ikonologischen Bild-Kodes zu ikonographischen Bild-Genre-Kodes und Bild-Epochen-Kodes lexikalisieren" und "idiomatisieren". Der umgekehrte Weg einer (Re-)Metaphorisierung dieser kanonisierten ikonographischen Komplexe, die nur mehr als Bild-Index oder gar Signal monofunktional wirken, entspricht dem analogen Vorgang der Semantisierung und Desemantisierung in der verbalen Sprache.[56]



Die in der Bildkunst des russichen Kubofuturismus dominierende Sem-Generierung (und Bild-Text-Entfaltung allgemein) nach dem Prinzip der Transformation von Kontiguitäts- in Analogieassoziationen (eine "formale" Äquivalenz der Signans-Struktur determiniert eine semantische Assoziation auf der Ebene der Signantia) bildete den Ansatzpunkt (und wohl auch die Anregung) für Jakobsons berühmte Definition des Poetischen als "Projektion von der Ebene der Paradigmatik auf jene der Syntagmatik".[57] In der BK (v.a. der Avantgarde) war diese Determinationsumkehr der konventionellen Signifikation schon medienkonstitutiv angelegt: In ihr determiniert das Nebeneinander ikonischer Zeichen einen semantischen (ikonologischen) Konnex, der in Widerspruch treten kann zur allegorisch-ikonographischen (oder aber mimetischen) Dekodierung der Bildzeichen. Die der BK entlehnte pro- und regressive Korrelativität aller mit allen Elementen der Signans-Struktur macht denn auch den vorwiegend ikonischen Charakter der kubofuturistischen *zaum'*-Texte aus: Die akustische und graph(em)ische K o n f i g u r a t i o n der Text-Elemente ikonisiert ein (paradigmatisch-generatives) Modell, das so präsentiert wird, als handelte es sich dabei um einen eigenständigen künstlerischen Text.

Besonders augenfällig ist die Realisierung spezifisch bildkünstlerischer Prinzipien innerhalb der Wortkunst der (kubofuturistischen) Avantgarde im Falle der anagrammatischen Verschiebung der Wortgrenzen[58] (formuliert in der für den Kubofuturismus typischen Konzeption einer *Sdvigologija*) - ein Verfahren, das wie kein anderes die graphisch-bildnerische Seite des WK-Textes mit der textuell-verbalen Seite der BK verknüpft. Die Generierung neuer Lexeme (Neologismen, *slovotvorčestvo*) durch die Verschiebung (*sdvig*) der Lexem- und Morphemgrenzen

eines vorgegebenen Lexikons stützt sich auf die Inkongruenz von schriftlicher und mündlicher, graphischer und akustisch-phonetischer Performanz bzw. Fixierung (im Medium), wobei im Kubofuturismus (im Anschluß an die uralte Tradition des Lettrismus, des manieristisch-alexandrinischen Bildgedichts) das Verschiebungsverfahren dazu dient, die konventionelle Kongruenz zwischen phonetischer und graphischer Textrealisierung aufzubrechen, die jeweilige mediale Bindung der einen oder anderen Darstellungsweise auch als Kunstform verfremdend zu entblößen und bewußt zu machen. Auf diese Weise können durch die Erzeugung von Homographen bzw. Metagraphen neue Lexeme gleichsam mit den Mitteln der BK erzeugt werden.

Umgekehrt konnten die Vertreter des (synthetischen) Kubismus ihre Bilder als "poetische" (d.h. "wortkünstlerische") verstehen, man denke etwa an die Äußerungen Henri Kahnweilers zur Malerei Juan Gris: "Mit 'Reimen', wie er es wohl nannte, mit Metaphern schmückte er seine Bilder, den erstaunten Betrachter auf Ähnlichkeiten hinweisend, die dieser vorher nie beachtete. Gleicht nicht die Öffnung eines Krugs einer Birne, die neben ihm liegt? Das Notenblatt den Saiten der Gitarre [...] Beziehungen ketten die Dinge aneinander..." (Kahnweiler).[59] Die Beziehung zwischen den Dingen, genauer die Äquivalenzen der Bildzeichen auf der Ebene der Signantia, sind nach dem Prinzip der Kontiguität geordnet, aus denen unmittelbar semantische Analogien ("figurative" Metaphorisierung und Symbolisierung) entwickelt werden. Auch von Picasso sind einschlägige Äußerungen belegt: "Bilder sind Gedichte, und sie sind immer in Versen mit plastischen Reimen geschrieben, nie in Prosa. Plastische Reime sind Formen, die aufeinander reimen oder die Gleichklänge hervorrufen, entweder untereinander oder mit dem sie umgebenden Raum."[60]

Das Prinzip der Textgenerierung durch "Realisierung" bzw. "Entfaltung"[61] einer Ausgangsfigur wird im Rahmen der BK in jenen Fällen wirksam, wo eine ikonographische Einheit innerhalb eines korrekten Bildes ihrer bloß allegorisch-symbolischen Funktion entkleidet wird ("Desymbolisierung") und eine neue konkret-dingliche Funktion als ikonologisches Bildzeichen erhält. Die ikonographische Ausgangseinheit ist in der Regel mit verbalisierten semantischen Figuren (System der Symbole bzw. Allegorien einer Epoche, Emblematik, Heraldik einer Periode) untrennbar verbunden und im höchsten Maße abstrahiert und konventionalisiert, wogegen die ikonische Realisierung immer eine konkretisierende, verdinglichende, desemiotische, direkte (also defigurative) Tendenz aufweist. Im archaisch-primitiven "konkreten Denken"[62] (Lévi-Strauss) dient das Bild als ikonische



Realisierung eines Mythos oder "Mythems", in späteren Phasen der Ikonisierung werden zunehmend allegorische Ausgangstexte (bzw. Ausgangsfiguren) zum Ursprung von bildnerischen Entfaltungen (biblische, hagiographische, historische, "klassi(zisti)-sche" Ausgangsformeln); parallel dazu bilden aber die außer- und vorkünstlerischen parömiologischen (Klein-)Genres der Alltagssprache (Sprichwörter, Redewendungen, Sinnsprüche, Idiome aller Art) einen unerschöpflichen Vorrat für verbale und ikonisch-bildnerische Entfaltungen. Besonders reiches Beispielmaterial hierfür liefert die g r o t e s k e und (in abgeschwächter Form) s a t i r i s c h e (karikierende) Realisierung von vorgegebenen Kulturschablonen und Darstellungsklischees.[63]

Dennoch soll ein nicht unwesentlicher Unterschied zwischen verbaler und ikonisch-bildhafter Realisierung, der für das gesamte Gefüge der Wort-Bild-Korrelationen bezeichnend ist, hier erwähnt werden: Während nämlich die verbalen Entfaltungen (etwa das "etymologisierende" Wörtlich-Nehmen eines "übertragenen", figurativen Idioms) die "abstrakte" Referenz (mit ihrer typisierenden, kategorisierenden, begrifflichen Intention) auf eine direkte, dinglich-konkrete, materiell-sinnliche (und damit oft v i s u e l l e ) Ausgangsbedeutung zurückführt ("reduziert"), setzt die i k o n i s c h e Bild-Realisierung immer eine zusätzliche (parallel präsentierte oder jedenfalls mitassoziierte) M e t a f o r m der Realisierung voraus, da sie ohne eine in irgendeiner Weise paradigmatisierte (vorgeprägte und gespeicherte) v e r b a l e Realisierung schwerlich in Erscheinung treten könnte. Die ikonische Bild-Realisierung setzt also immer schon das Vorwissen einer v e r b a l e n Formel (semantische Figur, Idiom, metonymischer Ausdruck etc.) als gegeben voraus, die ihrerseits im Rahmen ihrer sprachlichen Generierung die übertragen-abstrakte auf eine direkt-konkrete und damit eben auch v i s u e l l - o p t i s c h e Imagination gebracht haben muß, um dann als ikonische Realisierung nochmals ins Bild gesetzt zu werden. In allen Gattungen der Emblematik (auch in ihrer folkloristischen und subkulturellen Form) zeigt sich daher das Bedürfnis, den (verbalen) Ausgangs- oder Bezugstext in das Bild zu integrieren oder ihn jedenfalls

(in komprimierter Form) beizufügen.[64]

Eine Bildmetapher ohne eine irgendwie mitgedachte oder indizierte verbale Metapher ist kaum dekodierbar; jede Bildrealisierung ist daher immer schon eine s e k u n d ä r e , abgeleitete Mitteilung ("Realisierung einer Realisierung"). Die visuell-imaginative Darstellung wird - ausgehend von einem verbalen Zeichen (-Komplex) - im Bild nochmals konkretisiert und dabei nicht selten auch noch auf eine bestimmte Weise pragmatisch (didaktisch, epitreptisch, "moralisch" etc.) funktionalisiert: Man denke etwa an Breughels berühmte Sprichwörter-Ikonisierungen, an die grotesk-hermetische Bildsprache eines H.Bosch - bis hin zur Visualisierung von Redewendungen und anekdotischen Formeln in Kinder(-lehr)büchern.[65]

Während aber im illustrativ-narrativen Bild eine erzählerische F i k t i o n ins Bild "übersetzt" wird, erfolgt in der bildnerischen Realisierung primär die Übersetzung, Umkodierung der i m a g i n a t i v e n Ikonik. Das "Denken in Kalauern" und realisierten Mataphern, die zu Motiven und Sujets (samt personifizierten Aktanten) entfaltet sind, verbindet das (archaisch-unbewußte) "Sprachdenken", das "Wörter" wie "Dinge" behandelt,[66] mit dem konkreten "Bilddenken": Der (verfremdende) Akt der "Verdinglichung" (*oveščestvlenie*), der das Lexem zu einem "Laut-Ding" umdeutet, findet auf der semantischen Ebene seine Entsprechung in der konkretisierenden, "entgegenständlichenden" Rückführung der übertragenen Formeln zu dinglich-visuellen Vorstellungsbildern ("Sprachfakten werden zu Sachfakten", Jakobson).[67] All das findet aber - in der Kunst der Moderne jedenfalls - vor dem Hintergrund und im Rahmen der referentiellen Fiktionalisierung statt, wobei freilich die (verbalen oder ikonischen) semantischen Einheiten oder Symbole so behandelt werden, als würde es sich dabei um objektsprachliche Ausdrücke für "Gegenstände" und "reale Zustände" handeln.

## 4. ABSTRAKTION UND KONZEPTREALISIERUNG

Dieser Transformationstyp (3) spielt in der Avantgarde eine zentrale Rolle, ja ist geradezu ein konstitutives Merkmal einer jeden "Avantgarde": Das Artefakt selbst ist gleichzeitig



vollwertiges Kunstwerk u n d Paradigma für Kunst (bzw. einen bestimmten verabsolutierten Kunsttyp) selbst, es wird zum E x e m p l u m einer möglichen Realisierung eines neu entworfenen K o d e s und ästhetischen K o n z e p t s .[68]

> Gerade in der "ungegenständlichen" Malerei und Poesie (*bespredmetnost'*, *zaumnaja poézija*, Abstraktion, concept art) ersetzt die strukturelle Homologie zwischen Theorie und Gegenstand, Verstand und Erfahrung das bisherige Modell einer intuitiven Analogie beider Bereiche, die für Produzent und Rezipient "selbstverständlich" war und beide einander adäquat machte, auf eine hermeneutische Ebene stellte. Das Wesensmerkmal "ungegenständlicher" Avantgardekunst (bzw. allgemeiner antimimetischer Kunstavantgarde) ist nicht sosehr in der Aufhebung der mimetischen Referenz zu suchen, sondern vielmehr in der Ausweitung, ja Dominantsetzung der A u t o t h e m a t i s i e r u n g des Künstlerisch-Ästhetischen selbst, das zum Paradigma für "eigentliches" Leben erhoben wurde (schon vorgeprägt in der im Symbolismus erfolgten Umkehrung der "realistischen" Determinationsrichtung): Kunst als Widerspiegelung des Lebens bzw. der Wirklichkeit - nunmehr verkehrt in Leben (Welt) als Realisierung der Kunst. Im Suprematismus Malevičs wird das (kunsttheoretisch-philosophische) K o n z e p t als Artefakt präsentiert; das Kunstwerk ist die Realisierung einer Hypothese, eines "Projekts", einer Formel, die - auch für den Bereich der "bildenden Kunst", der "Architektur" oder "Urbanistik" - v e r b a l bleiben kann, d.h. grundsätzlich keiner Fixierung im entsprechenden Medium der jeweiligen Kunstform bedarf: "Ich arbeite nicht mehr mit dem Pinsel, sondern mit der Feder. Es hat sich gewissermaßen ergeben, daß man mit dem Pinsel nicht soviel auszurichten vermag wie mit der Feder. Der Pinsel ist verludert und reicht nicht mehr bis in die Gehirnwindungen hinein, die Feder ist schärfer" (Malevič).[69] Der Künstler schafft also keine Bilder mehr (sofern damit *izobrazitel'nost'*, d.h. Repräsentation von etwas gemeint ist), sondern "Entwürfe", die zu geistigen, gesellschaftlichen, seelischen Wirklichkeiten entfaltet werden (vgl. Malevičs Bildparadigma "Schwarzes Quadrat" u.a.).

> Der für die Ästhetik und Kunsttheorie der Renaissance zentrale Begriff der K o m p o s i t i o n [70] (maßgeblich formuliert in der Kunsttheorie Albertis, der diesen Terminus erstmals in der Bedeutung von "bewußter Organisation des Materials im Bild" - d.h. kombinatorisch-syntagmatisch - definierte) löste den für die mittelalterliche Ästhetik typischen Begriff des S c h e m a s ab, nach dem ein (Kult-)Bild stereotyp - sowohl ikonographisch als auch konstruktiv - nachzubilden ist. Albertis Auffassung der "Komposition (der Begriff selbst entstammt der klassischen Philologie bzw. Rhetorik) ist untrennbar mit dem Prinzip der I n n o v a t i o n verbunden, d.h. der perspektivischen und räumlichen Neuordnung der vorgegebenen ikonographischen und bildsyntagmatischen Programme. Der kombinatorische Aspekt von "Komposition"

tritt damit ebenso in den Vordergrund wie seine operationale Funktion als "Regel", die der Künstler im Schaffensprozeß verfolgt, um im Rahmen des Bildes einen perspektivierten Bildraum aufzubauen, der als Mikrokosmos ein v i s u e l l e s Äquivalent zum Makrokosmos der Natur darstellt. Dieses visuelle Modell läßt gleichermaßen Rückschlüsse auf die Raumhaftigkeit des dargestellten Wirklichkeitsausschnittes wie auf die individuelle Raumposition des Betrachters zu. Das primär s p r a c h l i c h (verbal) orientierte Weltverständnis des Mittelalters wird seit der Renaissance und bis hin zur Moderne durch eine primär visuelle Weltauffassung abgelöst; die Versetzung der Gegenstände in einen illusionären Raum (des monoperspektivischen Bildes) befreit u n d entfremdet den Betrachter von ihnen, wogegen das (mittelalterliche) Kultbild keinen distanzierten Betrachter zuläßt, sondern nur einen solchen, der sich innerhalb des Bildes bewegt, dessen "geistiges Auge" die innere Form ("endon eidos"), also das "Wesen" des Bildes "schaut". Auch hier begegnen wir dem Unterschied zwischen imaginativem "Schauen" - im Sinne einer inneren Vision, russ. *videnie* - und dem fiktionalen (perspektivierten) Betrachten von "außen", wie "durch ein Fenster", das durch den Bildrahmen markiert wird.[71]

Wesentlich für die Neuordnung des Verhältnisses von Wort und Bild, verbaler und ikonischer Sprache im Kunstdenken der Moderne war die Entdeckung der A b s t r a k t i o n und der Ungegenständlichkeit (*bespredmetnost'*) als autonomer Wahrnehmungs- und Erkenntnisakt. Gerade die Analyse des optisch-visuellen Perzipierens der modernen Wissenschaft[72] (ebenso wie der wissenschaftlich experimentierenden Künstler) förderte jene allen Erkenntnisakten immanente Abstrahierungsvorgänge zutage, die das sensuelle Wahrnehmen mit dem begrifflichen Denken verbinden. Jedes k r e a t i v e Denken (paradigmatisch das "künstlerische Denken") "setzt sich über die Grenzen zwischen Ästhetischem und Wissenschaftlichem hinweg" und läuft in "anschaulichen Bildvorstellungen" ab (Arnheim, 10). Auf diese Weise wird eine abstrakte Konzeption zu einem bildhaften "Schema" konkretisiert und umgekehrt eine konkrete, komplexe Gegenständlichkeit in ein abstraktes Konzept übersetzt.

Die moderne, auf der Gestalttheorie aufbauende Wahrnehmungspsychologie bestätigt das in der abstrakten Kunst (und zuvor schon im Kubismus und Futurismus) so prägnant realisierte Prinzip der "Kunst als Denkmittel" im Bereich der Denkprozesse und Rezeptionsstrukturen (und nicht im Sinne der allegorisch-mimetischen Auffassung der Kunst als ein "Denken in Bildern", wie es in Rußland Belinskij und seine Epigonen vertraten).



Im Gegensatz zu Platons Wertschätzung der Musik und Geringschätzung von Wort- und Bildkunst (als Repräsentation des "Scheins" der Dinge) steht die aristotelische Abstraktion dem "anschaulichen, bildhaften Denken" weitaus näher. Seit Aristoteles galt der Grundsatz, daß die Gattungszugehörigkeit eines Phänomens seine Existenz (für uns, d.h. für unser kategorisierendes Denken) überhaupt erst konstituiert; durch eben die kategorisierenden Abstraktionsakte werden aus Phänomenen Gegenstände,[73] deren Identifizierbarkeit aus ihrer Zugehörigkeit zu einer Gattung (d.h. einem Paradigma) resultiert. Während die kubofuturistische Ästhetik (auf zumeist metonymische Weise) die Gattungszugehörigkeit eines gegebenen Phänomens durch eine andere substituiert, tendiert die abstrakte Kunst zur (reflektierten und im Bild auch thematisierten) Neuordnung des Gattungssystems einerseits oder zur partiellen Beseitigung von jeglicher Gattungszugehörigkeit (Kandinskijs "Realistik").[74]

Die Zuordnung einer bestimmten Reizmenge (aus dem Chaos der Impressionen gefiltert) zu bestimmten "Formzusammenhängen" bildet die Vorstufe zum begrifflichen Denken (Arnheim nennt sie "Anschauungsbegriffe" und "Wahrnehmungskategorien"). Diese Anschauungsbegriffe des praktischen, kausal-empirischen Denkens stehen aber nicht - wie Arnheim annimmt - auf e i n e r Ebene mit den ästhetisch-künstlerischen Abstraktionsprozessen, sondern sie bilden deren Objekt, werden von ihnen in ihrer kulturspezifischen Bedingtheit reflektiert und "entpragmatisiert".

Ziel der gesamten (nicht nur ungegenständlichen, sondern auch gegenstandskritischen figurativen) Moderne (in WK und BK) ist das Zurückgehen hinter die "Anschauungsbegriffe und Wahrnehmungskategorien" selbst, um der D i n g h a f t i g k e i t der Gegenstände habhaft zu werden: Erst durch die Filterung und Semiotisierung in den Wahrnehmungskategorien (und den kulturellen, sekundär-modellbildenden Paradigmata, die üblicherweise in einem verbalisierten Kanon vorliegen) wird aus einem D i n g (*veščʼ*) ein G e g e n s t a n d (*predmet*) der erkennenden, identifizierenden Wahrnehmung (die Formalisten nannten diese Form der automatisierten Wahrnehmung "Wiedererkennen" - *uznavanie*, das durch das "Neu-Sehen" (*novoe videnie*) bzw. das absichtsvolle "Nicht-Erkennen" (*neuznavanie*) verfremdend außer Kraft gesetzt, jedenfalls aber reflektierbar wird). Durch die Übersetzung des Dings in einen Gegenstand wird aus "Natur" - "Kultur", "Realia" werden zu "Zeichen" und damit zu Instrumenten der Kommunikation ebenso wie zu solchen der Imagination als Elemente einer semantischen Welt und eines ikonographischen Kodes.

