

Walter Koschmal

Der russische Volksbilderbogen

Von der Religion zum Theater

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Walter Koschmal - 9783954791910
Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:45:13AM
via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 251

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

WALTER KOSCHMAL

DER RUSSISCHE VOLKSBILDERBOGEN

(Von der Religion zum Theater)



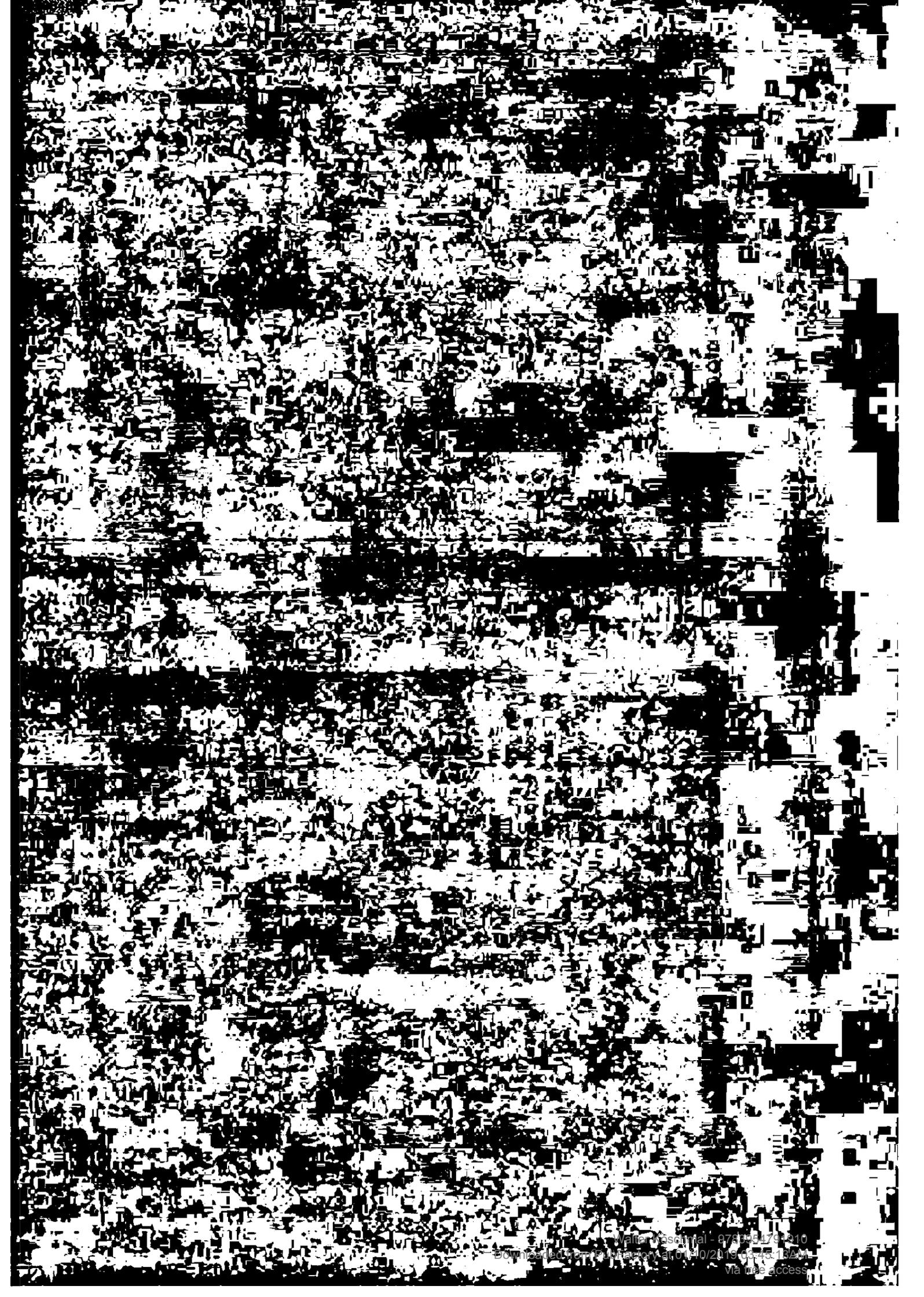
VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1989



ISBN 3-87690-452-8
© Verlag Otto Sagner, München 1989
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München









Корень 9.