Während also die Gegenstände auf ihre Dinghaftigkeit reduziert werden (Kandinskijs "große Realistik", "Objekt"-Kunst), werden die Wahrnehmungskategorien sowie die konventionellen Darstellungsverfahren (der *izobrazitelʼnostʼ*) v e r g e g e n s t ä n d l i c h t , d.h. zum Objekt einer Thematisierung im Bild und darüber hinaus einer s e k u n d ä r e n , eben bildnerisch-semiotischen (ikoni-

schen) Abstrahierung (Vergegenständlichung der Verfahren in Kandinskijs "großer Abstraktion").[75]

Ausgehend von diesen allgemeinen Überlegungen kann man annehmen, daß der Akt der Abstrahierung (im Denken und im kreativen Schaffen) zunächst eine Phase der D e s y m b o l i s i e r u n g (Desemiotisierung) durchläuft (Aufhebung der kulturpsychologisch gegebenen Wahrnehmungsformen als Folge der Aufhebung bzw. Deformation der psychophysischen Wahrnehmungskategorien), die im weiteren zur nackten Präsentation des Wahrnehmungsschemas einerseits und des (ungegenständlichen) "Dinges" andererseits führt: Diese nackte Präsentation (*obnaženie*) wird aber in einem nachfolgenden Semioseakt wieder (neu) symbolisiert (R e s y m b o l i s i e r u n g ) - nun aber in einer freien Weise (im Sinne der "freien Übertragung bzw. Verschiebung" von Bedeutungen bzw. Referenzfunktionen,[76] die im ursprünglichen, desymbolisierten Ausgangsperzeptem nicht vorhanden waren.

Die m e t o n y m i s c h e Übertragung eines schon symbolisierten Objekts aus einem Symbolkontext in einen anderen (in ein anderes ikonographisches Paradigma) findet dann statt, wenn das kulturelle Zeichen (das schon über eine eigene Symbolisierung verfügt) in einen anderen kulturellen Kontext verschoben wird, der sich auf e i n e r pragmatischen Ebene mit dem Ausgangskontext befindet; m e t a p h o r i s c h ist eine semantische Bewegung dann, wenn das (komplexe) Zeichen in einen Kontext versetzt wird (bzw. einen substituiert), der auf einer a n d e r e n pragmatischen Ebene liegt als der Ausgangskontext, also auf einer Ebene, die erst im Akt der Übertragung und Substitution m i t g e s c h a f f e n wird (erfahren als "Werden der Bedeutung").

Der primäre metonymische Akt der Semiose kann in zwei "Richtungen" ablaufen: Die "Abstrahierung" eines realen Stierkopfes etwa zu einem ikonischen Zeichen und im weiteren zu einem Graphem (z.B. griechisches "Alpha") - und umgekehrt die "Realisierung" eines Graphems zu einem Stierkopf (oder anderen figurativen Deutungen). Dieser zweite Akt des "Rückgängigmachens" der Abstrahierung erschließt aber eine Reihe z u s ä t z l i c h e r Assoziationen und Interpretationen, wodurch das Ergebnis der Remetonymisierung durchaus nicht mehr identisch ist mit seiner Ausgangsfigur: Stierkopf → Ideogramm → Graphem



(als linguistisches Zeichen) → Ideogramm II → Stierkopf oder Fahrradlenkstange oder Leiter oder Mistgabel (assoziatives Feld analoger Referenten von ikonischen Zeichen).[77]

Es würde zu einer ganz mißverständlichen Dechiffrierung des abstrakten Bildes führen, wollte man nur den Weg der Konkretisierung gehen, d.h. ein "perzeptives Ausgangsbild" aus rudimentären referentiellen Indizes (figurativen Symptomen) rekonstruieren. Resymbolisierung meint nicht diesen (mimetischen oder allegorischen) "Rückbezug" zum Ausgangsbild, sondern den V o r b e z u g zu einer (wenn auch nicht beliebig erweiterbaren) Menge "perzeptiver Bilder" möglicher semantischer Welten, die der einzelne Bild-Text (zusammen mit homologen und analogen Bild-Korpora) entwirft. Der genetisch-kausale Rückbezug auf ein (einziges) Ausgangsbild (bzw. Ausgangsparadigma) wäre charakteristisch für einen "affirmativen" Kulturtyp (Lotmans Konzept der "Ästhetik der Identität" - man denke an die mittelalterliche Ikonographie, die Emblematik des Barock, die Allegorik des Klassizismus).

In affirmativen ästhetischen Systemen ist normalerweise die "sekundäre Sinnschicht" (Panofsky, Bourdieu)[78] der Bildkunst explizit v e r b a l i s i e r t , als "literarisch übermitteltes Wissen" in ikonographischen Diskursen gespeichert. Diese dienen als metasprachliche Formulierungen jener ikonischen Bedeutungen (paradigmatischen Einheiten und paradigmatisierten Syntagmata), die dann im konkreten Kunstwerk als "immanenter S i n n oder Gehalt" kombiniert und konkretisiert werden. Die Dekodierung dieses Sinnes (der Aussage) ist Aufgabe der ikonologischen Deutung; eine rein "allegorische" Interpretation eines Werkes (kausal-genetische "Rückübersetzung" in eine einzige Ausgangsfigur bzw. ein feststehendes Paradigma) würde die ikonographische und die ikonologische Bedeutung gleichsetzen.

Während nun der erste Abstraktionsschritt (Desymbolisierung) die Referenz auf ein vorhandenes ikonographisches System aufhebt, erzeugt der Akt der Resymbolisierung - realisiert in einer ausreichend großen Menge von Bildwerken, die sich zu ganzen Zyklen und Ensembles korporieren - eine potentielle bzw. okkasionelle ("anachronische", "utopische", "phantastische", "exotische" etc.) Ikonographie (im Sinne eines "Konzeptualismus" auf der ikonographischen Ebene) in Verbindung mit der I k o n i s i e r u n g (d.h. der bildnerischen Thematisierung und Indizierung) bestimmter konstruktiver Prinzipien und fundamentaler Gesetzmäßigkeiten der Semiose überhaupt. Auf diese Weise wird das (verbal formulierte und tradierte, d.h. diachron transponierbare) "Wissen" ("Gedächtnis" der Kultur)[79] ergänzt durch das Reflektieren der Gesetzmäßigkeiten der Zeichengebung, Vertextung, Interpretation etc. Dies ist aber nur dann möglich und sinnvoll, wenn die "Kunstwelt" einen neben der "Naturwelt" autonomen Seinsstatus besitzt: "So wird neben die 'Naturwelt' eine neue 'Kunstwelt' gestellt - eine ebenso reale Welt, eine kon-

krete. Deshalb ziehe ich persönlich vor, die sogenannte 'abstrakte' Kunst konkrete Kunst zu nennen." (Kandinskij)[80]

## 5. ZUR DEFINITION DER "WORTEBENE" IN DER BILDKUNST

Es ist in diesem Rahmen unmöglich, alle Varianten der intersemiotischen Transformationen auf allen denkbaren Zeichenebenen erschöpfend und systematisch zu erfassen. Dies ist deshalb auch schwierig, weil die Semiotik der Bildkunst verglichen mit jener der Wortkunst bzw. überhaupt der verbalen Sprache, noch sehr bescheiden entwickelt ist, sodaß etwa eine klare Definition der bildnerischen Äquivalente zu den Zeichen (Funktionen) der phonologischen, morphologischen, semantischen, syntaktischen u.a. Sprachebenen noch keineswegs in einer mit der Linguistik vergleichbaren Verbindlichkeit feststeht.[81] Wenn man also von einer "Grammatik des Bildes" oder einer ikonographischen Semantik spricht, so verwendet man diese Begriffe im allgemeinen eher metaphorisch und keineswegs im Rahmen einer klaren Bestimmung dessen, was das bildnerische Pendant etwa zum Morphem oder Semem, zur Metonymie oder zum Reim darstellt.

Das Hauptproblem einer systematischen Darstellung der intersemiotischen (und damit im weiteren intertextuellen) Korrelativität von Wort- und Bildtext liegt darin, daß man für die Bildsprache keine vergleichsweise klare Einheit ansetzen kann, wie sie das L e x e m in der verbalen Sprache darstellt. Überhaupt scheint die "Worthaftigkeit" jenes Kriterium zu sein, das die verbale Sprache (bzw. im System der Kunstformen die WK) von allen anderen Medien grundlegend unterscheidet. Alle semiotischen (und sonstigen) Versuche, das "Wort" der Filmsprache etwa oder das der Musiksprache etc. zu definieren, dürfen nicht zu der Vorstellung verleiten, als würde man damit etwas vergleichsweise "Diskretes", "Isolierbares", "Nominales" auffinden, wie es das Wort in der verbalen Sprache darstellt. Man kann höchstens davon sprechen, daß bestimmte Zeichen(komplexe) in einem non-verbalen Medium die F u n k t i o n des Wortes bzw. Lexems haben können, ohne damit eine reale Entsprechung auszudrücken.

Während die Musik (worauf Cl.Lévi-Strauss[82] scharfsinnig



hinweist) direkt von den kleinsten (den Phonemen entsprechenden) bedeutungsunterscheidenden Merkmalen zu den komplexen (rhythmisch-melodischen) Segmenten (bzw. Motiven) - unter Umgehung der Wortebene - überleiten, fehlt dem Mythos etwa die Merkmalebene der Phonemstufe. Auf die Bildkunst bezogen kommt B.Uspenskij[83] zu dem Schluß, daß "jene Ebene der Malerei, wo es um die allgemeinen Verfahren der Wiedergabe der räumlichen und zeitlichen Verhältnisse in der Darstellung geht - unabhängig von der Spezifik der dargestellten Objekte", vergleichbar ist mit der "phonologischen Ebene in der natürlichen Sprache", wogegen "jenes System der Darstellung, das unmittelbar mit der Spezifik der Darstellung von Objekten selbst verbunden ist, mit der semantischen Ebene" korrespondiert.

> Nach diesem Modell tragen die "ideographischen Zeichen" eine grammatikalische Funktion, wogegen die oben erwähnten "symbolischen Zeichen" (II. Grades) "mit der phraseologischen Ebene" der verbalen Sprache vergleichbar sind. Daraus ergeben sich die analogen Ebenen der Bildanalyse: die semantische Ebene der Bildsprache, die dort, wo es um das Verhältnis von Darstellung und Dargestelltem geht, auf ein übergeordnetes (bildexternes) Paradigma rekurriert, und dort, wo sie mit der bildtextinternen Syntax verbunden ist, ikonologische Bedeutungen aktualisiert. Konsequent unterscheidet daher auch Uspenskij (im Anschluß an Panofsky und Žegin)[84] zwischen einer "geometrischen" und einer "semantischen Syntax" der Bildsprache, wobei erstere die "physisch-geometrischen Begrenzungen des Bildes unabhängig von der Semantik der dargestellten Objekte" beschreibt.
>
> Das Grundproblem bei der Suche nach bildnerischen Äquivalenten zu den "diskreten, disjunkten, diskontinuierlichen und digitalen Segmenten der (verbalen) Sprache" besteht darin, daß die Bildzeichen bzw. Bildtexte eben "nichtdiskret, nichtdisjunkt, sondern kontinuierlich und analogisch" sind" (Sauerbier).[85] Gerade die BK der Moderne strebt aber nach einer Bildsprache (das seit dem Impressionismus), die gerade diesen diskreten, diskontinuierlichen, digitalen Charakter der einzelnen Bildzeichen und -segmente und ihrer Kombination verstärkt (so v.a. im Kubismus). Wie in der WK der (kubofuturistischen) Avantgarde wird auch in der BK die Dekodierungsebene vom Ausgangsniveau der Lexeme, Idiome bzw. Satzaussage auf die Ebene der "Wortbestandteile" gesenkt: In der BK wird die Dissoziierung von "Wahrnehmungsmustern", durch die üblicherweise die referentielle Ikonizität (Figurativität) von Bildwerken vermittelt wird, und stark gegliederten, "digitalisierten" Perzeptemen, die die Funktion von lexikalischen Bestandteilen übernommen haben,

als "Entgegenständlichung" interpretiert, weil die gewohnte interpretativ-hermeneutische Bindung der Perzeptem-Komplexe an ikonographische Referenten und pragmatische Wahrnehmungsmuster (Wiedererkennungsindizes für typisierte Gestaltkomplexe im Bereich der Realia und ihres "Wahrscheinlichkeitsmodells") zumindest in ihrer Eindeutigkeit und Verbindlichkeit gestört oder aufgehoben ist. Eine d i r e k t e Bindung der minimalen Einheiten (Perzepteme bestehend aus Chromemen und Formemen) [86] an interne und externe Objekte ist ebensowenig (eindeutig) möglich wie eine Dekodierung von verbalen Texten ohne Einschaltung eines L e x i k o n s der gegebenen natürlichen Sprache (wie dies die russische "konkrete Poesie" der *zaumniki* zunächst anstrebte). [87]

Das erwähnte D i s k r e t m a c h e n der elementaren Bildzeichen bildete jedenfalls die Voraussetzung für eine strukturelle Korrelativität von Wort- und Bildtext in der Moderne. Umgekehrt konnte sich die WK an der prinzipiellen O f f e n h e i t [88] der Konnotation der Bildsprache orientieren und die Bindung an die lexikalische Denotation lockern. Hinzu kommt die Verlagerung der Aufmerksamkeit bzw. Intentionalität von der Referenzfunktion der Wort- und Bildzeichen zu ihrer syntagmatischen Position, zu der von dieser abgeleiteten Positionssemantik (Transformation von räumlich-diskreter Kontiguität in zeitlich-kontinuierliche Analogie bzw. Kausalität). Die Offenheit der metonymisch-horizontalen Assoziierbarkeit diskreter Zeichen bzw. Textsegmente steht der Geschlossenheit einer primär metaphorisch-vertikalen Symbolsprache kontinuierlicher Zeichenkomplexe gegenüber, in denen das diskrete Einzelzeichen (seine materielle "Spur" wie Pinselstrich, Lautsemantik etc.) über keinen festgelegten expressiven Wert und keine klare semantische Konnotation verfügt. Es hängt letztlich von der Dekodierungsebene ab, wie "klein" (d.h. wenig komplex, elementar) die diskreten Zeichen sein müssen, damit sie nicht mehr als diskrete Zeichen wahrgenommen werden, sondern zu merkmallosen Bestandteilen makrosemiotischer Einheiten werden. In dem Augenblick, wo die Koreferenz aller Zeichen (im Sinne von relationaler Semantik der Textkohärenz) auf ein bestimmbares, nacherzählbares T h e m a gelockert oder aufgehoben wird, verlagert sich die Dekodierungsebene und die Strategie der Lektüre auf die autoreferentiellen Merkmale des (Bild-)Textes sowie auf ihre Bezüge zu einer extratextuellen Instanz der Interpretation, wodurch die Autofunktionalität [89] der Elemente und Komplexe der Signansstruktur äußerst intensiviert wird. Erst dadurch entsteht aber eine Disposition beim Rezipienten, intersemiotische und intermediale Bezüge mono- oder multimedialer Werke als zentralen ästhetischen Prozeß und als grundlegendes Prinzip des künstlerischen Denkens zu erfahren.



## 6. INTERMEDIALE GATTUNGEN

Entgegen einem verbreiteten "naiven" Kunstverständnis ist die multimediale Performanz nicht die Ausnahme, sondern eher die Regel im System der Kunstformen und Gattungen gleich welcher Epoche. Durch die Kanonisierung und Automatisierung (sowie Institutionalisierung) einer bestimmten Performanzform (Stummfilm, Ton-Farbfilm, Musiktheater, Kirchenoper, Dichterlesung etc.) entsteht beim Publikum der Eindruck, als würde es sich jeweils um festgefügte (wenn auch bei näherer Betrachtung hybride) Medientypen handeln. Wie schon erwähnt, strebten die Künstler (Theoretiker) der Moderne (v.a. der Avantgarde) danach, die jeweilige mediale, performative, semiotische Struktur der Kunstformen und Gattungen in u n g e m i s c h t e r Form zu präsentieren, um sich auf diese Weise der Regeln einer jeden spezifischen Zeichensprache zu vergewissern. Diese i s o l i e r t e Präsentation von "reinen" M e d i e n i n d i z e s [90] als fertige Kunsttexte bzw. Werke (des "Wortes als solchem", des "Bildes als solchem", der "absoluten Musik", der eher schon atopischen als utopischen "Architektonas" Malevičs, des reinen Filmmediums im frühen Stummfilm, des "freien Tanzes", der "entliterarisierten" Theatralik in der futuristisch-konstruktivistischen Phase Mejerchol'ds usw.) - dieser für jede analytische Phase der Avantgarde typische M e d i e n p u r i s m u s verband einen rein technisch-handwerklichen Anspruch (Kunst als "Machen", das sich selbst inszeniert) mit dem Bemühen, die spezifisch ästhetische N o e s e , die autonome Struktur des "künstlerischen Denkens" als solche einsichtig und erlernbar zu machen.

Parallel zu diesem Medienpurismus, dessen Ziel ja die Reflexion und neue Erlebbarkeit der jeweiligen Zeichensprache darstellte, ging es aber auch um die Ersetzung der kanonisierten Medientypen bzw. -gattungen (Tafelbild, Guckkastenbühne, Gedichtband, Porträtfoto etc.) durch neue Gattungen und Performanzformen, in denen die Spezifik der Zeichensprache der jeweils korrelierten Medien innerhalb e i n e s Werkes nicht nur für sich reflektierbar bleiben sollte, sondern auch (als Folge davon) jene externe "Position" zu liefern hatte, von der aus ein Medium (bzw. eine Gattung) sich von a u ß e n reflektieren konnte. Solche

inter-und intramedialen Reflexionen dienen im Prinzip demselben Ziel wie die Autoreflexion der eigenen (oder einer) Sprache in bilingualen oder polyglotten Kulturen.[91] Reflexionen dieser Art bringen es mit sich, daß auf der einen Seite die relative S y n o n y m i e in der verschiedensprachlichen Ausdrucksfähigkeit bewußt gemacht wird (d.h. etwa die Möglichkeit, für e i n e Referenz z w e i oder mehr verschiedensprachliche Ausdrücke zu benutzen - etwa einen volkssprachlichen und einen kult(ur)sprachlichen), auf der anderen Seite die jeweils unterschiedliche (ja oftmals sehr divergierende) sekundäre Modellierung durch das jeweils gegebene Sprachsystem (im Kontrast zu den anderen) akzentuiert wird. Während bei den konventionalisierten Mediengattungen der 1. Effekt (also die Erzeugung medialer "Synonyma" etwa durch die K o o r d i n i e r u n g von verbaler und gestisch-mimischer Signifikation, literarischer und illustrativ-bildnerischer, malerischer und musikalischer etc.) im Vordergrund steht - wodurch es eben zum "Verschmelzen" der heterogenen Medien und Zeichensprachen in Hinblick auf die ihnen gemeinsame - e x t r a m e d i a l e - Referenz ("Programm", "Ausdruck", pragmatischer "Effekt", fiktionales Vorstellungsbild, Stimmung etc.) kommt - bemüht sich der avantgardistische Künstler um eine i n k o n g r u e n t e Präsentation der Medien innerhalb einer gegebenen Mediengattung.[92]

> Die immer wieder vertretene Vorstellung, man könne ein und dasselbe (thematisierbare) Motiv, ohne dasselbe zu verändern, gleichzeitig mit verschiedenen Medien (oder auch Gattungen) "ausdrücken", wurde vom Kunstdenken der Moderne aufs strikteste abgelehnt: Eine nicht thematisch-inhaltlich (bzw. mimetisch-allegorisch) orientierte Konzeption der künstlerischen Zeichensprachen mußte die Ebene der Ä q u i v a l e n z der intermedialen Gattungen (Bildgedicht, Gedichtbild, Lettrismus, Buchkunst, Film, etc.) primär im Bereich der "Verfahren", der konstruktiven und semiotischen Prozesse suchen. So konnte es vorkommen, daß die S i m i l a r i t ä t auf dem Niveau der verbalen und ikonischen Syntagmatik (z.B. Korrespondenz zwischen Metathese oder Inversion auf der Ebene der Wort- und Satzbildung mit den entsprechenden Verfahren in der Dekomposition figurativer Schablonen) begleitet wurde durch eine O p p o s i t i v i t ä t auf der Ebene der verbalen und bildnerischen Motive (Realisierung des Prinzips der "Reversibilität" auf der Ebene der Morphem-, Wort-, Satzfolge eines palindromatischen verbalen Textes einer bestimmten Motivik "A" und derselben konstruktiven Verfahren in der Bildsprache - aber mit einer bestimmten Motivik "B").[93]



Die semiotische Doppelnatur des Schriftzeichens, das einmal als G r a p h e m (Bestandteil der verbalen Sprache der WK) und einmal als i k o n i s c h e s Bildzeichen (Bestandteil der Bildsprache der BK) gelesen werden kann - diese Doppelfunktion dient im (russischen) Kubofuturismus als zentrales Paradigma des Verhältnisses von WK und BK überhaupt.[94] Tritt der Buchstabe im kubofuturistischen Bild als konstruktives (syntagmatisches) und ikonographisches Element auf, entblößt und verfremdet er die (typo-)graphische Funktion (der *pis'mennost'*); wird der Buchstabe in der visuellen Poesie (lettristische Texte, Bildgedichte) als bildnerisch-konstruktives Element eingeführt, verfremdet er die ikonographische und figurative Funktion (die *izobrazitel'nost'*). Beide Intentionen können in multimedialen Gattungen (Almanach, Theater usw.) gemeinsam auftreten und einander wechselseitig (oszillierend) dominieren - je nachdem, welcher "mediale Gesichtspunkt" jeweils gewählt wird.

Die visuelle Poesie verlagert das Schwergewicht der "Einstellung auf den Ausdruck" (*ustanovka na vyraženie*) von der deklamativen (phonetisch-prosodischen) Performanz zur (typo-)graphischen (*ustnost'* → *pis'mennost'*): Anders als in der konkreten "Laut-Dichtung" wird im "Bild-Gedicht" das Medium der verbalen Kommunikation (und seine konstitutive Zeithaftigkeit) durch Bildzeichen überlagert, die im Raum angeordnet sind und neben ihrer konventionellen Zeichenfunktion ("sign-symbol") auch eine zusätzliche ikonische Konnotation vermitteln, die den Text in seinen Segmenten (Hervorhebung einzelner Phoneme bzw. Morpheme oder Wörter durch Modulation der Typographie) oder als ganzes gestalten (Anordnung der Grapheme und Zeilen zu einer Figur, die in einer ikonischen Beziehung zur Motivik des Textes steht (man denke an die manieristischen lettristischen Gedichttexte, die in Gestalt einer Vase, eines Schwans etc. angeordnet sind). Diese Art der Text-Ikonisierung erfüllt eine analoge Funktion wie die Onomatopoetica auf der lautsemantischen Ebene.

> Die (typo-)graphische Textrealisierung, die aus der Sicht der lautlichen bzw. akustischen Performanz als defizitär und extrem reduziert erscheint (die schriftliche Fixierung des Textes hat unter diesem Gesichtspunkt keinen autonomen medialen Charakter, sondern bloß den einer "Partitur" -

analog zur "Notation" musikalischer Texte oder zum "Libretto" von Schauspielen), gestattet spezifisch bildkünstlerische Semantisierungsmöglichkeiten, die der an die Zeit und Sukzessivität gebundenen mündlichen Deklamation fehlen; Simultaneität der präsentierten Textelemente, prägnante Segmentierung äquivalenter Syntagmata und Lexeme, "vertikale" Zuordnung von Elementen, die in der Deklamation linear-sukzessiv auftreten, graphische Markierung von Begrenzungssystemen, die akustisch nicht markierbar sind. Dieses letztgenannte typographische Verfahren macht sich besonders in jenen Verssystemen bemerkbar, in denen die Versgrenze - etwa durch Enjambements - nicht syntaktisch-metrisch (und mit klarem Reim) fixiert ist.[95]

Die typographischen Verfahren haben in traditionellen Gedichteditionen keine auch nur annähernde eigenständige konstruktive oder gar semantisierende Funktion. Erst im (russischen) Symbolismus (v.a. bei A.Belyj) treten die Verfahren der typographischen Verszeilengliederung (besonders markant in der "gestuften" Anordnung syllabotonischer oder rein tonischer Versstrukturen) als autonome verssyntagmatische Funktionen auf [96]: Das konzeptuelle Schema des Metrums ebenso wie das der Satzlogik wird auf diese Weise in rhythmisch-semantische Segmente gegliedert ("Kola"), wodurch die deklamative Performanz gewissermaßen optisch-visuell vorweggenommen wird. Der schriftliche Text ist nicht der unselbständige Ausgangspunkt einer medialen "Materialisierung", er ist vielmehr selbst schon performativ und intendiert eine i m a g i n a t i v e Lektüre (im Gegensatz zu einer fiktional-illusionären eines immer schon perspektivierenden und interpretierenden Deklamierens). Das lettristische Gedicht ist ein ikonischer Text, der - wie das (archaisch-mythische) K u l t b i l d [97] - nur bedingt auf eine "Verwirklichung" durch eine interpretierende Performanz angewiesen ist, da er wesentliche "Vorleistungen" zu dieser Realisierung bietet, während der typographisch nicht funktionalisierte verbale Text ausschließlich i n d i z i a l (und nicht i k o n i s c h) "gespeichert" ist. Daher auch die im "Wettstreit" der Kunstformen immer wiederkehrende Metapher vom "blinden Text" und vom "stummen (tauben) Bild"...

Die typographische Zeilengliederung (allgemein das *stupenčatoe postroenie*) [98] dient auch in nicht-versifizierten Wortkunsttexten zur a s y n t a k t i s c h e n Montage von Satzteilen oder kurzen Satzgruppen zu Absätzen, zu deren Gliederung (neben den z.T. schon rein graphisch funktionierenden Interpunktionszeichen) das W e i ß e des Papiers, die Z w i s c h e n r ä u m e herangezogen werden. Gerade die "sujetlose Prosa" der Symbolisten (als Vorstufe zur radikaleren Prosamontage bzw. Wortkunstmontage der Futuristen) bezweckte mit dieser markanten Segmentierung und R a h m u n g eng begrenzter Textteile deren "Emanzipation" aus der "logischen Syntax", der narrativen Perspektivierung und Stilisierung (man denke an die defiktionalisierende Wirkung dieses Verfahrens in A.Belyjs "Symphonien", in denen z.T. die einzelnen Absätze durch

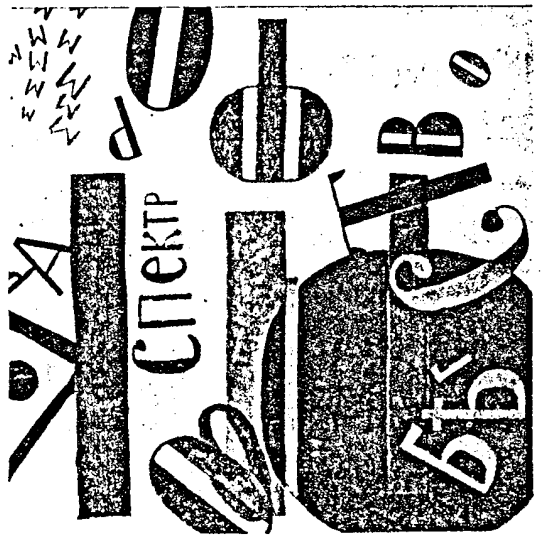


nummerierte Paragraphen gegeneinander gesetzt sind). Ziel dieser Tendenz zur D i s k o n t i n u i t ä t , zum D i s k r e t m a c h e n relativ autonomer Segmente, war schließlich die Annäherung der narrativen Fiktionsprosa an die Poetik imaginativer Wortkunsttexte. Auf den Zusammenhang zwischen "Sujetlosigkeit" (deperspektivierte, defiktionalisierte Prosamontage) und "Ungegenständlichkeit" in der BK sei hier nur hingewiesen. [99]

Ein Maximum an intersemiotischen Korrelationen - bis hin zur Verschmelzung der Medien zu einer ganzheitlich rezipierten Mediengattung - wird dann erzielt, wenn innerhalb ein- und desselben Artefakts verbale und ikonische Zeichen gleichzeitig und o s z i l l i e r e n d präsentiert sind, sodaß vom jeweiligen p r a g m a t i s c h e n Kontext her nur zu entscheiden ist, ob es sich etwa um ein "Gedichtbild" (als Teil einer "Galerie" etwa) oder um ein "Bildgedicht" (als Teil eines literarischen Textes) handelt.[100]



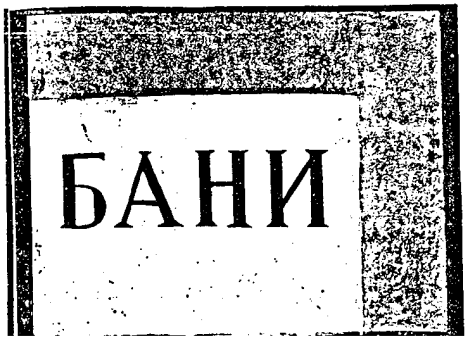

(V.KAMENSKIJ)




(Ivan PUNI, "Flucht der Formen")

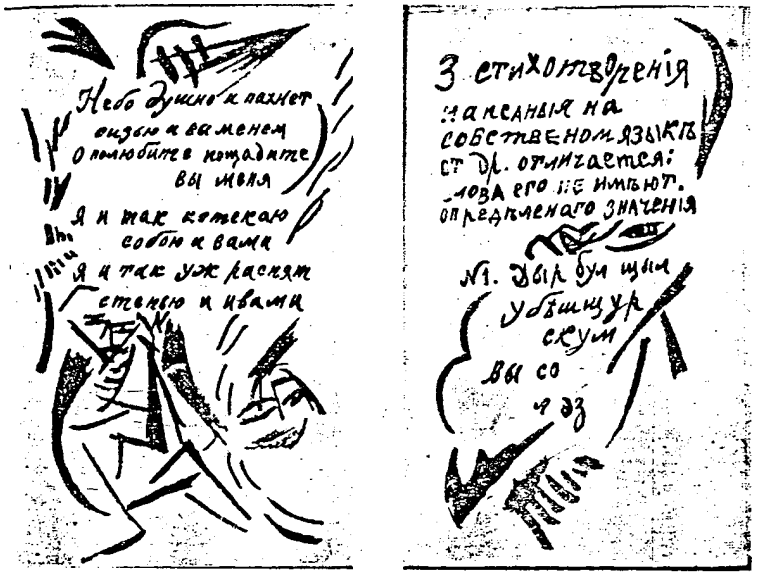
Fälle einer völligen Austauschbarkeit der jeweiligen medialen Dominanten bilden eine in der russischen Avantgardekunst relativ seltene wenn auch signifikante Ausnahme; normalerweise dient der erwähnte pragmatische Rahmen oder aber eine explizite Kommentierung durch den Künstler (oder andere vermittelnde Instanzen) der Festlegung der dominanten Dekodierung. Auf der Textebene entscheiden freilich auch Dichte und Verteilung des Auftretens von Bild- und Wortzeichen über die Zuordnung des Artefakts entweder zur WK oder BK (so etwa in M.Larionovs primitivistischem Bild "Venera" (1912),[101] dessen "versetzte Aufschrift" (*grafičeskaja zaum'*) *ven/era* als "Bildtitel" eine metasprachlich-attributive Funktion trägt - und als "Bildbestandteil" im syntagmatischen (und ikonographischen) Gefüge des bildnerischen Artefakts figuriert. Beide Funktionen sind aber - rein quantitativ - den Bildzeichen so unterlegen, daß diese eindeutig auch semiotisch dominieren. Den umgekehrten Fall repräsentiert das oben abgebildete Werk von Ivan Puni ("Flucht der Formen"),[102] wo eindeutig die Grapheme in ihrer quantitativen Häufung den rein ikonischen Bildzeichen überlegen sind, wohl aber durch ihre bildnerische Gestaltung den Charakter von reinen Bildzeichen annehmen.

Besonders interessant sind jene Bilder, die ausschließlich aus einer graphischen "Aufschrift" (Straßenschild, Reklametext, Zeitungstitel, Wegweiser etc.) bestehen, deren S i g n a l f u n k t i o n (schon aufgrund der Rahmung des Artefaktes und jener durch die pragmatische Situation der Präsentation als "Bild") aufgehoben ist und zu einem reinen Ideogramm reduziert wurde. Als Beispiel dafür kann I.Punis Bild "Bani" (1915) dienen, in dem die Aufschrift als einziges figuratives Element der bildnerischen Mitteilung dient (wenn man von der *faktura* der beiden Farbflächen absieht).[103]






Die Synthese von Wort- und Bildkunst zu einem multimedialen Genre gelang am ehesten in der kubofuturistischen und suprematistischen B u c h k u n s t ,[104] in der - analog zur mittelalterlichen Schrift-Bild-Symbolik (der illuminierten Handschriften, der Ikonen- und Freskenmalerei oder aber in den folkloristischen Genres der "Einblattdrucke" [*lubki*])-die Wort- und Bildzeichen g e m e i n s a m einen komplexen Text erzeugen.




("Te li le", 1914. Poem von A.Kručenych und tw. V.Chlebnikov, graphischer Anteil von O.Rozanova) [105]

Die "Renaissance der mittelalterlichen Buchauffassung und der Konzeption der Buchseite als ganzes", d.h. als Text-Bild (bzw. Bild-Text), bildet den typographischen Ausdruck für die allgemeine Tendenz der (russischen) Avantgarde zur Reaktivierung und Aktualisierung archaischer (primitiver, naiver, magisch-mythischer, folkloristischer etc.) Denk- und Ausdrucksformen. Im Gegensatz zum illustrativ-fiktionalen Bezug zwischen Text und Bild (als ikonischer Meta-Text zum Erzähltext) referieren im mittelalterlichen Bild- und Worttext beide Zeichentypen auf ein- und dasselbe Symbol (bzw. Mythem), auf ein- und denselben URTEXT, den das B u c h (als mikrokosmisches Analogon zur "Welt") entfaltet.[106]



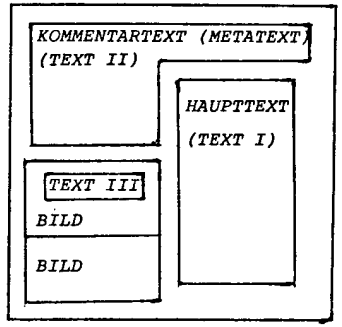


Besonders auffällig ist diese "Gleichstellung" von Wort- und Bildtext in jenen mittelalterlichen (byzantinischen) Kodizes, in denen vielfach die I l l u m i n a t i o n auf einer Stufe mit dem (kleingeschriebenen) K o m m e n t a r t e x t (der ebenso marginal dem Haupttext beigeordnet ist) steht. (Vgl. als Beispiel dazu aus P.Huber, *Bild und Botschaft. Byzantinische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament*, Oktateuch-Miniaturen von Vatopedi, Abb.4):[107]

*TEXT I = Text des Alten Testaments*

*TEXT II = Katenenkommentar des Kirchenvaters*

*TEXT III = Kurzzitat aus TEXT I als Bildkommentar und Ausgangsformel*




Der immer wieder gezogene Vergleich der Funktion der Bildtexte im mittelalterlichen Kodex (Fresko, Ikonenmalerei etc.) mit den "Sprechblasen" der heutigen Comic-Strips trifft zwar rein textsyntagmatisch zu, vernachlässigt aber die Hierarchisierung der paradigmatischen (und damit auch symbolisch-ikonographischen) Zuordnung der Wort- und Bildtexte im mittelalterlichen Buchgenre. Hier spielt die metonymische Beziehung zwischen verbalem und ikonischem Text (bildnerisch dargestellter verbaler Text als "Rede" einer narrativ-fiktiven Figur) eine der metaphorischen Beziehung zwischen Wort und Bild untergeordnete Rolle.

Dort, wo die Schrift im Bild freilich eine "direkte (An-) Rede" (auf dem irdischen oder zwischen himmlischem und irdischem Bereich) darstellt, die sich an eine auf dem Bild dargestellte Figur richtet, gibt es Parallelen zur heutigen Sprechblasen-Funktion. Als bildnerischer Index der d i r e k t e n Rede dient in der mittelalterlichen Bildsprache häufig die aus dem blauen Halbkreis (am oberen Bildrand) weisende H a n d (Gottes) (vgl. etwa Huber, Abb. 20) oder eine kanonisierte R e d e g e s t e (ibid., Abb. 21: erhobene Hand mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger). Diese Redegeste markiert den (unterweisenden, das W o r t des Ausgangstextes vermittelnden und gleichzeitig auch verkörpernden) Redner, wogegen der Empfänger des W o r t e s seine Rezipientenposition durch offene Hände und ausgestreckte Finger signalisiert (vgl. ibid., Abb. 23, 25 u.a.).

Die im Bild auftretenden Texte können auch reduziert bzw. komprimiert sein zu bloßen Text-Indizes, durch die eine entsprechende Stelle in der Bibel (oder in anderen kanonisier-

ten Texten) mit einem Schlagwort angezeigt ist, das gleichzeitig die Funktion des Bildtitels ("Superscriptio") erfüllt. Diese Kurzformeln werden dann nach dem (oben skizzierten) Prinzip der Textentfaltung behandelt. Auch sind häufig bestimmte Figuren und Gegenstände mit ihren N a m e n versehen (die Figur "verkörpert" ikonisch ihren "heiligen Namen" - und umgekehrt): Der heilige Name (und seine symbolisch-magische Funktion der Re-präsentation, d.h. der Vergegenwärtigung seines Trägers) wird gleichermaßen durch die ikonische F i g u r wie durch die graphische Darstellung ins Bild gesetzt. Er bildet damit - wie das gesamte Text-Kult-Bild - keineswegs das Objekt einer von außen kommenden Betrachtung (oder einer Kommunikation zwischen zwei horizontal konfrontierten Partnern - wie dies etwa im fiktionalen "Andachtsbild" eines psychologisierten Religionsverständnisses der Fall ist), sondern die im Physischen (Dinglichen) inkarnierte Emanation einer metaphysischen Urbildhaftigkeit welcher Art auch immer.