№ 810.

БИБЛИИ, РАБОТЫ МАСТЕРА КОРЕНЯ.

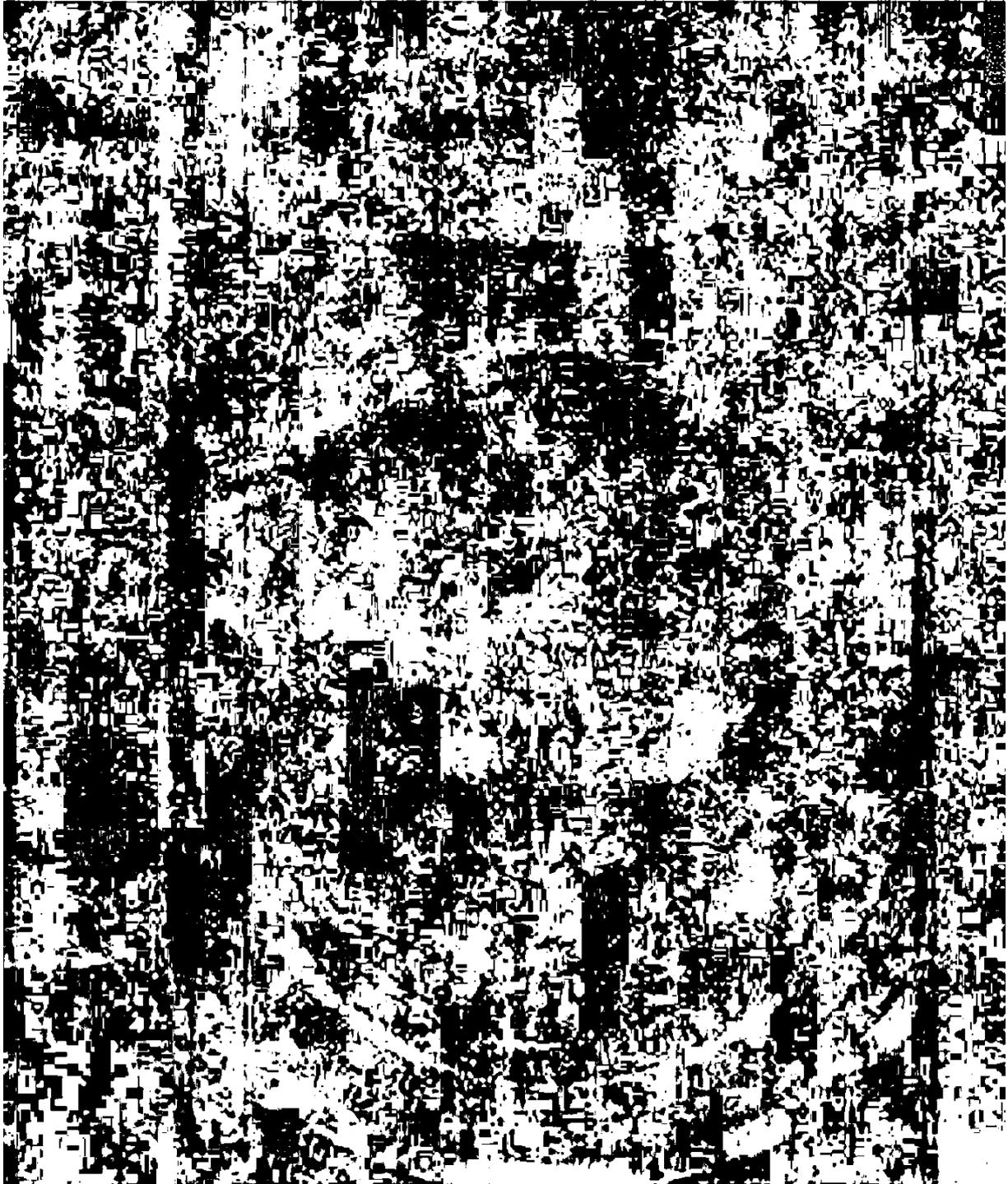