Die Funktion der Wort-Bild-Korrelation im System des mittelalterlichen Denkens ist zutiefst mit der vertikal-hierarchischen Raumauffassung verbunden, die erst in der Renaissance zu einer horizontal-linearen Konzeption transformiert wurde. In der alten Kunst ist grundsätzlich jedes Werk ein Rückbezug auf einen P r o t o t y p (oder Archetyp),[108] den es (energetisch und strukturell) zu restituieren gilt. Daher spielt auch das Z i t a t (und die Allusion) als Verweis auf das Ur-Bild und den Ur-Text (bzw. auf ein kanonisiertes Textkorpus) eine qualitativ und quantitativ unvergleichlich größere Rolle als in den Wort-Bild-Texten der Neuzeit. Den prototypischen (Kult-)Bildern (und -Texten) stehen die allegorischen gegenüber, die eine hermeneutisch-kommentierende (monologisierende) Funktion der Exegese (der Konkretisierung und Aktualisierung) erfüllen.

Erwähnen möchte ich hier noch D.S.Lichačevs[109] scharfsinnige Beobachtung, daß jene Spiegelfunktion, die für die neuzeitliche Kunst die Literaturkritik- und Wissenschaft erfüllt, im Mittelalter durch die bildende Kunst geleistet wurde - und auch vice versa: "Die Literatur verifizierte und kommentierte sich in der Malerei aller Gattungen" (25). Die Rolle des Wortes in der BK wurde durch das Bedürfnis motiviert, das "Schweigen" des Bildes zu überwinden. Der Leser der mittelalterlichen illuminierten Handschriften konzentriert sich gleichermaßen auf Bild- und Worttext, wodurch der verbale Text relativ "lakonisch" sein konnte, da die imaginative "Auffüllung" der indeterminierten Stellen durch die BK erfolgen konnte; umgekehrt waren auch die Bilder relativ komprimiert und abstrahiert (zu Ideogrammen), da sie sich auf den verbalen Kommentar verlassen konnten.

Lichačev vermerkt auch, daß die Aufschriften auf den Textbildern in der Regel die Vergangenheitsform des Originalzitats in das P r ä s e n s umformen (26), wodurch Bild und Text auf eine synchrone (oder eher a c h r o n e) Ebene gestellt werden. Gerade mit dieser Umformung wird aber auch - wie mir scheint - der konstitutiv s i m u l t a n e Charakter der WK und BK abgehoben von der Sukzessivität und



Historizität narrativer verbaler und bildnerischer Darstellung: "Das Wort auf der Bildfläche bringt gleichsam die Zeit zum Stillstand" (27) oder zeigt das Zeitliche sub specie aeternitatis.

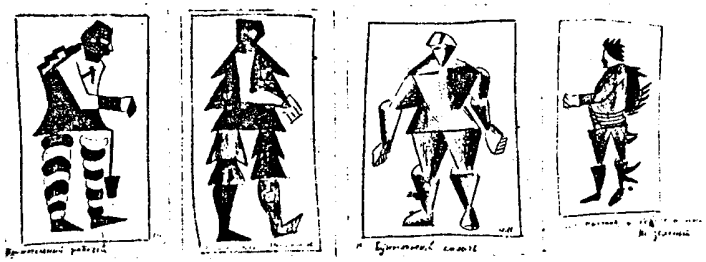
Die Verbindung von Wort- und Bildzeichen in e i n e r Mediengattung signalisiert das neue Medienbewußtsein der Moderne, die sich gegen eine "Schriftkultur" wandte, in welcher der Werktext (auch jener des Bildes) zum Gegenstand einer privaten, kontemplativen, fiktionalen Betrachtung wird. In den subkulturellen und folkloristischen Medien "spielt das Auditorium mit dem Text", indem es selbst zum Rollenträger eines performativen Aktes wird. Daher auch die "organische Verbindung des *lubok* mit dem Theater" (Lotman),[110] die notwendige Einbettung multimedialer Gattungen in mehr oder weniger offene "Inszenierungen", die den performativen "Rahmen" für die intermedialen Korrelationen anbieten. Gerade das ausgeprägte Interesse der Symbolisten (v.a. Vj.Ivanovs, Bloks, Belyjs) am Theatralischen leitete den von der Moderne grundgelegten Prozeß des Übergangs von einer werk- zu einer performanzorientierten Ästhetik ein.[111]

In besonderer Weise wird diese Entwicklung von der Werkästhetik (Geschlossenheit, Textualität, Fixiertheit im Medium, Reproduzierbarkeit der materiellen Basis, Repräsentativität, Gegenständlichkeit etc.) zur Performanzästhetik (Offenheit, Intermedialität, Nichtreproduzierbarkeit, Präsentativität, Ungegenständlichkeit bzw. "Dinglichkeit" etc.) im Avantgardetheater selbst vorgeführt: Im neuen, befreiten "Schauspiel-Theater" (*teatr-zreliše*) werden die einzelnen Medien und Zeichensprachen (Dekoration, Tanz, Kinetik, Mimik, Deklamation, Licht, Dialog, narrativ-rhetorische Texte etc.) gegeneinander ausgespielt und jedenfalls der Bevormundung durch das Textbuch (das Libretto des "Worttheaters" [*teatr slova*]) entzogen.[112] Eines dieser Verfahren ist die "Entfaltung" von semantischen Figuren zu ikonisch-kinetischen Personifizierungen auf der Bühne, die "Inszenierung" von Metaphern und Wortspielen (von "Sprachmasken") auf der Bühne (als "Sprechmasken"):

Mejerchol'd hat etwa in seinen Majakovskij-Inszenierungen (ebenso wie in den Bearbeitungen von Gogol'-Texten) die verbalen Verfahren der grotesken Hyperbolisierung, der wörtlich genommenen Redewendungen und Sprichwörter "theatralisiert": "Die Hyperbel geht in Hosen [...]. Vor Mejerchol'd

hatte unser Auge noch nie eine Hyperbel gesehen." (Belyj)[113]

Der Personifizierung der Sprachverfahren (*olicetvorenie, oživlenie* zu dramatischen Aktanten (die freilich über keine ausgeprägte psychologische Perspektivierung bzw. Selbstreflexion verfügen) steht die Rückverwandlung des Schauspielers in einen dinghaft-mechanischen Status gegenüber (Puppentheater- bzw. Marionettentheatereffekt, "Biomechanik" Mejerchol'ds, Formalisierung der Sujet- und Konfigurationsmuster etc.). Diese Art von "Personifizierung" (als Aktantialisierung von Sprachverfahren) geht sowohl von verbalen als auch ikonischen Ausgangsfiguren aus. Die Kostüme, Dekorationen, Masken, mimisch-kinetische Stereotypien, deperspektivierte Rede "verschlucken" gleichsam den Träger bzw. Repräsentanten einer psychologisch, sozial, ideologisch motivierten Perspektive. Auf diese Weise werden Dinge und (unbelebte) Zeichenträger m e t o n y m i s c h zu belebten, beseelten (anthropomorphen) Gestalten, wogegen sich die Schaupsieler in abstrakte, typisiert-schematische Merkmale auflösen, die von einem Träger zum anderen relativ frei verschiebbar werden. Diese nun schon mehrfach konstatierte Doppelbewegung der De- und Resemiotisierung läßt sich besonders gut am Beispiel der Bühnen- und Kostümentwürfe Malevičs zu A.Kručenychs futuristischen Stück *Pobeda nad solncem* (1913) studieren: Hier dienen die Kostüme grundsätzlich nicht der Charakterisierung der Figuren, sondern sie "tragen", sie "verkörpern" sie, indem sie eine jeweils relativ abstrakte semantische Kategorie "in Szene setzen" (*Tolstjak, Budetljanskij silač, Truslivye, Nekij zlonamerennyj, Neprijatel', Novyj* etc.): [114]



Die dramatischen Figuren sind "Personifizierungen" von Qualitäten, ohne über eine narrative Perspektivierung zu verfügen, die "semantische Welt" der WK und BK ersetzt die Referenz auf ein kulturell vermitteltes Wahrscheinlichkeitsmodell, das die Motive und Motivationen erschließbar und nacherlebbar macht. Auf die Verwandtschaft dieser WK-Inszenierung mit dem mittelalterlichen (und auch späteren humanistischen, barocken) Symbol- und Allegorietheater möchte ich hier nur verweisen (ebenso wie auf den Unterschied zwischen einer aperspektivischen Symbolisierung von "Abstrakta", einer perspektivischen "Allegorisierung" von Emblemata und einer unperspektivischen "Realisierung" von semantischen Figuren). [115]



Analog zur Integration von Schrift- und Textelementen ins Bild funktioniert auch die Verwendung von "Aufschriften" und "Schildern" (auf Tafeln und Kulissen bzw. Kostümen) als metonymisches Textobjekt auf der Bühne, die eine normalerweise bildhafte Referenz (perspektivisch adäquate Illusion eines Wirklichkeitsausschnittes im Rahmen der Guckkastenbühne) durch einen schriftlichen Verweis ersetzt und damit den visuell-fiktionalen Raum zu einem s e m a n t i s c h e n Raum transformiert.

Man denke etwa an A.Lavinskijs Dekorationsbeschriftungen in der Inszenierung von Majakovskijs *Misterija-buff* (1922). [116] Auch Ju.Tynjanov verweist in seiner bahnbrechenden Studie zur Verssemantik *Problema stichotvornogo jazyka* (1923/24)[117] auf die im mittelalterlichen Theater, aber auch in der Dramaturgie der Shakespeare-Zeit übliche Semasiologisierung von Requisiten (bzw. deren Ersetzung durch Schilder und Hinweise, die als "Äquivalente" der referierten Bedeutungen im Zuschauerbewußtsein dienen sollen). Tynjanov hat in seiner kaum beachteten Konzeption der (semantischen) Ä q u i v a l e n z auch das Prinzip der "minimal-art" (und ihrer theatralischen Varianten) vorweggenommen. Ausgehend von der Behandlung des Problems der syntagmatischen Nullstellen (etwa im Falle der "weggelassenen" Strophen[teile] im *Evgenij Onegin*), deren äquivalenzbildende Funktion nicht nur nicht abgeschwächt, sondern im Gegenteil intensiviert ist (ibid., 50), kommt Tynjanov zu dem Schluß, daß jede künstlerische, d.h. "dynamische" Form nicht aus der Menge (bzw. Vollständigkeit) des angebotenen "Materials" (d.h. der referentiellen Indizes), sondern aus der Spannung zwischen dominantem konstruktivem Prinzip und den untergeordneten Faktoren erwächst: "Dabei kann das Material auf ein M i n i m u m reduziert werden, das erforderlich ist als Zeichen des konstruktiven Prinzips. Analog dazu, wie im mittelalterlichen Theater für eine Dekoration, die einen Wald darzustellen hatte, ein Schild mit der Aufschrift "Wald" ausreichte, genügt auch für die Poesie das Schild (*jarlyk*) irgendeines Elements anstelle des Elements selbst: Wir akzeptieren als Strophe sogar die Nummer einer Strophe - und sie ist - wie man sehen konnte - konstruktiv gleichwertig mit der Strophe selbst." (51)

Als Folge einer solchen Reduktion und Substitution eines komplexen (visuell-haptischen) "Materials" durch ein minimales verbales Zeichen konstatiert Tynjanov eine intensive "Entblößung" (*obnaženie*) des konstruktiven Prinzips und - wie man ergänzen könnte - der konstitutiven Struktur und Pragmatik eines bestimmten Mediums. Die "Äquivalente" einer solchen minimalen Referenz (d.h. Indizierung) liegen dann freilich nicht im Bereich eines (zu ergänzenden, fiktional aufzufüllenden) Wirklichkeitsausschnitts, sondern im Rahmen eines bestimmten (künstlerischen und medienspezifischen) Kodes. Bezeichnenderweise führt Tynjanov als weitere Beispiele für "Äquivalente" die "Bühnen- und Regieanweisungen"

im Versdrama (*remarki*) an, die im verbalen Text selber (vom Autor) integriert sind (so v.a. in den Dramen der Symbolisten, etwa in L.Andreevs *Žizn' čeloveka*), wobei diese Anweisungen keinerlei szenische Funktion erfüllen, sondern eine solche nur vorgeben (bzw. imaginative Äquivalente dafür liefern). Tynjanovs Bemerkungen bieten einen interessanten Ansatz zur Klärung des Problems der Funktion von impliziten und expliziten Zeichen(akten) in der künstlerischen Mitteilung allgemein und der Substitution eines Mediums durch Zeichen (-Komplexe) indexikalischer Art eines anderen Mediums innerhalb eines medialen Genres.

## A N M E R K U N G E N

1. R.O.Jakobson hat als einer der ersten im Rahmen des kunstwissenschaftlichen Strukturalismus dazu aufgefordert, ein Werk nicht nur innerhalb seiner Gattung und seiner Kunstform, sondern im Zusammenhang mit den anderen "Künsten" der gesamten Epoche zu analysieren (R.O.JAKOBSON 1976:57 f.). Nach Jakobson bilden die Kunstformen (bzw. "Künste", russ. "iskusstva") jeder Epoche ein über die (kunstformimmanente) Ordnung der Einzelgattungen hinaus reichendes System, dessen funktionale und wertmäßige Hierarchie durch die jeweils "dominierende" Kunstform strukturiert wird: "Die anderen Künste definierten sich" - etwa in der Renaissance - "nach dem Grad ihrer Nähe" zur dominierenden Kunstform, im konkreten Fall zur bildenden Kunst (ibid.). Dagegen nimmt diese dominierende Stellung in der Romantik die Musik ein, im Realismus die Literatur etc. Daher genügt es auch nicht, Fragen der Evolution der Kunst auf die Untersuchung der einzelnen Kunstformen zu beschränken; es geht auch "um die Frage der Veränderungen im Wechselverhältnis der einzelnen Künste", wobei die Übergangsbereiche zwischen ihnen von besonderem Interesse sind (etwa die Illustration im Zwischenbereich von Literatur und Bildkunst oder die Gattung der Romanze zwischen Musik und Poesie, ibid. S. 61). Jenseits der Analyse eines Textes in seinem Verhältnis zu heterogenen Kunstformen liegt dann schon die Analyse der Wechselbeziehung zwischen künstlerischen und nichtkünstlerischen Kommunikationssystemen (bzw. Medien) in einer Kultur, eine Fragestellung, die im Rahmen des "pragmatischen Modells" des russischen Formalismus (Theorie des "literaturnyj byt", d.h. des "literarischen Alltags") und überleitend zum tschechischen Strukturalismus zum ersten Mal systematisch bearbeitet wurde (vgl. dazu HANSEN-LÖVE 1978:397-425; ibid. zum System der Kunstformen in der russischen Moderne S. 59 ff.).
   Zum Verhältnis von WK und BK in der russischen Moderne bzw. der russischen Avantgarde vgl. die bahnbrechende Studie von N.CHARDŽIEV 1940, zuletzt 1976:8-84 und allgemeiner die Arbeit von M.KAGAN 1972. - JAKOBSON 1971b:338 f. stellt das Problem der Korrelation der Kunstformen in den weiteren Rahmen der heterogenen Zeichentypen und ihrer Wechselbeziehung. Zum System der Kunstformen um die Jahrhundertwende vgl. zuletzt M.GRYGAR 1980:199-254; vgl. weiters J.VELTRUSKÝ 1981: 109-132.

2. SAUERBIER 1976: 11 ff. zur inter-und multimedialen Tendenz des Aktionismus, Konkretismus und Konzeptualismus der Gegenwartskunst (seit den 5oer Jahren). Dieselbe Tendenz läßt sich freilich schon in der klassischen (auch der russischen) Moderne feststellen. Gerade die symbolistische Theorie und Praxis des Dramas (vor allem bei Vj.Ivanov und z.T. A.Blok) und der Dramaturgie (beim jungen Mejerchol'd, bei Evrejnov u.a.) belegt die für die Moderne grundlegende Durchbrechung der Monomedialität (und ihrer Fixierung auf Werkästhetik, auf fiktionale Hypostasierung des autonomen Textes in seiner Repräa-

sentativität) in Richtung Inter-und Multimedialität (mit der für diese charakteristischen Bindung an eine Performanzästhetik, die sich durch ein Näherrücken von Produktion, Performanz und Rezeption innerhalb eines möglichst unmittelbaren raum-zeitlichen Kontextes auszeichnet). Die Idee des Theaters als Ideal einer "synthetischen" Kunstform, wie sie der Symbolismus vertrat (ausgehend von der romantischen Idee des "Gesamtkunstwerks", v.a. von R.Wagners Musiktheater, aber auch den archaischen oder folkloristischen Formen des "Mimos", der dionysischen Entwicklungslinie der Kunst), wurde in der postsymbolistischen Avantgarde durch die Konzeption eines "analytischen", die einzelnen Kunstformen multimedial isolierenden (wenn auch gleichzeitig präsentierenden) Verfremdungs-Theaters abgelöst (kubofuturistische Dramaturgie, konstruktivistisches Theater Mejerchol'ds und S.Tret'jakovs bzw. durch diesen wesentlich vermittelt B.Brechts). Diese Isolation, Vereinzelung und Totalisierung der konstruktiven und medialen Verfahren ist typisch für eine jede analytisch-verfremdende Kunstrichtung (vgl. dazu ebenso SAUERBIER 1976:77 f.).
Eine zusammenfassende Darstellung der neueren Konzeptionen einer "Semiotik der multimedialen Kommunikation" siehe bei E.W.B. HESS-LÜTTICH 1978:21-48.

3. Ausführlicher dazu HANSEN-LÖVE 1978:59 ff. Besonders in der Frühphase seiner ästhetischen Theorie greift A.Belyj auf die platonische (und durch Schopenhauer vermittelte) Konzeption der "Hierarchie" der Kunst-und Seinsformen zurück (vgl. A.BELYJ [1902] 1910:149-174 behandelt die "Kunstformen" ["formy iskusstva"] ausgehend von A.SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, 3. Buch und F.NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, zit. nach 1954:I, 89 ff.).

4. Vgl. aus formalistischer Sicht dazu Ju.TYNJANOV [1927], zit. nach 1972:275 ff. und V.ŠKLOVSKIJ 1928:237 ff. Interessant für die Beziehung von Genre und Medium ist Tynjanovs Hinweis, daß für das Genre-Empfinden nicht nur die qualitativen (konstruktiven) Kriterien, sondern ebenso die quantitativen Bedingungen der (Re-) roduktion ausschlaggebend sind: also etwa die Länge eins Textes (Tynjanov spricht von einem "Minimum zweitrangiger Züge", TYNJANOV 1972:319; 1969:256 ff., 395 ff.).

5. Ein erster Ansatz zu einer semiotischen Definition der medialen Autonomie des Films als eigenständige Kunstform findet sich in dem formalistischen Sammelband *Poètika kino* (1927), hier v.a. der Beitrag von B.V.KAZANSKIJ 1927:89-135. Schon 1919 verweist V.ŠKLOVSKIJ (1919; 1923:32 ff.; 1927:16) auf jene semantischen und konstruktiven "Vorzüge", die der Kinematographie aus ihren technisch gegebenen Mängeln (Stummfilm, starre Kameraposition) gegenüber dem Theater oder der Literatur erwachsen. Vgl. dazu auch B.ÈJCHENBAUM [1925] 1927, 1969: 208 f., der auf die umgekehrte Wirkung verweist: Die Erzählprosa Anfang der 20er Jahre in Rußland mußte sich ihrer medialen Spezifik (v.a. ihrer Verbalität, ihrer wortkünstlerischen Komponente im "skaz") vergewissern, um gegenüber der höheren Attraktivität des Filmgenres auf der Ebene der Sujetstruktur und Montage bestehen zu können.

6. A.BELYJ 1910:67 kritisiert den "Synthetismus" als mechanistische Kombination unzusammenhängender Teile, wogegen das echte Symbol die "organische Vereinigung" zu einer neuen (bildhaften) Ganzheit darstellt. Diese Gegenüberstellung von "Mechanik" (charakteristisch für den frühen Symbolismus) und "Organik" (religiös-philosophischer Symbolismus), die sich übrigens auch bei Vj.Ivanov findet (Vj.IVANOV SS II, 606), verbindet Belyj mit der Gegenüberstellung von "Schöpfertum" ("tvorčestvo") und der Position des distanzierten (oder fiktionalen) "Betrachtens" ("sozercanie"); im Bereich der Medien tritt diese Opposition als performativ orientiertes Kunstschaffen ("tvorčestvo"), das den "Lebenstext" mit dem "Kunsttext" untrennbar vereint ("žiznetvorčestvo"), dem Prinzip der Abgeschlossenheit und Objekthaftigkeit der Werkästhetik entgegen ("tvorenie", "sozercanie", "ergon" statt "energeia", Objekt des fiktionalen Nacherlebens etc.). Vgl. ibid., 68 ff. und v.a. 107 f. "Erkenntnis", "Betrachten" ("poznanie", "sozercanie") sind für Belyj Einstellungen, die das Leben in seiner schöpferischen Unmittelbarkeit und Augenblicklichkeit nicht erfassen können (BELYJ ibid. 111 f.). An anderer Stelle kommt Belyj zu einer radikalen Gleichsetzung von Symbolismus und "tvorčestvo" (ibid. 139), von "Künstler(leben)" und "Kunstwerk".
Ausgehend von Wagner und Nietzsche postuliert Vj.Ivanov eine "synthetische Kunst" ("sintetičeskoe iskusstvo"), in der alle Kunstformen vereinigt sind (Vj.IVANOV II:89 ff.; ders., II:205 ff.). Ideal dieser neuen, "organischen", synthetischen Kunstform ist das "totale" Theater. Starke Ausstrahlung sowohl in den Symbolismus als auch die postsymbolistische Avantgarde hatte A.Skrjabins Idee einer Versöhnung aller Kunstformen in einem synästhetischen Werk, das Musik, Poesie und Tanz vereinigt (vgl.N.CHARDŽIEV 1970:98 zu Skrjabin und Chlebnikov). Das Interesse der Symbolisten an der bildenden Kunst war zwar verglichen mit ihrer Hochschätzung der Musik (s. Anm. 14) relativ geringer; am ehesten bestand es noch auf dem Gebiet der Farb-Semantik (bzw. chromatischen Symbolik), die zu einem der Markenzeichen (auch des französischen Symbolismus) zählt. Die freie Verschiebbarkeit von Farb-und Gegenstandsbindungen zeichnet ja sowohl die bildende als auch die poetische Kunst der Symbolisten aus (vgl. zur symbolistischen Bildkunst u.a. H.H.HOFSTÄTTER 1965: 128 f.). Der Zusammenhang zwischen der für den Symbolismus grundlegenden Konzeption des "Synästhetismus" und des ebenso typischen Synkretismus und Synthetismus in der Kunst der Jahrhundertwende ist unter dem Gesichtspunkt der Intermedialität noch kaum untersucht worden. (Vgl. zur symbolistischen Chromatik A.STEINBERG 1979:187-213; J.PETERS 1981). Besonders bedeutsam in diesem Zusammenhang ist A.Bloks Aufsatz "Kraski i slova" (1905), in dem er - gerade mit Blick auf die enorme Bedeutung der freien Chromatik - eine Synthese von Malerei und Dichtung (wohlgemerkt: Wortkunst!) fordert (A.A.BLOK V, 20 f.). Bloks Bekenntnis zur Malerei als zu jener Kunstform, die der (kindlichen) "Unmittelbarkeit" und dem Prinzip des "Neu-Sehens" durch Kunst am nächsten kommt, weist voraus auf die zentrale (auch kunsttheoretische) Rolle der BK in der postsymbolistischen Avantgarde. Gerade Bloks Hinweis auf die

Bedeutung des "kindlichen Sehens" als Grundlage für jede Kunsterneuerung wurde im Neo-Primitivismus und Naivismus der russischen Avantgarde zur Leitidee. Vgl. ausführlich zu diesem Artikel Bloks S.M.DANIĒL 1975:79 ff.; G.PIROG 1980:101-108; K.CIEŠLIK 1980:83-91. Zur Emotionalisierung und symbolischen Überhöhung der Farbwerte bei Vrubel' vgl. A.BLOK IV, 428 f. (bei Belyj vgl. ELSWORTH 1978:133 f.). - V.BRJUSOV 1975:49 f. fordert gleichfalls eine Neuordnung des Systems der Kunstformen und die Erschließung neuer Medien. -
Vgl. J.E.BOWLT 1979 (mit zahlreichen Hinweisen zur WK-BK-Korrelation im russischen Symbolismus. Erwähnt sei hier nur die Entstehung einer eigenen Mediengattung der (Kunst-)Zeitschrift im Symbolismus (vgl. die Zeitschriften "Mir iskusstva", "Vesy", "Zolotoe runo" etc.), die - parallel zur Theatralik und zur "Inszenierung" von existentiellen Situationen (etwa in den Künstlerzirkeln, den "kružki") - am ehesten der symbolistischen Idee des Gesamtkunstwerkes nahe kam. Die Formalisten konnten - ausgehend von der kubofuturistischen und suprematistischen Journal-, Almanach- und Buchkunst einen ersten Ansatz zur theoretischen Begründung dieser Mediengattungen entwickeln. Vgl.dazu HANSEN-LÖVE 1978:413 f., 542 ff.

7. Zur "Diskontinuität" ("preryvnost'") bzw. Diskretheit als Merkmal des modernen Denkens vgl. P.A.FLORENSKIJ 1971:504 ff.; V.V.IVANOV, J.M.LOTMAN 1973:27 f. sehen in der Opposition "diskrete" vs. "nichtdiskrete semiotische Modelle" (bzw. Texte) eines der Hauptkriterien in der typologischen Bestimmung von Kulturen; ein Sonderfall dieser Opposition kann die Antithese von ikonischen und verbalen Zeichen sein, wobei WK und BK einander bei der Bildung des Kulturmechanismus gegenseitig bedingen: beide Kunstformen verhalten sich zueinander "äquivalent", sind jedoch nicht zur Gänze wechselseitig ineinander übersetzbar ("vzaimoperevodimyj"). V.V.IVANOV 1974: 65ff. wendet diesen Gesichtspunkt der Diskretheit auf die Bedeutung des Kubismus für die moderne Kunst an; ebenso vgl. V.V.IVANOV 1976:271 ff.; E.M.MELETINSKIJ 1976:77 f. Zur Problematik des Prinzips der "Diskretheit" in der diachronen Periodisierung vgl. I.P.SMIRNOV 1977:16 ff. und zusammenfassend dazu HANSEN-LÖVE 1980:133 ff.

8. I.P.SMIRNOV, R.DÖRING 1980:441 unterscheiden innerhalb jeder Periode zwischen einem "analytischen" und einem "synthetischen" Subsystem (vgl. auch die in der Kunstgeschichte gängige Unterscheidung in "analytischen" und "synthetischen" Kubismus). Schon der Symbolist Vj.Ivanov spricht explizit von der (negativ gewerteten) analytischen Phase des frühen Symbolismus (d.h. "dekadentstvo") und der synthetischen Phase des reifen, religionsphilosophischen Symbolismus (Vj.IVANOV II, 605 f. und v.a. III, 62 ff., 73 f.).

9. Zur metaphorischen Natur des Symbolismus im Gegensatz zur metonymischen des Postsymbolismus (der "historischen Avantgarde") vgl. I.P.SMIRNOV 1977:80 f., 102 ff. Die Begriffe Metapher / Metonymie sind hier im jakobsonschen Sinne (und



ihrer Variation durch I.P.SMIRNOV 1977:93 und ders., 1979b: 177 f.) verstanden.

10. Zur Idee einer "wechselseitigen Erhellung der Künste" vgl. H.WÖLFFLIN.

11. Vgl. zu dieser Klassifizierung Anm. 17. ("dekadenter" Symbolismus vs. mythopoetischer Symbolismus).

12. Die "Montage", ja das "Montage-Denken" als zentrales konstitutives Prinzip der (kubofuturistischen) Avantgarde basiert auf dem "metonymisch-katachretischen" Charakter dieser Periode (vgl. I.P.SMIRNOV 1977, I.R.DÖRING-SMIRNOVA, I.P.SMIRNOV 1980:461 f.). Im Gegensatz zum Streben der Symbolisten nach "Vereinigung" ("coniunctio", "coincidentia oppositorum", russ. "slijanie") postulierten die russischen Kubofuturisten das Prinzip der "Verschiebung" ("sdvig"), der "Diskonstruktion", "Disjunktion" (vgl. D.BURLJUK 1913:101; A.KRUČENYCH 1923, HANSEN-LÖVE 1978:90 f.).

13. Zur Verbindung des konstruktiven "Fundamentalismus" mit der Tendenz zur Restitution archaisch-primitiver Denk-und Darstellungsformen vgl. V.MARKOV 1914; J.BOWLT 1976:41 ff.

14. Im Symbolismus (2. Phase) wird nicht immer klar unterschieden zwischen "Musik" als konkrete Kunstform und dem Prinzip der "Musikalität" ("muzykal'nost'"), das sehr viel weiter gefaßt ist und z.T. (als organisch-kosmisches Prinzip im Sinne der Musikphilosophie Nietzsches) mit "simvoličnost'" des Lebens und der Kunst gleichgesetzt wird (BELYJ 1910: 111 und 139; Vj.IVANOV [1904] 1929:31 f.; K.BAL'MONT 1973: 6). Das von Blok für die Malerei in Anspruch genommene Prinzip der "Unmittelbarkeit" (s. Anm. 6) schreibt Belyj der Musik zu, die infolge ihrer Abstraktheit ("bezobraznaja neposredstvennost' muzyki", BELYJ 1910:170) und ihrer elementaren Verwurzelung im (kosmisch-organischen) "Rhythmus" (ibid. 219) direkt auf die Psyche wirkt. Diese kosmische Einbettung der Musik (pythagoreisch gedacht als "Sphärenmusik", dionysisch als organisch-elementarer Rhythmus) durchdringt alle ästhetischen Schriften Vj.Ivanovs, A.Belyjs, A.Bloks u.a. (vgl. etwa A.BLOK VI, 101; A.BELYJ 1910:147-174. A.Blok kritisiert in seinem ersten erhaltenen Brief an A.Belyj die in diesem Artikel ["Formy iskusstva"]nicht genügend klare Unterscheidung von "muzyka" und "muzykal'nost'", vgl. A.BLOK, A.BELYJ 1940:3 ff.; zur Überschätzung der zu weit gefaßten Wirksamkeit der Musik vgl. BELYJ 1907:57-60).
Zur Realisierung des Prinzips der "Musikalität" in der Prosa A.Belyjs vgl. D.TSCHIŽEVSKIJ 1971:VII ff.; A.KOVAČ 1976:167 ff.; B.CHRISTA 1976:395-414; R.P.HUGHES 1978:137-145; zur unterschiedlichen Realisierung der "muzykal'nost'" in Symbolismus und Futurismus vgl. noch W.G.WESTSTEJN 1980: 255-296.
Cl.LÉVI-STRAUSS behandelt sowohl in der Einleitung zu seinen "Mythologica" als auch im Finale die Stellung der Musik zu den anderen Kunstformen und zum Mythos (LÉVI-STRAUSS I 1971:28 ff.): Ebenso wie die Symbolisten sieht auch Lévi-

Strauss in Wagner jenen Künstler, der erstmals die "Affinität zwischen Musik und Mythos" (ibid. 30) struktural realisiert hat. Ein Vergleich zwischen dem musikalischen Aufbau der Symphonien Belyjs und dem "symphonischen Aufbau" der "Mythologica", die ja auch als halb-künstlerischer Text konzipiert sind, würde auch ein neues Licht auf die Affinität der symbolistischen Mythopoetik und der strukturalistischen Mythentheorie werfen (ibid. I, 45). Nach Lévi-Strauss vermittelt das mythologische Denken zwischen dem der artikulierten Sprache und dem der Musik (I, 47), ebenso wie die Musik (aufgrund des Fehlens der ersten Artikulationsebene, s.u. Anm. 88) zwischen Kultur und Natur vermittelt (eine Auffassung, die wiederum durchaus der symbolistischen Mythopoetik entspricht). Im "Finale" zu den "Mythologica IV" (732 ff.) verweist Lévi-Strauss auf das h o m o l o g e Verhältnis von Mythos und Musik ("Die Mythen sind lediglich ineinander übersetzbar, so wie eine Melodie nur in eine andere Melodie übersetzbar ist, die mit ihr Homologiebeziehungen bewahrt: man kann sie in eine andere Tonart transponieren..", IV, 757). Historisch gesehen tritt die Musik zu jenem Zeitpunkt an die Stelle des Mythos, da dieser ersetzt wurde durch das "romaneske" Erzählen (ibid. 765), d.h. "demythologisiert" wurde: "Wenn der Mythos stirbt, wird die Musik auf dieselbe Weise mythisch wie die Kunstwerke, wenn die Religion stirbt, aufhören, einfach nur schön zu sein, und heilig werden"(766). Auch diese Einschätzung deckt sich mit der remythologisierenden Intention der Moderne bzw. mit dem Selbstverständnis des Symbolismus.

Ebenso wie Belyj sahen auch die Kubofuturisten die wesentlichste Gemeinsamkeit zwischen Musik und den anderen Kunstformen der Moderne in der Tendenz zur "Ungegenständlichkeit" ("bespredmetnost'"). Vgl. dazu N.KUL'BIN 1915:192 ff.

15. Vgl. den Abschnitt über das "slovotvorčestvo" bei BELYJ 1910:434 ff. und parallel dazu Ju.TYNJANOV[1924] 1965: 25.

16. Zur Intertextualität im Symbolismus vgl. Z.G.MINC 1974: 134 ff. (zur Funktion des Zitats im Symbolismus ibid. 139); Z.G.MINC, Ju.M.LOTMAN 1973:96 ff.; Z.G.MINC 1975:43 ff.; R.TIMENČIK 1974:124 ff., SMIRNOV 1977:54 ff.

17. Die Unterscheidung in eine Frühphase des Symbolismus ("dekadentstvo") und den Symbolismus der 2. Generation (religionsphilosophischer, mythopoetischer Symbolismus) hat sich allgemein durchgesetzt (I.P.SMIRNOV 1977:27 f.; Z.G.MINC 1974: 135 f.; L.PUSTYGINA 1975:143-147; HANSEN-LÖVE 1980:149).

18. I.P.SMIRNOV 1977:25; HANSEN-LÖVE 1983.

19. Zur Theorie der "Realisierung" und "Entfaltung" semantischer Figuren aus formalistischer Sicht vgl. HANSEN-LÖVE 1978:128-152; ders., 1982:197-252.

20. R.JAKOBSON [1921] 1972:80 ff.; A.BELYJ 1934:232 ff.



21. Vgl. HANSEN-LÖVE 1982:213f. und O.FREJDENBERG 1936 (zum Verfahren der "Realisierung von Tropen" in den antiken Literaturen).

22. B.A.USPENSKIJ 1970a:172-218 liefert eine zusammenfassende Darstellung der "strukturellen Gemeinsamkeit von Malerei und Literatur", v.a. seiner eigenen, auf die Konzeption L.F. Žegins (ŽEGIN 1970) zurückgreifenden Studien zur Perspektivik in Wort-und Bildkunst. Vgl. allgemein Meyer SCHAPIRO 1969:238 ff.; ders. 1973; R.JAKOBSON 1970:3-23; ausgehend von Jakobson und den einschlägigen Studien Jan Mukařovskýs ("Mezi poezií a výtvarnictvím" und "Podstata výtvarných umění") vgl. J.VELTRUSKÝ 1981:109-132 sowie M.R.MAYENOWA 1981:133-137. Konkret zum Verhältnis von Kubismus und Dichtung vgl. M.GRYGAR 1973:9-49; ders., 1980:199-254; zum Konstruktivismus in dieser Hinsicht vgl. R.GRÜBEL 1981:83 ff., 237 ff.; A.FLAKER 1980:11-17; J.BOWLT 1972:131-146; ders.,1976:41 ff; vgl. auch den historischen Überblick bei Vl.MARKOV 1968 und C.GRAY 1963.

23. A.MALRAUX 1956:52 ff. zur jahrhundertelang bestehenden Rolle der Malerei als "bevorzugtes Ausdrucksmittel der Poesie"; K.LEONHARD 1953:20 f.

24. S.D.SAUERBIER 1976:13 f., 20 f., 46, 81.

25. Die Unterscheidung des (archaisch-mythischen bzw. unbewußten) "unperspektivischen" Denkens vom (bewußt-rationalen) "perspektivischen" Denken (der Renaissance und ihrer Zentralperspektivik) und vom "Aperspektivismus"(der Moderne) entnehme ich Jean GEBSER [1949/53] I-III, 1973:I,35-69. Zum Zusammenhang von Perspektivik und archaischem Denken vgl. S.Ju. NEKLJUDOV 1972:191 ff.; V.V.IVANOV 1972:105-133; V.N.TOPOROV 1972:77-103; A.D.STOLJAR 1972:66 ff.; bes. über den Zusammenhang des rezenten "Kunstdenkens" ("chudožestvennoe myšlenie") mit dem archaisch-mythologischen Denken L.B.PEREVERZEV 1965: 217-220; zur Problematik der "umgekehrten Perspektive" vgl. B.A.USPENSKIJ 1970b:4 ff.; L.F.ŽEGIN 1970:40 f.; zu den allgemeinen Charakteristika des "mythologischen Denkens" vgl. E.M.MELETINSKIJ 1976:164 ff.; I.P.SMIRNOV 1977:57 ff., 285 ff.; 1972:284-320; ders. 1979:175-203; dazu zusammenfassend HANSEN-LÖVE 1980:167-173; S.S.AVERINCEV 1972:110-155; V.V.IVANOV, V.I.TOPOROV 1965:238; I.P.SMIRNOV 1978:186-203; Ju.M.LOTMAN, B.A.USPENSKIJ 1973:282-303 (zur Metaphorisierung der ursprünglich mythologisch funktionierenden Symbolik); zur Problematik der Remythologisierung zuletzt I.P.SMIRNOV 1981:59 ff.

Zum Modell des (archaisch-primitiven) "konkreten Denkens" (und seiner Verwandtschaft mit dem Montagedenken der Moderne, dem Prozeß der "bricolage") vgl. Cl.LÉVI-STRAUSS 1973:11 ff. und zur Struktur des mythologischen Denkens Cl.LÉVI-STRAUSS 1971:26 ff ("Logik der sinnlichen Qualitäten") und ders., 1975:732 ff. Über den Zusammenhang von archaisch-unbewußtem und rezentem Kunstdenken vgl. C.G.JUNG 1979:82, 89.