REPRODUCED BY IMAGE, C&S

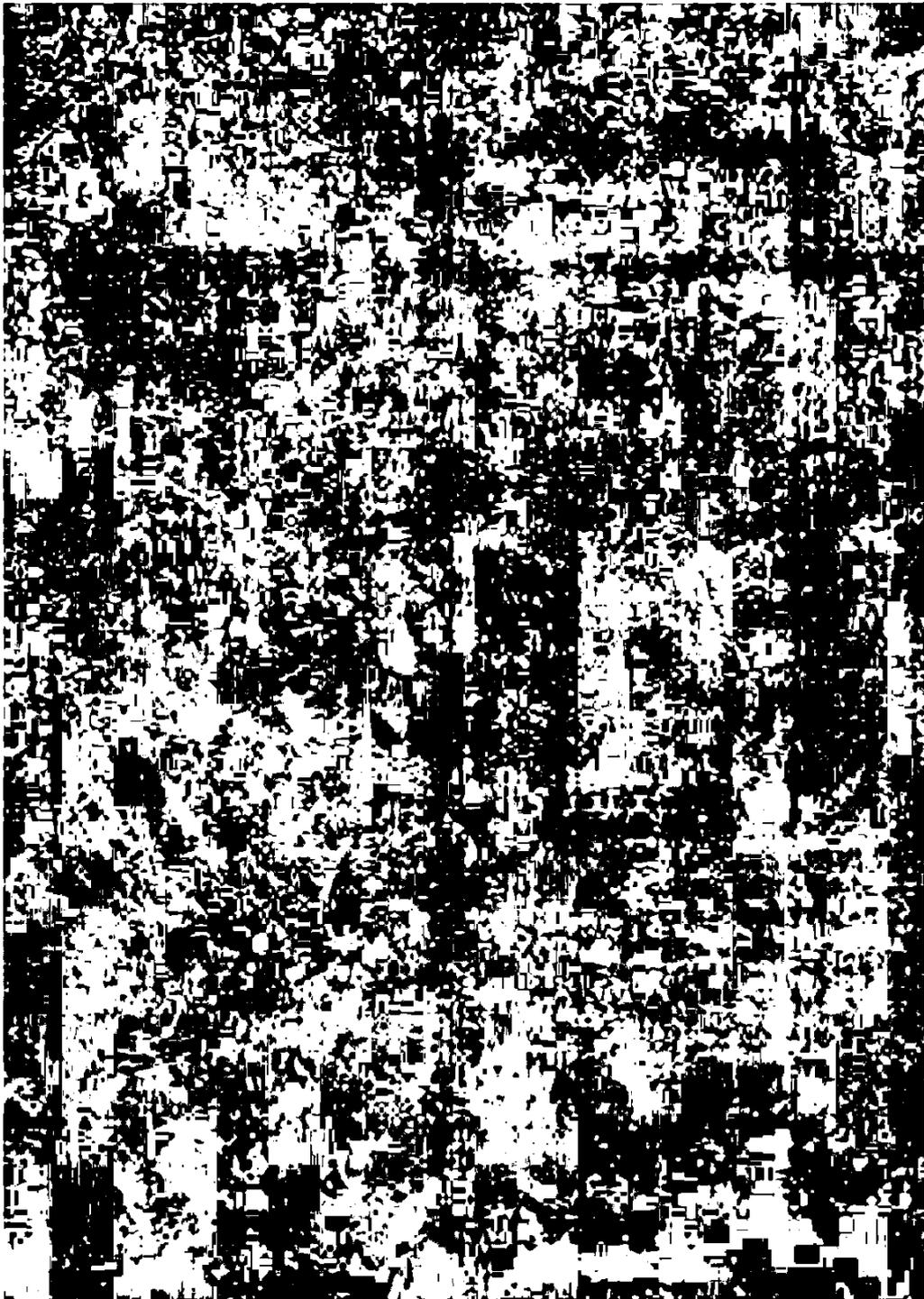


картина 16.