26. S.FREUD 1961:283 ff. sieht eine Entsprechung zwischen den Verdichtungs-und Verschiebungsprozessen in der Sprache des Unterbewußten und jener des mythisch-magischen Denkens sowie der wortkünstlerischen Diskurse: Grundprinzip ist die (aus der Sicht des rezenten, rationalen Denkens unrichtige) Trans-

formation von Kontiguitätsassoziationen zu Analogieassoziationen, d.h. von räumlicher Nachbarschaft zu zeitlich-kausalen Abfolgen. Freud vergleicht (ibid. 317) die "Stummheit" der Malerei (im Vergleich mit der Poesie) mit der "Stummheit" des Traumes; in beiden (in BK und Traum, d.h. unbewusster Imagination) dominiert die Simultaneität aller Elemente: im Traum wird der "logische Zusammenhang als Gleichzeitigkeit ausgedrückt"; der Traum "verfährt darin ähnlich wie der Maler.." (ibid. 319). Aus eben dieser Beobachtung heraus stellt auch E.CASSIRER 1922:42 ff. eine strukturelle Analogie zwischen mythischem und ästhetischem Denken her: Während im rationalen (wissenschaftlichen) Denken der Zeitbegriff vorherrscht, "so bleibt im Mythos der Vorrang des räumlichen Anschauens vor dem zeitlichen durchaus gewahrt" (ibid.). In diesem Primat der räumlichen Kontiguität wurzelt alle Magie. Vgl. dazu S.Ju.NEKLJUDOV 1972:191; V.N.TOPOROV 1972:78 f.; vgl. die Beiträge in: *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve* (1974), hier v.a. V.V.IVANOV 1974:39-67; G.B.BORISOVSKIJ 1979:88-112, bes. 98 ff.; B.V.RAUŠENBACH 1979:143 ff. und zuletzt 1980.

R.JAKOBSON 1971b:340 zur Simultaneität (BK) vs. Sukzessivität (WK, Musik), verweist auf einen der ersten Vertreter dieser Dichotomie in Rußland, I.M.Sečenov, *Elementy mysli* [1870], M. 1959, aber auch auf Lessings bekannte Laokoon-Studie (ibid. 343). Ebenso JAKOBSON 1971a:336 f. R.ARNHEIM 1972:232 f. ("Das intellektuelle Denken baut die Simultanstruktur des Räumlichen ab"); A.J.BISANZ 1976:184-223; SAUERBIER 1976:314 ff.

Zur Typologie der Raum-und Zeitkünste aus symbolistischer Sicht vgl. BELYJ 1910:147 ff., 175 ff. (dazu J.ELSWORTH 1980: 68 ff.). Besonders aufschlußreich dazu V.BRJUSOV 1975:381 ff.

27. Vgl. HANSEN-LÖVE 1982:212f.

28. Zur hier vorgeschlagenen Unterscheidung zwischen "Imagination" (als Prozeß des unbewußten, archaisch-mythischen Sprachdenkens, dominierend in der Semantik der Wortkunst) und "Fiktion" (als bewußt-perspektiviertes Projizieren von Vorstellungen auf ein gegebenes Wirklichkeits-und Wahrscheinlichkeitsmodell, dominierend in der Narrativik) vgl. HANSEN-LÖVE 1982:231ff. ; SAUERBIER 1976:352 f.

29. B.A.USPENSKIJ 1971:178 ff.

30. Vgl. HANSEN-LÖVE 1978:82ff.

31. Ibid. 115 f.; V.CHLEBNIKOV 1972: II, 101 ff., 315 f., 322 f.; A.BELYJ 1922;

32. A.J.BISANZ 1976:196 f.; SAUERBIER 1976:352 f.

33. Zum Begriff des "Realismus" in diesem Zusammenhang vgl. R.JAKOBSON [1921] 1969:372-391.

34. Ju.TYNJANOV 1929:509 ff. unterscheidet klar zwischen einer narrativ thematisierenden "Illustration" verbaler Texte durch auxiliäre Bildbeigaben und Realisierung derselben durch autonome (homolog strukturierte) Bildtexte (wie dies in der kubofuturistischen "zaum'" der Fall ist).



35. Vgl. HANSEN-LÖVE 1982:231f.

36. I.P.SMIRNOV 1977:99.

37. Zur Ablehnung der (narrativen) Programmusik durch den Kubofuturismus vgl. N.KUL'BIN 1915:193. Zur Abstraktheit der Musik vgl. auch V.KANDINSKIJ [1910] 1952.

38. Der eigentliche Sinn des Begriffs "Ungegenständlichkeit" ("bespredmetnost'") besteht eben in der depragmatisierenden, desemiotisierenden Rückverwandlung der kulturell-zivilisatorischen "Realia" in physisch-sensuelle und imaginative Ding (-Vorstellungen). In der Ästhetik der Avantgarde (und des Formalismus) tritt dann "vešč'" (= Ding) auch in der Bedeutung von (Kunst-)Werk auf. Vgl. zur philosophischen Begründung der Begriffe "vešč'", "material", "priem" B.A.ÈNGEL'-GARDT 1927:37 ff.; HANSEN-LÖVE 1978:188 ff.

39. Die sehr kritische Einstellung der Formalisten zu allen mimetisch-abbildenden Funktionen der BK wurzelt schon in ihrer Negation einer v i s u e l l - o p t i s c h e n Interpretation von semantischen Figuren ("Bildern", "obraznost'" der symbolistischen Ästhetik).

40. Vgl. zur Zeichentheorie in der Tradition von Ch.S.Peirce zusammenfassend bei Th.A.SEBEOK 1979:56 ff.

41. R.JAKOBSON 1971c:307-342 beschränkt sich weitgehend auf die thematischen Gemeinsamkeiten zwischen Literatur und bildender Kunst; "Transposition" ist für Jakobson die Übertragung eines Themas aus einem Kunsttyp in einen anderen (ibid. 332), wobei etwa die "Plastik" (selbst ein Zeichen, "signum") zum Thema ("signatum") im Dichtwerk wird, wo sie als Zeichen bzw. Bild 2.Ordnung fungiert. SAUERBIER 1978: 39 verwendet den Begriff der "Transposition" in einem viel weiteren Sinn (=Übertragung von "Texten" eines Zeichentyps in solche eines anderen).

42. Vgl. dazu HANSEN-LÖVE 1982:1978, 115-119.

43. Zur dominierenden Rolle des Index-Zeichens in allen Gattungen der nichtmimetischen Avantgardekunst vgl. SAUERBIER 1976:19 f., 31, v.a. 78 f., 362 ff.

44. J.FARYNO 1979:65-94 sieht in der Poesie über Malerei ein Teilproblem des Komplexes "Poesie über Kunst" bzw. Metapoesie (ibid. 65); G.PIROG 1980:101-108.

45. FARYNO 1979:68 f.

46. JAKOBSON 1971a:334 unterscheidet zwischen einer Dominanz des verbalen Zeichens für eine Kommunikationsform, in der der Typ des Zeichen-"symbol" vorherrscht, gegenüber jenen Kommunikationsformen, in denen der "index"-Typ und der "ikonische" überwiegen (in der auditiven Kommunikation). Ders., 1971b:340 zur Frage, warum uns die verbale Kommunikation als primär gegenüber anderen Formen der Verständigung erscheint. Nach I.P.SMIRNOV (1977:109) verlor die verbale Sprache in der Periode des Postsymbolismus ihre Funktion als "universelle Verbindung zwischen den Künsten", wodurch diese die Fähigkeit ihrer wechselseitigen Übersetzbarkeit einbüßten. Dagegen errang der ikonische Zeichentyp (bzw. die BK) die

Vorherrschaft in den Medien dieser Periode. I.R.DÖRING, I.P.SMIRNOV, 1980:27 unterstreichen die dominierende Rolle des Wortes (bzw. der verbalen Kommunikation) in der Periode des Realismus als "Vermittler zwischen den Kunstformen" (vgl. dasselbe bei JAKOBSON [1971] 1976:58).
JAKOBSON 1971c:261 ff. sieht die "intersemiotische Transmutation" als einen Sonderfall der "Übersetzung" an.

47. H.HOFSTÄTTER 1965:86 ff.

48. U.ECO 1977:154 ff. ("Das offene Kunstwerk in den visuellen Künsten"); S.D.SAUERBIER 1976:11 ff. (s. Anm. 2).

49. Vgl.E.PANOFSKY [1932],[1939] im Sammelband *Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme* (1979).

50. Ju.LOTMAN 1973; ders., 1974:28 ff.; 1978:3 ff.

51. E.PANOFSKY 1964:127 f. unterscheidet zwischen einer "primären Sinnschicht" der unmittelbaren Rezeption (ohne kulturelle Vorinformation) und einer "sekundären Schicht" ("Region des Bedeutungssinnes", der Kultursymbolik). Diese sekundäre Sinnschicht ist ein im allgemeinen literarisch übermitteltes bzw. gespeichertes "Wissen". Vgl. auch E.PANOFSKY 1955: 30 ff.

52. Zum Begriff des "Symbols" in der Bildsprache (der Ikonenmalerei) vgl. B.A.USPENSKIJ 1971:187 ff. Vgl. weiters: V.V. IVANOV, V.N.TOPOROV 1977:102 ff. und S.M.DANIĖL' 1973:135 ff. und A.M.DANIĖL, S.M.DANIĖL 1983.
Ju.K.LEKOMCEV 1967:122-239 bezeichnet den (nach Ch.S.Peirce definierten) "ikonischen" Zeichentyp als "znak izobraženie", der unterschieden ist vom "Ausdruck" ("vyraženie") als einer "Menge von Linien und Flecken" auf einem Bild, die zueinander in "äquivalente" und "hierarchische" Klassen geordnet sind (124). Der ästhetische Effekt ergibt sich aus einer bestimmten Beschränkung "der Syntax der Ausdruckselemente" (125). Vgl. ders., 1962:123-125. - M.WALLIS 1970:524-535 unterscheidet zwischen ikonischen Zeichen ohne Details ("Schemata") und solchen mit Details ("Pleromata").

53. B.A.USPENSKIJ 1971:188 f.

54. P.BOURDIEU 1970:132 ff.

55. Vgl. v.a. U.ECO 1970:205 ff.

56. Zur visuellen Ikonisierung von "sprachlichen Symbolisierungen" vgl. SAUERBIER 1978:35 f.: "Wenn die Objekte der Bilder selbst zeichenhaft vermittelte oder vermittelnde (also semiotisierte)'dingliche Wirklichkeit' sind, dann sind die visuellen Abbildungen jeweils selbst Metazeichenbildungen". Zur Funktion von "Bildern als Interpretationen von Worttexten" vgl. ders., 63 f. (zu den Bildrätseln, Rebus-Gattungen und Emblematik).

57. JAKOBSON 1960:358.

58. Zur Poetik der Anagramme im Symbolismus vgl. V.S.BAEVSKIJ, A.D.KOŠELEV 1979:50-75 (Anagrammatik als mythologisches Ur-



denken: "anagrammatičeskoe myšlenie", ibid. 51) und allgemein: J.STAROBINSKI 1971:27 ff. - Zur kubofuturistischen "sdvigologija" vgl. KRUČENYCH 1923.

59. H.Kahnweiler zit. nach: HOFMANN 1970:72. Vgl. auch H.KAHNWEILER, "Le cubisme", in: Confessions estétiques, Paris 1963, S. 19f.

60. P.Picasso zit. nach: HOFMANN 1970:65f.

61. Vgl. HANSEN-LÖVE 1982:205.

62. Vgl. oben Anm. 25.

63. Setzt man die Konzeption der "grotesken Weltordnung", wie sie M.M.Bachtin entwickelte, fort, dann steht die Groteske einer "aperspektivischen", ambivalenten Präsentation des Textes näher als die "Satire", welche immer auf die Inkongruenzen in heterogenen, perspektivisch fixierten "Wahrscheinlichkeitsmodellen" (ideologischer, historischer u.a. Ausrichtung) verweist. Zur "Aperspektivik" der Moderne vgl. J.GEBSER 1973 und HANSEN-LÖVE 1978:82-89.

64. Vgl. A.A.MOROZOVA, L.A.SOFRONOVA 1979:13-38; I.P.SMIRNOV 1979b:335-361 (vgl. die Emblematik im Barock und in der Avantgarde - etwa in der Plakatkunst Majakovskijs, ibid. 351).- Vgl. P.A.FLORENSKIJS (1971b:521-527) Konzeption eines "Symbolariums" ("slovar' simvolov"), d.h. einer Art Lexikon der "Ideogramme", jener visuellen Zeichen, die relativ abstrakte Bedeutungen denotieren, wie sie etwa in der Werbung, der Warenbezeichnung, Heraldik, aber auch in der archaisch-archetypischen Emblematik universell auftreten("als universelle Sprache der Menschheit", ibid. 523). Da diese universelle Ideographik in unserem Unbewußten gespeichert ist, muß sie auch unabhängig von ihren konkret-historischen Funktionen analysiert werden (527). Nach Florenskij sind die Ideogramme am reinsten erhalten in den Volksweisheiten, Märchen, Mythen, Sprichwörtern etc. Mit Recht kritisiert Florenskij den symbolistischen Symbolbegriff, der den universellen, komparatistisch erfaßbaren Charakter der Emblemata nicht erfaßt. Vgl. A.Belyjs "Ėmblematika smysla" (BELYJ 1910:49-143), wo als "Emblem" jene Funktion der Symbole verstanden wird, die (kultur-)bedingt ("uslovnaja"), d.h. für eine bestimmte historische Epoche konventionalisiert ist. - Zu System und Poetik der "redenden Malerei" und der "stummen Dichtung" in manieristischen Hieroglyphen, Emblemen, Figuralalphabeten und mnemotechnischen Lehrmitteln vgl. P. PREISS 1974:367 ff.

65. Vgl. LISSICKY 1980 Graphik und Agit-Plakate mit Wort-Bild-Texten Abb. 40 ff.

66. S.FREUD [1905] 1961:134 ff.; zur formalistischen Theorie der "Realisierung" vgl. HANSEN-LÖVE 1978:161 ff.

67. Vgl. JAKOBSON [1921] 1972:80 ff.

68. Zum "Konzeptualismus" und "ungegenständlichen Kunst" in der russischen Avantgarde vgl. V.ŠKLOVSKIJ 1923:101 ff.; K.MALEVIČ 1962:89 ff.; L.A.SHADOWA 1978:298 f.

69. SAUERBIER 1976:13 ff., 31, 41, 81 f. unterscheidet für die Postmoderne zwischen Darstellung (bzw. Repräsentation) und

Präsentation (analog zur Opposition von geschlossener Werkästhetik und offener Performanzästhetik); dieselbe Gegenüberstellung gilt auch in der russischen Moderne, wo (etwa bei Malevič) "izobrazitel'nost'" mit "Darstellung" gleichzusetzen ist, die von der "ungegenständlichen Kunst" (des Suprematismus, Abstraktionismus) grundsätzlich negiert wird ("bespredmetnost'","veščizm"[=Dinglichkeit].

70. Vgl. I.DANILOVA 1975:7 ff., 25 f., 47 f. Zur Unterscheidung von "Komposition" und "Konstruktion" vgl. die bahnbrechende kunstphänomenologische Studie von A.G.GABRIČEVSKIJ 1928:66 f. Ders., 56 ff. begründet den Zusammenhang von (Ab-)Bildhaftigkeit ("izobrazitel'nost'") und Zentralperspektivik. Vgl. aus derselben phänomenologischen Sicht die Darstellung von M.A. PETROVSKIJ 1927:51-80.

71. BELYJ 1910:434 ff. setzt "innere Form", "Bildhaftigkeit" ("obraznost'") und "Symbolhaftigkeit" ("simvoličnost'") der "poetischen Sprache" gleich. Vgl. dazu auch P.A.FLORENSKIJ [1922] 1972:348 ff.

72. Vgl. R.ARNHEIM 1972:9 ff. Zur Verwandtschaft von Konzeptkunst und wissenschaftlicher Konzeptualisierung vgl. SAUERBIER 1976: 223 ff. und ders., 1978:72 ff.

73. Zur Bedeutung der "Dinghaftigkeit" in der russischen Avantgarde ("veščizm") vgl. HANSEN-LÖVE 1978:74 ff. und zur Kritik daran M.BACHTIN 1975:14 (Ablehnung der formalistischen "Materialästhetik"). Die hier angedeutete Unterscheidung von "vorkulturellem Ding" (bei Malevič: Natur, Organik, Kosmos) und "kulturellem" (Gebrauchs-)Gegenstand findet sich auch in der "vešč'" / "predmet" - Opposition der russischen phänomenologischen Ästhetik (G.ŠPET 1914:133 f.; ders., 1923: II, 48 ff.; ders., 1927:128 ff.).

74. V.Kandinskij unterscheidet zwischen "großer Abstraktion" und "großer Realistik" (V.KANDINSKIJ [1912] 1955:25 ff.; vgl. W. HOFMANN 1966:51 ff., 291 ff.).

75. J.K.LEKOMCEV, 1979:120 ff.

76. Zur Analogie zwischen Semiotisierung / Desemiotisierung und Metaphorisierung / Metonymisierung vgl. V.V.IVANOV 1976:156 f. Vgl. auch SAUERBIER 1976:75 ff. ("Desemiose" als semiotische Reduktion bzw. "Dekomposition").

77. Vgl. die "Objekte" von M.Larionov in Rußland und M.Duchamp oder P.Picasso schon in den 10er Jahren.

78. Vgl.E.PANOFSKY 1964:127 ff. unterscheidet zwischen einer "primären Sinnschicht" der unmittelbaren (sensuellen) Wahrnehmung und einer "sekundären Schicht", die aus kulturellen Bedeutungen gebildet wird ("Region des Bedeutungssinnes"). Diese sekundäre Sinnschicht ist im allgemeinen ein literarisch übermitteltes Wissen ("ikonographisches" System einer Bildkultur), das dann im konkreten Bild aktualisiert und konkretisiert wird (als "ikonologische" Bedeutung). Vgl. auch BOURDIEU 1970: 132 f.

79. Zur Konzeption der Kultur als "Gedächtnis" vgl. J.LOTMAN, B. USPENSKIJ 1971:147 ff. (Kultur als "pamjat' kollektiva").



80. V.KANDINSKIJ 1955:207, 215.

81. Nach JAKOBSON 1971b:340 teilen die Musik und die verbale Sprache die Eigenschaft, in "kleinste, diskrete Elemente" zerlegbar zu sein, die als "signifikante Einheiten in einem artifiziellen Arrangement" fungieren. Die Tatsache, daß es in der visuellen Kommunikation keine "distinctive features" gibt, ist ein fundamentales Merkmal dieses Kommunikationstyps. Ausführlich zu dieser Frage auch Cl.LÉVI-STRAUSS 1971:31 ff., der in der Musik wie im Mythos "Sprachen" sieht, die jeweils auf andere Weise "die Ebene der artikulierten [d.h. verbalen] Sprache transzendieren". Die "Töne der Musik"und die Materialien der bildenden Kunst liegen nicht auf derselben Ebene (ibid. 35), daher fordert Lévi-Strauss auch die "Unterwerfung der plastischen Künste" (d.h. der bildenden Kunst) unter die "Gegenstände" (36), da die "Organisation der Formen und Farben innerhalb der sinnlichen Erfahrung [...] für diese Künste die Rolle der ersten Artikulationsebene des Realen spielt". In der artikulierten Sprache sind dagegen die Einheiten der "ersten Ordnung" verwischt (sie werden als konventionell empfunden), sie werden aber in der Dichtung aktualisiert (nach Lotman werden sie Bestandteile eines "sekundären modellbildenden Systems"). Lévi-Strauss zieht daraus den - umstrittenen - Schluß, daß "alle Formen der abstrakten, nicht-figurativen Malerei die Fähigkeit des Bezeichnens verlieren" (38), da sie auf die erste Artikulationsebene verzichten. Genau hier setzt nun die Kritik durch U.ECO (1972:197 ff. "Semiotik der visuellen Codes") ein, der im Gegensatz zu Lévi-Strauss behauptet, daß es auch in der visuellen Kommunikation "relevante Züge" (distinktive Merkmale) geben muß, die als "ikonischer Code" fungieren und eine Äquivalenz (analog zur Wortebene) zwischen einem graphischen Zeichen und einem relevanten Zug des "Erkennungskodes" (der kulturell vermittelt ist) herstellen(206). Da diese "ikonographische Konvention" so stark verinnerlicht ist, erweckt sie den Eindruck, als würde es sie gar nicht geben. Daher auch das Bedürfnis, ikonische Zeichen mit "Wortinschriften" zu ergänzen (213). Zu den "diskreten Zügen" der ikonischen Zeichen (analog zu jenen der verbalen Sprache) vgl. ibid. 215 ff. Die Tendenz "zur Digitalisierung" (d.h. "Diskretmachung") von "analogischen Kontinua"der Chromatik, Topik setzt im späten Naturalismus ein und führt direkt zur Ästhetik der Diskontinuität in der Avantgarde. Im weiteren kritisiert Eco die Auffassung von Lévi-Strauss, daß "keine Sprache vorliegt",wenn nicht eine "doppelte Gliederung" (in Moneme - also Elemente der"ersten Ordnung" - und Phoneme - Elemente "zweiter Ordnung")existiert (ibid. 231). Eco sieht nun in den "ikonischen Zeichen" die von Lévi-Strauss vermißten "Moneme" der visuellen Kommunikation, während die ikonischen "Figuren" analog zur verbalen Ebene der "Phoneme" anzunehmen sind (236). Freilich können (gerade in der visuellen Kommunikation) "Zeichen" (d.h. Elemente der 1.Ordnung) zu "Figuren" (bzw. noch komplexeren ikonographischen Ensembles) werden und umgekehrt. Eco spricht hier von "Codes mit beweglichen Gliederungen" (238); für dasselbe Phänomen - wenn auch in einem anderen Kontext - schlägt Ju.Lotman den Begriff des "Ausgangsniveaus" bzw. der "Nullstufe" vor, von der aus Teile und Ganzheiten, Elemente und Komplexitäten festlegbar sind (vgl. dazu Ju.M.LOTMAN 1972:151 zum Begriff des "Ausgangstyps").

Im Anschluß an die Kunsttheorie E.Panofskys nimmt auch U.Eco einen "ikonographischen Kode" an, der sich "auf der Grundlage des ikonischen Kode aufbaut" (242 f.), wodurch erst "ikonische Aussagen" möglich werden, die freilich (als eine Art "Idiolekt")weitaus weniger starr sind als die vergleichsweise starren Kodes der verbalen Kommunikation (vgl. zur Kritik an der Auffassung der modernen Kunst durch Lévi-Strauss ibid. 382 ff.). Zur Diskretheit der verbalen Sprache vgl. J.FARYNO 1978:126 ff.

82. Cl.LÉVI-STRAUSS 1971:31 ff.

83. B.A.USPENSKIJ 1971:188 ff.

84. Ibid.

85. Vgl. SAUERBIER 1976:233 ff. (im Anschluß an U.ECO 1972:213) unterstreicht die indexikale Funktion der "ikonischen Zeichen" (ibid. 235), eine Funktion, die v.a. in der "nichtmimetischen Repräsentation" (in der nichtfigurativen, ungegenständlichen BK) dominiert. Vgl. ders., 1978:40 ff. (variiert die Zeichentheorie M.Benses).

86. M.BENSE 1969:19 ff ; M.BENSE, E.WALTER 1973:97 f.

87. Vgl.A.KRUČENYCH [1913] 1967:64 f.

88. U.ECO 1977:154 ff.; SAUERBIER 1978:43 f.

89. Vgl. JAKOBSON [1921] 1972:29 f.

90. Diese Form der "Selbstpräsentation" des Mediums (der "Kunstform" bzw. einer charakteristischen Menge ihrer Merkmale) a l s (autonomes) Kunstwerk entspricht der im Kubofuturismus kanonisierten Präsentation des Kunstwerkes (Wortkunsttextes) a l s charakteristische Menge von wort-bzw. textgenerativen Paradigmata, die zu syntagmatischen Ensembles e n t f a l t e t werden. Insofern ist die Selbstpräsentation von Medienindizes (ebenso wie jene der Indizes der Verbalität, der Gattungshaftigkeit, der Textualität, der Kunsthaftigkeit etc.) nicht bloß ein Akt der Verfremdung, als sie dazu dient, die Intention des Rezipienten auf jene dominierende Dekodierungsebene zu fixieren, von der aus die Hierarchisierung der elementaren und der komplexeren Textebenen erfolgt.

91. Zum kulturellen "Polyglottismus" vgl. zusammenfassend A.SHUKMAN 1977:43 ff.; J.LOTMAN 1974a:43 ff.; ders., 1974b:77 ff.

92. Mejerchol'd koordiniert die Dekomposition der (narrativen) literarischen "Vorlage" (für die Theatralisierung) mit dem Prinzip der Dissoziierung der gestischen, mimischen, kinetischen, artikulatorischen etc. Darstellungsmittel.

93. Zur Realisierung der Sujet-und Zeitinversion (Permutation, Metathese, "perestanovka častej", Palindromatik etc.) vgl. R.JAKOBSON [1921] 1972:52 ff. Besonders auffällig ist diese Vorliebe für Inversicnenin der Wort-und Bildkunst der Olga Rozanova (vgl. ihr Gedicht "Ispanija" in O.ROZANOVA 1919). Parallelismus und syntaktische Inversion galten in der Theorie der Avantgarde als die grundlegenden wort-und textgenerativen Prinzipien: Die Simultaneität einer verbalen oder ikonischen Ausgangsfigur wird in die Sukzessivität der direkten oder verkehrten Sujetfolge des Textes übersetzt (JAKOBSON ibid.).



94. Vgl. Chlebnikov und Kručenych in ihrem Manifest "Bukva kak takovaja" (1913, zit. nach *Manifesty i programmy russkich futuristov*, 60-61); S.TRET'JAKOV [1922] 1925:6 ff.; G.VINOKUR [1925] 1929:235 ("Grafika i jazyk").

95. Zur Funktion der graphischen Fixierung der Verszeile bzw. der Versgrenzen vgl. TYNJANOV [1924] 1965:50 ff. Der Verstheoretiker S.I.BERNŠTEJN (1927:9 ff.) unterscheidet zwischen optisch (d.h. auf die visuelle Dekodierung) oder akustisch (d.h. auf die Deklamation) orientierten Dichtertypen.

96. HANSEN-LÖVE 1978:319 ff.; H.EAGLE 1978:71-85; G.JANECEK 1980:81-90.

97. Im Gegensatz zum narrativ-fiktionalen (perspektivierten) "Andachtsbild" (der Neuzeit) als Objekt einer psychologisierten "Frömmigkeit" (individualpsychologische Religiosität) - analog zum ebenso psychologisierten und perspektivierten Andachtsgebet - gehört das "Kultbild" in den Rahmen der symbolisch-imaginativen (unperspektivischen, apsychologischen, antimimetischen) BK (bzw. das rituell-kultische Beten als Akt der Vergegenwärtigung des Heiligen und Ewigen in der Sprachwirklichkeit). Der ostkirchliche Ikonoklasmus weist eine wesentliche Ähnlichkeit mit den Intentionen der suprematistischen bzw. abstraktionistischen "Gegenstandslosigkeit" auf: Beiden gemeinsam ist die Ablehnung der narrativ-fiktionalen "Repräsentation" (vgl.dazu auch W.HOFMANN 1970: 84 f.; E.MARTINEAU 1977). Zur religiösen (pneumatologischen) Selbstdeutung Kandinskijs in diesem Sinne vgl. L.SCHREYER 1965:225 ff.

98. Vgl.V.ŠKLOVSKIJ [1925] 1927:7 ff, 70 ff. Die Technik der "gestuften" Zeilen-und Absatzgliederung hat in der Prosa A. Belyjs eine primär rhythmisch-prosodische Funktion (Belyj selbst betont die Vorbildwirkung der dithyrambischen Textsegmentierung in der Kunstprosa Nietzsches sowie das durch Nietzsche vermittelte Wagnersche Prinzip der Leitmotivik), während sie etwa bei V.Rozanov und dann V.Šklovskij zum Ausdruck der "Sujetlosigkeit" und der "Verräumlichung" der Prosa zur Wortkunst hin dient (vgl. Šklovskijs Rozanov-Analyse, V.ŠKLOVSKIJ 1921).

99. Zur Analogie von "bessjužetnost'" und "bespredmetnost'" vgl. V.ŠKLOVSKIJ 1923a:99 ff.; A.HANSEN-LÖVE 1978:254 f.

100. Vgl. dazu allgemein MASSIN 1970:155 ff., 245 ff.; T.CIEŚLIKOWSKA 1977: 31-37; M.R.MAYENOWA 1973:45 ff.; zum suprematistischen und kubofuturistischen Lettrismus vgl. S.P.COMPTON 1978. Zur "Železobetonnaja poéma" V.Kamenskijs vgl. A.ŠEMŠURIN 1915:165 ff. D.Burljuk zeigte z.B. seine Gedichte in Larionovs Ausstellung "No 4" (Moskau 1924), vgl. N.CHARDŽIEV, V.TRENIN 1970:388. Eine eingehende semiotische Analyse des Phänomens "Bilder als Schrift" (und umgekehrt) liefert SAUERBIER 1978:37 ff. (Gegenüberstellung von "Schrift-Texten" und "Lettern-Bildern"). V.Kamenskijs "železobetonnaja poéma" findet sich abgebildet in: COMPTON 1978:Abb.55; vgl. auch als

weiteres Beispiel V.Kamenskijs "Konstantinopel" (1914), Abb. in: V.CHLEBNIKOV 1972:I,Abb.9. Ivan Punis Bild "Flucht der Formen" (1919) abgebildet ibid., Abb.3.

101. Abb. in: *Paris-Moscou*, 113.

102. Ivan Puni (Jean Pougny), Abb. in: CHLEBNIKOV 1972:Abb.3; weitere Beispiele in: *Jean Pougny* 1965.

103. Abb. in: *Paris-Moscou*, 159.

104. S.P.COMPTON 1978 (dort zahlreiche Abbildungen und Bibl.); El LISSITZKY [1927] 1980:363. Vgl. die Konzeption der "samopis'ma" im futuristischen Almanach *Sadok sudej*, SPb. 1914.

105. Abb.12 und 13 in: COMPTON 1978.

106. Vgl. H.BLUMENBERG 1981; zur "Metapher des Buches" M.FOUCAULT 1971:66 ff.

107. P.HUBER 1973:Abb.4.; I.DANILOVA 1975:15 ff., 50 ff. (zum Dialog der Figuren auf den Ikonen und zu ihrer nonverbalen Kommunikation).

108. Vgl. I.DANILOVA 1975: 7 ff.

109. D.S.LICHAČEV 1979:25 ff.; M. SCHAPIRO 1973 und dazu H.DAMISCH 1978:274-290.

110. Ju.LOTMAN 1977:328 f.

111. S.o. Anm. 2.

112. P.BOGATYREV 1923; V.ŠKLOVSKIJ 1923:126 ff.; A.KRUČENYCH 1923; G.ERBSLÖH 1976:2 f., 61 ff.

113. A.BELYJ 1934:314.

114. Vgl. Abb. in SHADOWA 1978:Abb.26-35.

115. Perspektiviert und vor allem "pragmatisiert" (didaktisch-propagandistische Funktion) sind diese ikonischen Realisierungen in der Agit-Plakatkunst eines El Lisickij (vgl. EL LISSITZKY [1922] 1980:Abb. 80-91).

115. Abb. in: *Paris-Moscou*, 387.

116. Ju.TYNJANOV [1924] 1965:51 f.

## L I T E R A T U R


ARNHEIM, R. 1972. Anschauliches Denken. Köln.

AVERINCEV, S.S. 1972. "Analitičeskaja psichologija" K.G.Junga i zakonomernosti tvorčeskoj fantazii. - In: O sovremennoj buržuaznoj ėstetike, Sb.st. vyp. 3, Moskva, S.110-155.

BACHTIN, M.M. 1975. Problema soderžanija, materiala i formy v slovesnom chudožestvennom tvorčestve.[1924] In: Voprosy literatury i ėstetiki, Moskva, S.6-71.

BAEVSKIJ, V.S., KOŠELEV, A.D. 1979. Poėtika Bloka: Anagrammy. - In: Tvorčestvo A.A.Bloka i russkaja kul'tura XX veka, Blokovskij sbornik III, Tartu, S.50-75.

BAL'MONT, K. 1973. Poėzija kak volšebstvo [1915], Letchworth-Herts.

BELYJ, A. 1907. Protiv muzyki. (Na perevale VI). - In: Vesy 3, S.57-60.

1910 Simvolizm. Kniga statej, Moskva.

1934 Masterstvo Gogolja, Moskva-Leningrad.

BENSE, M. 1969. Einführung in die informationstheoretische Ästhetik, Reinbek b. Hamburg.

BENSE, M., WALTER, E. 1973. Wörterbuch der Semiotik, Köln.

BERNŠTEJN, S.I. 1927. Stich i deklamacija. - In: Russkaja reč', Novaja serija 1, Leningrad.

BISANZ, A.J. 1976. Linearität versus Simultaneität im narrativen Zeit-Raum-Gefüge. Ein methodisches Problem und die medialen Grenzen der modernen Erzählstruktur. - In: Erzählforschung 1, Göttingen, S.184-223.

BLOK,A., BELYJ, A. 1940. Perepiska, Moskva.

BLOK, A. 1962. Kraski i slova [1905]. - In: Sobranie sočinenij, Moskva-Leningrad, S.19-24.

BLUMENBERG, H. 1981. Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a.M.

BOGATYREV, P. 1923. Češskij kukol'nyj i russkij narodnyj teatr, Berlin-Petrograd.

BORISOVSKIJ, G.B. 1979. Paradoksal'nost' iskusstva i točnye metody ego issledovanija. - In: Iskusstvo i točnye nauki, Moskva, S.88-112.

BOURDIEU, P. 1970. Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M.

BOWLT, J. 1972. Russian Formalism and the Visual Arts. - In: Russian Formalism, Edinburgh, S.131-146.

1976 The Documents of 20th-Century Art. Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934, New York.

1979 The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the "World of Art" Group, Newtonville, Mass.

BRJUSOV, V. 1975. Miscellanea[1913]. - In: Sobranie sočinenij, Bd. VI, S. 379-404.

BURLJUK, D. 1913. Kubizm. - In: Poščečina obščestvennomu vkusu, Moskva.

CASSIRER, E. 1922. Die Begriffsform im mythischen Denken, Leipzig-Berlin.

CHARDŽIEV, N. 1940. Poėzija i živopis' (Rannij Majakovskij). - In: K istorii russkogo avangarda, Stockholm, S.8-84.

CHARDŽIEV, N. , TRENIN, V. 1970. Poėtičeskaja kul'tura Majakovskogo, Moskva.

CHLEBNIKOV, V. 1972. Werke. München, 2 Bde.

CHRISTA, B. 1976. Music as Model and Ideal in Andrey Belyj's Poetic Theory and Practice. - In: Russian Literature, Bd. IV, S.395-414.

CIEŚLIK, K. 1980. Kilka uwag o powiązaniach malarstwa i literatury Rosyjskiej na przełome XIX i XX wieku. - In: Studia Rossica Posnaniensia, Bd. XIV, S.83-91.

CIEŚLIKOWSKA, T. 1977. Zagadnienie dwusystemowości w poezji konkretnej. Uwagi o tworzywie poezji konkretnej wobec problematyki badawczej. - In: The Structure and Semantics of the Literary Text, Budapest, S.31-37.

COMPTON, S.P. 1978. The World Backwards. Russian Futurist Books 1912-1916, London.

DAMISCH, H. 1978. La peinture prise au mot. - In: Critique, Nr. 370, S.264-290.

DANIĖL, S.M. 1973. Opyt issledovanija informacionnoj struktury živopisnogo proizvedenija (na materiale kartiny Paolo Veroneze "Obraščenie Savla"). - In: Semeiotike. Sb.st. po vtoričnym modelirujuščim sistemam, Tartu, S.135-136.

1975 Zamečanija k odnoj stat'e A.Bloka. - In: Tezisy I vsesojuznoj (III) konferencii "Tvorčestvo A.A.Bloka i russkaja kul'tura XX veka", Tartu, S.79-83.

DANIĖL, A.M., DANIĖL, S.M. 1983. K problemam semiotiki izobrazitel'nogo iskusstva. I. Reguljarnoe pole izobraženija, II. Kartina kak "reprezentativnoe dejstvie". - Wien (im Druck).

DANILOVA, I. 1975. Ot srednich vekov k vozroždeniju. Složenie chudožestvennoj sistemy kartiny kvatročento, Moskva.

EAGLE, H. 1978. Typographical Devices in the Poetry of Andrej Bely. - In: Andrej Bely, Kentucky, S. 71-85.

ECO, U. 1972. Einführung in die Semiotik, München.

1977 Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M.

ĖJCHENBAUM, B.M. [1925], 1969. Leskov i sovremennaja proza. - In: Texte der russischen Formalisten, Bd.I, München, S.208-223.

ELSWORTH, J. 1978. Bely's Moscow Novels.- In: G.JANECEK 1978:127-136.

1980 The Concept of Rhythm in Bely's Aesthetic Thought. - In: Andrej Belyj Centenary Papers, Amsterdam, S. 68-80.



ĖNGEL'GARDT, B.A. 1927. Formal'nyj metod v istorii literatury, Leningrad.

ERBSLÖH, G. 1976. "Pobeda nad solncem". Ein futuristisches Drama von A.Kručenych. Übersetzung und Kommentar, München.

FARYNO, J. 1978. Vvedenie v literaturovedenie, Bd. I, Katowice.

1979 Semiotičeskie aspekty poėzii o živopisi. - In: Russian Literature, Bd. VII, S.65-94.

FLAKER, A. 1980. Književna avangarda i slikarstvo. - In: Umjetnost riječi, Bd.XXIV, S.11-17.

FLORENSKIJ, P.A.[1920] 1971a. Pifagorovy čisla. - In: Trudy po znakovym sistemam, Bd.5, Tartu, S.502-512.

1971b Symbolarium. (Slovar' simvolov) [1923]. - In: Trudy po znakovym sistemam, Bd.5, Tartu, S.521-527.

FOUCAULT, M. 1971. Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a. M.

FREJDENBERG, O. 1936. Poėtika sjužeta i žanra, Leningrad.

1978 Mif i literatura drevnosti, Moskva.

FREUD, S. [1905] 1940. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Gesammelte Werke, London.

GABRIČEVSKIJ, A.G. 1928. Portret kak problema izobraženija. - In: Iskusstvo portreta, Moskva, S.53-75.

GEBSER, J. [1949/53] 1973. Ursprung und Gegenwart, 3 Bde., München.

GRAY, C. 1963. Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863-1922, Köln.

GRÜBEL, R. 1980. Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext, Wiesbaden.

GRYGAR, M. 1973. Kubizm i poėzija russkogo i češskogo avangarda.- In: Structure of Texts and Semiotics of Culture, The Hague / Paris, S.59-102.

1980 L'Art Nouveau du point de vue de la sémiotique comparée des arts. - In: Russian Literature, Bd.VIII, S.199-254.

HANSEN-LÖVE, A.A. 1978. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien.

1980 Semantik der Evolution und Evolution der Semantik. Ein Forschungsbericht zu I.P.Smirnovs Modell einer diachronen Semiotik. - In: Wiener Slawistischer Almanach, Bd.6, S.131-190.

1982 Die "Realisierung" und "Entfaltung" semantischer Figuren zu Texten. - In: Wiener Slawistischer Almanach, Bd.10, S. 197-252.

1983 Diabolische und symbolische Paradigmatik des russischen Frühsymbolismus (Typoskript, Wien).

HESS-LÜTTICH, E.W.B. 1978. Semiotik der multimedialen Kommunikation. Eine Problemskizze. - In: Angewandte Semiotik, Wien, S.21-48.