I-IV. ЧЕТЫРЕ КАРТИНКИ ИЗЪ

Допълнение къмъ С.-Петербургъ, 01 Февраль 1891 г.





Vorbemerkung

Die vorliegende kleine Monographie zum russischen Volksbilderbogen (lubok) will diesen nicht in seinen Grundlagen und auch nicht umfassend darstellen. Der lubok wird lediglich in seiner kulturhistorischen Funktion beim Übergang von der alt- zur neurussischen (Trivial-) Literatur und Kultur betrachtet.

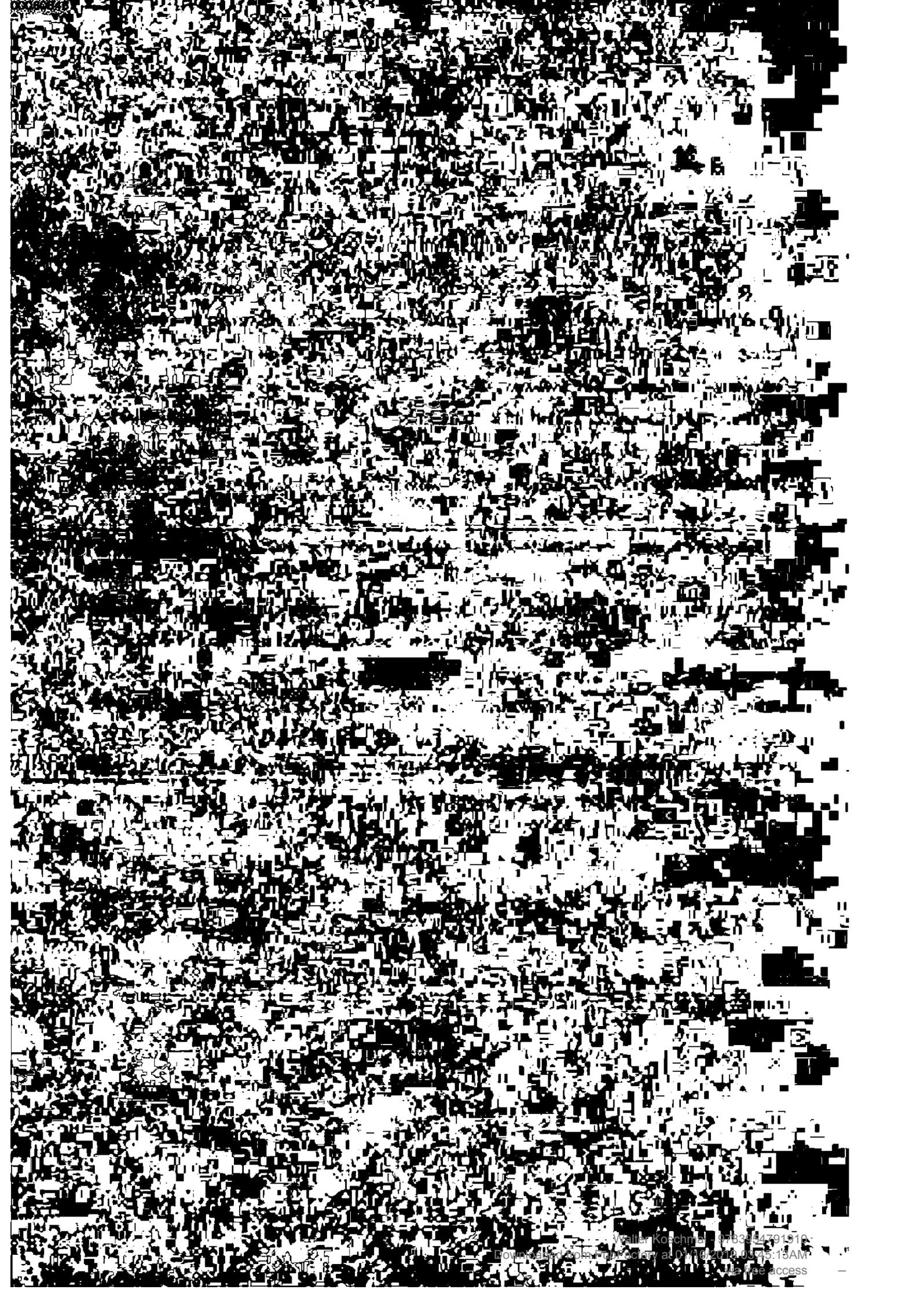
Die parallel zu diesem Band erscheinende Ausgabe der lubok-Texte, eine dreihundert Seiten umfassende Auswahl in der Reihe 'Specimina Philologiae Slavicae' (Bd. 84), ermöglicht seit langer Zeit erstmals wieder einen unmittelbaren Einblick in die Quellentexte.

Die Bilder und Volksbilderbogen erfuhren im 20. Jahrhundert bis in die jüngste Gegenwart wiederholt bisweilen hervorragende Reproduktionen. Bei der Auswahl der in das vorliegende Bändchen aufgenommenen Blätter war deshalb nicht deren Qualität ausschlaggebend, sondern die meist seltene Wiedergabe dieser Darstellungen. Sie sind dem zu einer Rarität gewordenen, von N.P. Sobko betreuten, Werk Dmitrij Rovinskijs "Russkija narodnyja kartinki", S.-Peterburg 1900 entnommen.

Für die Hilfe bei der praktischen Durchführung meines lubok-Vorhabens möchte ich abschließend Regina Sippl, Prof. Dr. Aage Hansen-Löve und Prof. Dr. Peter Rehder danken.

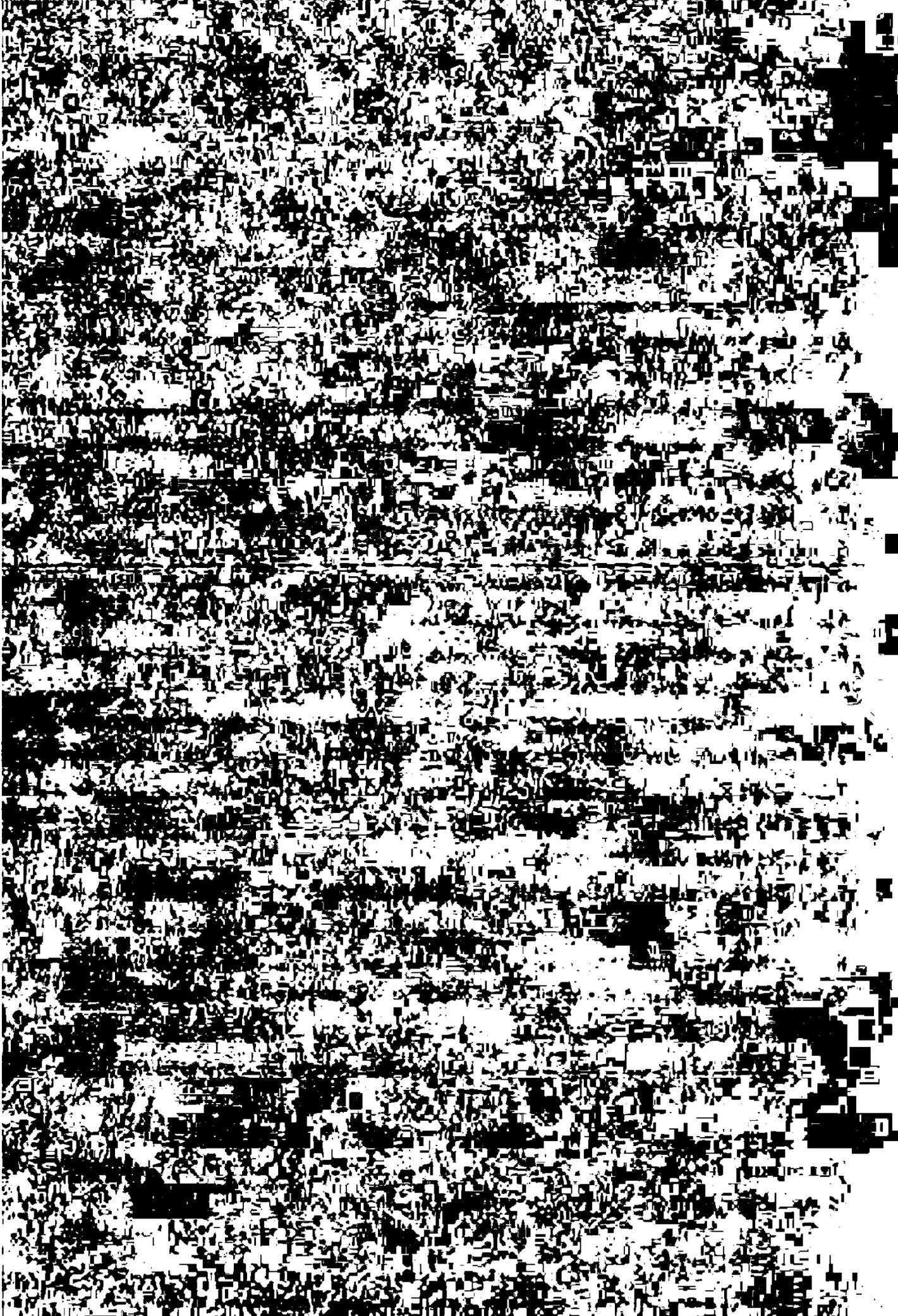
München, im Oktober 1989

Walter Koschmal



INHALTSÜBERSICHT

	S.
1. Rovinskijs Sammlung von Volksbilderbogen.....	1
2. Der Volksbilderbogen als intermediale Gattung.....	4
3. Die Transformation der Textquellen.....	13
4. Von der religiösen Erbauung zur belehrenden Unterhaltung.....	22
5. Die umgekehrte Perspektive als Verfahren der Bild- und Textgestaltung ..	33
5.1. Die Paradigmatik von Bild und Text.....	33
5.2. Die Deformation des narrativen Textes.....	38
6. Der lubok als Monumentalkunst.....	42
6.1. Volksbilderbogen und Ikone.....	42
6.2. Das Randfeld der Ikone als Zentrum des lubok	45
6.3. Der lubok und die Wandmalerei.....	48
6.4. Merkmale des monumentalen Stils im lubok.....	49
7. Theatralität und neues Sehen	57
7.1. Vom biblischen zum weltlichen Bildertheater	57
7.2. Intermedium und Volksbilderbogen.....	67
7.3. Der Rezipient als Betrachter.....	72