HOFMANN, W. 1966. Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart.

1970 Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit, Köln.

HOFSTÄTTER, H.H. 1965. Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln.

HUBER, P. 1973. Bild und Botschaft. Byzantinische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament, Zürich.

HUGHES, R.P. 1978. Belyj's Musical Aesthetics. - In: Andrej Belyj. A Critical Review, Kentucky, S.137-145.

Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd.I, Köln 1979.

IVANOV, Vj. [1904] 1969. Simvolizm kak miroponimanie. - In: Literaturnye manifesty. Ot simvolizma k Oktjabrju, Bd. I, Moskva 1929, Repr. München, S.30-39.

1971ff. Sobranie sočinenij, Bd.1, Bruxelles 1971, Bd.2, 1974, Bd.3, 1979.

1974a Predčuvstvija i predvestija. Novaja organičeskaja épocha i teatr buduščego. - In: Sobranie sočinenij, Bd.2, S.86-104.

1974b Èstetičeskaja norma teatra. - In: Sobranie sočinenij, Bd.2, S.205-214.

1974c Mysli o simvolizme. In: Sobranie sočinenij, Bd.2, S. 604-612.

1979 O veselom remesle i umnom veselii. - In: Sobranie sočinenij, Bd.3, S.62-77.

IVANOV, V.V. 1972. Ob odnom tipe archaičnych znakov iskusstva i piktografii. - In: Rannie formy iskusstva, Moskva, S.105-148.

1974 Kategorija vremeni v iskusstve i kul'ture XX veka. - In: Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve, Leningrad, S.39-67.

1976 Očerki po istorii semiotiki v SSSR, Moskva.

IVANOV, V.V.; LOTMAN, J.M., et.al. 1973. Tezisy k semiotičeskomu izučeniju kul'tur (v primenenii k slavjanskim tekstam).- In: Semiotyka i struktura tekstu, Warszawa, S.9-32.

IVANOV, V.V.- TOPOROV, V.I. 1965. Slavjanskie jazykovye modelirujuščie semiotičeskie sistemy, Moskva.

1977 Strukturno-tipologičeskij podchod k semantičeskoj interpretacii proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva v diachroničeskom aspekte. - In: Trudy po znakovym sistemam, Bd.8, Tartu, S.103-119.

JAKOBSON, R.O. 1960. Closing Statement: Linguistics and Poetics.- In: Style in Language, New York 1960, S.350-377.

1969 O chudožestvennom realizme [1921]. - In: Texte der russischen Formalisten, Bd.1, München, S.372-391.

1970 On the Verbal Art of William Blake and other Poets-Painters. - In: Linguistic Inquiry, Bd.1, S.3-23.

1971a Visual Art and Auditory Signs. - In: Selected Writings, Bd.2, S.334-337.



1971b On the Relation between Visual and Auditory Signs. - In: Selected Writings, Bd.2, S.338-344.

1971c On Linguistic Aspects of Translation. - In: Selected Writings, Bd.2, S.260-266.

1971d Socha v symbolice Puškinově. - In: Studies in Verbal Art, Ann Arbor, S.307-342.

1972 Novejšaja russkaja poézija [1921]. - In: Texte der russischen Formalisten, Bd.2, München, S.18-135.

1976 Dominanta. - In: Chrestomatija po teoretičeskomu literaturovedeniju, Bd.1, Tartu, S.56-63.

JANECEK, G. 1980. Intonation and Layout in Belyj's Poetry. - In: A.Belyj. Centenary Papers, Amsterdam, S.81-90.

JUNG, C.G. 1979. Über das Phänomen des Geistigen in der Kunst. - In: Gesammelte Werke, Bd.15, Olten u. Freiburg/Br.

KAGAN, M. 1972. Morfologija iskusstva. Istoriko-teoretičeskoe issledovanie vnutrennego stroenija mira iskusstva, Moskva.

H.KAHNWEILER zit. nach: HOFMANN 1970.

KANDINSKIJ, V. [1910] 1952. Über das Geistige in der Kunst. Bern.

1955 Über die Formfrage [1912]. - In: V.KANDINSKIJ, Essays über Kunst und Künstler, Teufen, S.15-45.

KAZANSKIJ, B.V. 1927. Priroda kino. - In: Poétika kino, Moskva-Leningrad, S.89-135.

KOVAČ, A. 1976. Andrej Belyj: The "Symphonies" (1899-1908). A Re-Evaluation of the Aesthetic-Philosophical Heritage, Bern-Frankfurt-München.

KRUČENYCH, A. [1913] 1967. Novye puti slova. - In: Manifesty i programmy russkich futuristov, München, S.64-73.

1923a Sdvigologija russkogo sticha, Moskva.

1923b Fonetika teatra, Moskva.

KUL'BIN, N. 1915. Kubizm. - In: Strelec, Bd.1, Petrograd, S. S.197-216.

LEKOMCEV, J.K. 1962. Izobrazitel'noe iskusstvo i semiotika. - In: Simpozium po strukturnomu izučeniju znakovych sistem, Moskva, S.123-125.

1967 O semiotičeskom aspekte izobrazitel'nogo iskusstva. - In: Trudy po znakovym sistemam, Bd.3, Tartu, S.122-129.

1979 Process abstragirovanija v izobrazitel'nom iskusstve i semiotika. - In: Trudy po znakovym sistemam, Bd.11, Tartu, S.120-142.

LEONHART, K. 1953. Augenschein und Inbegriff. Die Wandlungen der neuen Malerei, Stuttgart.

LÉVI-STRAUSS, Cl. 1971. Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte, Frankfurt am M.

1975 Mythologica IV. Der nackte Mensch. Bd.2, Frankfurt a.M.

1973 Das wilde Denken, Frankfurt a. M.

LICHAČEV, D.S. 1979. Poėtika drevnerusskoj literatury, Moskva.

LISSICKY El, [1922] 1980. Supremativeskij skaz pro dva kvadrata v 6-ti postrojkach, Berlin 1922. - In: EL LISSICKY, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Dresden.

[1927] Unser Buch. - In: El LISSICKY, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Dresden.

LOTMAN, J.M. 1972. Die Struktur literarischer Texte, München.

1973 Stat'i po tipologii kul'tury, Tartu.

1974a Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, Kronberg.

1974b Materialy vsesojuznogo simpoziuma po vtoričnym modelirujuščim sistemam, I (5), Tartu.

1977 Chudožestvennaja priroda narodnych kartinok. - In: Readings in Soviet Semiotics, Ann Arbor, S.326-341.

1978a Fenomen kul'tury. - In: Trudy po znakovym sistemam, Bd. 10, Tartu, S.3-17.

1978b Dinamičeskaja model' semiotičeskoj sistemy. - In: Trudy po znakovym sistemam, Bd.10, Tartu, S.18-33.

LOTMAN, J.M. - USPENSKIJ, B.A. 1973. Mif - imja - kul'tura. - In: Trudy po znakovym sistemam, Bd.6, Tartu, S.282-303.

MALEVIČ, K. 1962. Suprematismus. Die gegenstandslose Welt, Köln.

MALRAUX, A. 1956. Stimme der Stille, Baden-Baden.

Manifesty i programmy russkich futuristov. Hg.V.Markov, München, 1967.

MARKOV, Vl. 1914. Principy tvorčestva, SPb.

MARKOV, V. 1968. Russian Futurism. Berkeley.

MARTINEAU, E. 1977. Malévich et la philosophie, Vol.1, Lausanne.

MASSIN, 1970. Buchstabenbilder und Bildalphabete. Vom Zeichen zum Buchstaben und vom Buchstaben zum Zeichen, Ravensburg.

MAYENOWA, M.R. 1974. Porównanie niektórych możliwości tekstów słownych i wizualnych ikonicznych. - In: Semiotyka i struktura tekstu, Wrocław, S.45-48.

1981 Verbal Texts and Iconic-Visual Texts. - In: Image and Code, Michigan, S.133-138.

MELETINSKIJ, E.A. 1976. Poėtika mifa, Moskva.

MINC, Z.G. 1974. Ponjatie teksta i simvolistskaja ėstetika. - In: Materialy vsesojuznogo simpoziuma po vtoričnym modellirujuščim sistemam,I (5), Tartu, S.134-143.

1975 Stroenie "chudožestvennogo mira" i semantika slovesnogo obraza v tvorčestve A.Bloka 1910-ch gg. - In: Tezisy I vsesojuznoj III konferencii "Tvorčestvo A.A.Bloka i russkaja kul'tura XX veka",Tartu, S.43-47.

MINC, Z.G. - LOTMAN, J.M. 1973. Individual'nyj tvorčeskij put' i tipologija kul'turnych kodov. - In: Sb.st. po vtoričnym modelirujuščim sistemam, Tartu, S.96-98.



MOROZOVA, A.A. - SOFRONOVA, L.A. 1979. Ėmblematika i ee mesto v iskusstve Barokko. - In: Slavjanskoe Barokko, Moskva, S. 13-38.

MUKAŘOVSKÝ, J. 1948. Mezí poezií a výtvarnictvím. - In: Kapitoly z české poetiky, Bd.1, Praha, S.253-274.

1966 Podstata výtvyrných umění. - In: Studie z estetiky, Praha, S.259-271.

NEKLJUDOV, S.J. 1972. Osobennosti izobrazitel'noj sistemy v doliteraturnom povestvovatel'nom iskusstve. - In: Rannie formy iskusstva, Moskva, S.191-218.

NIETZSCHE, F. 1954. Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus. - In: Werke in drei Bänden, Bd.1, München.

PANOFSKY, E. 1955. Meaning in Visual Arts, New York.

1964 Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin.

1979 Ikonographie und Ikonologie [1939]. - In: Ikonographie und Ikonologie, Bd.1, S.207-225.

Paris-Moscou 1979. Paris-Moscou / Paríž-Moskva, Ausstellungskatalog, Paris.

PEREVERZEV, L.B. 1965. Stepen' izbytočnosti soobščenija kak pokazatel' stilevych osobennostej izobrazitel'nogo iskusstva pervobytnoj ėpochi. - In: Trudy po znakovym sistemam, Bd.2, Tartu, S.217-220.

PETERS, J. 1981. Farbe und Licht. Symbolik bei A.Blok, München.

PETROVSKIJ, M.A. 1927. Vyraženie i izobraženie v poėzii. - In: Chudožestvennaja forma, Moskva, S.51-80.

PIROG, G. 1980. Blok's "Ital'janskie stixi" and the Painting of the Italian Renaissance. - In: Russian Language Journal, No.118, S.101-108.

Poėtika kino, Moskva 1927.

POUGNY, J. 1965. Jean Pougny. Malerei, Zeichnung, Skulptur, Ausstellungskatalog, Baden-Baden.

PREISS, P. 1974. Manýrismus. Kapitoly o umění a kultuře 16. století, Praha.

PUSTYGINA, L. 1975. K izučeniju ėvoljucii russkogo simvolizma. - In: Tezisy I vsesojuznoj III konferencii "Tvorčestvo A.A.Bloka i russkaja kul'tura XX veka",Tartu, S.143-147.

RAUŠENBACH, B.V. 1979. Vosprijatie i perspektivnye izobraženija prostranstva. - In: Iskusstvo i točnye nauki, Moskva.

1980 Prostranstvennye postroenija v živopisi. Očerk osnovnych metodov, Moskva.

Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve, Leningrad 1974.

ROZANOVA, O. 1919. Ispanija. - In: Stichi Ol'gi Rozanovoj. - In: Iskusstvo, No.4.

Sadok sudej. Spb. 1914.

SAUERBIER, S.D. 1976. Gegendarstellung. Ästhetische Handlungen und Demonstrationen. Die zur Schau gestellte Wirklichkeit in den zeitgenössischen Künsten, Köln.

1978 Wörter bildlich / Bilder wörtlich. Schrift und Bild als Text. Probleme der Wort/Bild-Korrelation. - In: Die Einheit der semiotischen Dimensionen, Tübingen, S.27-94.

SCHAPIRO M. 1969. On some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signals. - In: Semiotica I, No.3

1973 Words and Pictures, Den Haag-Paris.

SCHREYER, L. 1965. Erinnerungen an Sturm und Bauhaus, München.

SEBEOK, Th.A. 1969. Theorie und Geschichte der Semiotik, Reinbek bei Hamburg.

ŠEMŠURIN, A. 1915. Železobetonnaja poéma. - In: Strelec, No.1, S.165-170.

SHADOWA, L.A. 1978. Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930, Dresden.

SHUKMAN, A. 1977. Jurij Lotman and the Semiotics of Culture. - In: Russian Literature, Bd.5, S.41-53.

ŠKLOVSKIJ, V.B. 1919. Kinematograf, kak iskusstvo. - In: Žizn' iskusstva, No.139/140.

1923a Chod konja, Berlin-Petrograd.

1923b Literatura i kinematograf, Berlin.

1925 Rozanov [1921]. - In: Teorija prozy, Moskva-Leningrad.

1927a Pjat' čelovek znakomych, Moskva.

1927b Ich nastojaščee, Moskva-Leningrad.

1928 Material i stil' romana L'va Tolstogo "Vojna i mir", Moskva.

SMIRNOV, I.P. 1972. Ot skazki k romanu. - In: Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury AN SSSR, No.27, S.284-320.

1977 Chudožestvennyj smysl i évoljucija poétičeskich sistem, Leningrad.

1978 Mesto "mifopoétičeskogo" podchoda k literaturnomu proizvedeniju sredi drugich tolkovanij teksta (o stichotvorenii Majakovskogo "Vot tak ja sdelalsja sobakoj"). - In: Mif - fol'klor - literatura, Leningrad, S.186-203.

1979a Épičeskaja metonimija. - In: Trudy Otdela drevnerusskoj literatury, No.33, S.175-203.

1979b Barokko i opyt poétičeskoj kul'tury načala XX v. - In: Slavjanskoe Barokko, Moskva, S.334-361.

1981 Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov, Wien.

SMIRNOV, I.P. - R.DÖRING, 1980. "Poétičeskij avangard" s točki zrenija évoljucii chudožestvennych sistem. - In: Russian Literature, Bd.8, S.403-468.



ŠPET, G. Javlenie i smysl. Fenomenologija kak osnovnaja nauka i ee problema, Moskva.

1923 Éstetičeskie fragmenty, 3 Bde., Petrograd.

1927 Vvedenie v étničeskuju psichologiju, vyp.1, Moskva.

STAROBINSKI, J. 1971. Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure, Paris.

STEINBERG, A. 1979. Colour and the Embodiment of Theme in Bely's "Urbanistic" Novels. - In: SEER, Bd.57, No.2, S.187-213.

STOLJAR, A.D. 1972. K genezisu izobrazitel'noj dejatel'nosti i ee roli v stanovlenii soznanija. (K postanovke problemy).- In: Rannie formy iskusstva, Moskva, S.31-76.

TIMENČIK, R. 1974. Principy citirovanija u Achmatovoj v sopostavlenii s Blokom. - In: Tezisy I vsesojuznoj III konferencii "Tvorčestvo A.A.Bloka i russkaja kul'tura XX veka", Tartu, S.124-128.

TOPOROV, V.N. 1972. K proizchoždeniju nekotorych poétičeskich simvolov (K postanovke problemy). - In: Rannie formy iskusstva, Moskva, S.77-104.

TRET'JAKOV, S. 1922. Buka russkoj literatury. Zit. aus: Živ Kručenych, Moskva 1926.

TSCHIŽEWSKIJ, D. 1971. Andrej Bélyjs "Symphonien", Einleitung zu: A.BELYJ, Četyre simfonii, Nachdruck München, S.VII-XXV.

TYNJANOV, J. 1929. Illjustracii. - In: Archaisty i novatory, Leningrad, S.500-511.

1965 Problema stichotvornogo jazyka [1924]. - Zit. nach Moskva 1965.

1969a O literaturnom fakte [1924]. - In: Texte der russischen Formalisten, Bd.1, München, S.392-431.

1969b Vopros o literaturnoj évoljucii [1927]. - In: Texte der russischen Formalisten, Bd.1, München, S.432-461.

1972 Oda kak oratorskij žanr [1927]. - In: Texte der russischen Formalisten, Bd.2, S.272-337.

USPENSKIJ, B.A. 1970a. Poétika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy, Moskva.

1970b K issledovaniju jazyka drevnej živopisi. - In: L.F.ŽEGIN, 1970:4-34.

1971 O semiotike ikony. - In: Trudy po znakovym sistemam, Bd.5, Tartu 1971, S.178-222.

VELTRUSKÝ, J. 1981. Comparative Semiotics of Art. - In: Image and Code, Ann Arbor, S.109-132.

VINOKUR, G. 1929. Kul'tura jazyka.

WALLIS, M. 1970. The History of Art as the History of Semantic Structures. - In: Sign, Language, Culture, The Hague-Paris, S.524-535.

WESTSTEJN, W.G. 1980. Bal'mont and Chlebnikov. (A Study of Euphonic Devices). - In: Russian Literature, Bd.8, S.255-296.

WÖLFFLIN, H. [1979¹⁶]. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Basel.

ŽEGIN, L.F. 1970. Jazyk živopisnogo proizvedenija. Moskva.

## N A C H T R Ä G E

FLORENSKIJ,P.A.[1922] 1972. "Stroenie slova". - In: Kontekst. 1972, Moskva, S.348-375.

LOTMAN, J.M. - USPENSKIJ, B. 1971. "O semiotičeskom mechanizme kul'tury". - In: Trudy po znakovym sistemam, Tartu, Bd. 5, S.144-176.

Vladimir KARBUSICKY

# INTERTEXTUALITÄT IN DER MUSIK

Es sollte eigentlich nicht so selbstverständlich sein, daß wir von musikalischer Intertextualität sprechen; die Vergleichbarkeit der Künste, "la correspondance des arts" (Souriau 1969), ist nicht problemlos. Bei Kreuzungen von Kunstgattungen - vertonten Bildern, gemalter Musik, musikalisch nachgebildeter Dichtung (wie etwa Liszts Faust-Symphonie) usw. - fehlt immer etwas von dem primären Text, bleibt etwas unausdrückbar, und es entsteht zugleich etwas Neues, Spezifisches. Betrifft also die Gemeinsamkeit nur eine Schicht jeder Kunstgattung? Wie spezifisch sind dann die Gestaltungsprinzipien und -prozesse, welche wir unter dem Begriff "Intertextualität" untersuchen wollen?

Aristoteles stellte eine Systematik der μίμησις auf, deren Übersetzung "imitatio" ein genauso großes Unglück für die Ästhetik ist wie "verbum" für λόγος in der Theologie. Mimesis ist viel umfangreicher als "Nachahmung". Die Nachahmung allein begründet weder die Differenzen noch die Gemeinsamkeit. Die Differenzen entstehen im Aristotelischen Modell zwar durch den gewählten Gegenstand (= tatsächlich nachahmende Relation), aber auch durch verschiedene Mittel des mimetischen Bezugs (τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι), die dann durch die "Art" (ὁ τρόπος) modifiziert werden (Oxf. Ausg.: 3,5). So entstehen die Künste in einem mehrpolaren Bezugsfeld und unterscheiden sich durch Konfigurationen derselben Prinzipien; die Intensität oder das Fehlen dieser Prinzipien prägt die Spezifität, die Basis ist gemeinsam. Für unsere Zeit versuchte sie Thomas Munro (1949) nicht nur morphologisch und genetisch, sondern auch durch Auswertung der Klassifikationspraxis zu begründen. Die ästhetischen Gemeinsamkeiten implizieren ähnliche analytische