7.4. Der lubok als nicht-verbales Theater	76
7.5. Die Figurenrede zwischen innerem und äußerem Kommunikations- system.....	81
8. Lubok und Folklore	86
9. Kulturelle Transformationen des lubok im 19. und 20. Jahrhundert	99
ANMERKUNGEN.....	104
LITERATUR.....	114



1. Rovinskij's Sammlung von Volksbilderbogen

Die Einleitung zu einer Studie, die sich den russischen Volksbilderbogen als Gegenstand wählt, wird eigentlich schon durch die Forschung zu diesem Thema vorgegeben: 'der lubok — die terra incognita'. Mag dieser Topos im frühen 19. Jahrhundert, als I.M. Snegirev diese in den 20-er Jahren des 19. Jahrhunderts als minderwertig eingestufte intermediale Gattung nur unter Schwierigkeiten zum Gegenstand eines Vortrags machen konnte, noch seine Berechtigung gehabt haben, so darf man an dieser heute wohl zweifeln. Zahlreiche bis in die jüngste Gegenwart reichende Untersuchungen haben das unbekannte Land des lubok auf verschiedenen Wegen erschlossen.

Freilich überrascht bei diesen Analysen die selbstaufgelegte Beschränkung auf die immer gleichen Aspekte dieser Gattung. Ein Grund für diese Einseitigkeit dürfte darin zu sehen sein, daß die wissenschaftliche Betrachtung dieser intermedialen Gattung vor allem in Händen von Kunsthistorikern und Historikern lag (Stasov, Baldina, Duchartre, Farrell). Diesen waren die umfangreichen und zahlreichen Texte, die insbesondere Dmitrij Rovinskij in fünf voluminösen Bänden zusammengestellt hat, nicht immer vertraut, oder sie zogen diese nur zur Verdeutlichung der Bildaussage heran.

Die ungenügende Berücksichtigung oder gar das Ausklammern der lubok-Texte zeigen zumindest in zweierlei Hinsicht negative Folgen für die Erschließung dieser Gattung: Zum einen bleibt das gewaltige Textcorpus damit aus der Analyse ausgeschlossen. Die Texte der Volksbilderbogen können so nur mangelhaft in die Evolution der russischen Literatur integriert werden. Zum anderen bedeutet der Ausschluß der lubok-Texte aber auch den Verzicht auf die Erforschung der intermedialen Dimension dieser Gattung. Das aber heißt letztlich, daß die lubok-Forschung gerade jene Merkmale, die diese intermediale Gattung ausmachen, die ihren synthetischen Charakter begründen, bislang nicht oder lediglich rudimentär in Betracht ziehen konnte.¹

Die Ausgangssituation für die Erforschung dieser intermedialen Gattung ist aber gerade in Rußland besonders günstig, da Dmitrij Rovinskij mit seinen fünf

Textbänden "Russische Volksbilder" und den dazugehörigen vier Bildbänden ("Atlas") von 1881 eine Sammlung vorgelegt hat, von der der deutsche Volkskundler Wilhelm Fraenger (1926: 126) meint, es sei das "von keinem andern Land erreichte Standardwerk der Bilderbogenforschung".

Dmitrij Rovinskij, geboren am 16. August 1824 in Moskau, gestorben am 11. Juni 1895, ein Jurist, lernt schon an der "Peterburgskoe učilišče pravovedenija" mit dem Kunsthistoriker V.V. Stasov den Freund seines Lebens kennen. Dieser fördert seine zahlreichen, äußerst umfangreichen Sammlungen und Studien, etwa das "Ausführliche Wörterbuch der russischen graphischen Porträts" (*Podrobnij slovar' russkich gravirovannych portretov*", SPb. 1886-1889) in vier Bänden oder die "Vollständige Sammlung der Stiche Rembrandts mit allen Unterschieden in den Abdrucken" (*Polnoe sobranie gravjur Rembrandta so vseimi raznicami v otpečatkach*", SPb. 1890) mit kritischen Bemerkungen und Ratschlägen.²

Rovinskij schuf mit seinen Sammlungen einen für die russische Kunstwissenschaft "völlig neuen Typ von Ausgabe" (*Vraskaja* 1976:6), der sich vor allem durch einen meist sehr umfangreichen Anmerkungsapparat auszeichnet. Dies gilt gerade auch für die Volksbilderbogen, an deren Herausgabe Rovinskij — nach Stasov (1882:313) — insgesamt 25 Jahre gearbeitet hat. Stasov ist allerdings der Überzeugung, daß es bis 1839 wohl kaum einen *lubok* gebe, der Rovinskij nicht bekannt gewesen wäre. Im Jahr 1839 endet die Geschichte des unzensierten *lubok*, die Rovinskij — tatsächlich weitestgehend vollständig — dokumentiert. Nach diesem Jahr hergestellte Blätter nimmt Rovinskij nicht in seine Sammlung auf.³ Die ersten Volksbilderbogen stammen dabei von 1627 und 1629. Dieses Datum gilt bis heute in etwa als der eigentliche Beginn der "narodnye kartinki".

Rovinskij beschreibt — nach eigenen Angaben (I: VIII) — insgesamt 4700 verschiedene *lubki*, mit Text- und Bildvarianten sogar 8000 Blätter. Die vier Bildbände, der sogenannte "Atlas", geben etwa 500 Bilder wieder. Sie stellen also nur eine Auswahl dar.⁴

Rovinskij's thematische Einteilung der Bilderbogen ist immer wieder kritisiert worden. An Vorschlägen für alternative thematische oder auch herstellungstech-

nische Kriterien für eine revidierte Systematisierung des umfangreichen Materials hat es keinen Mangel.⁵

Dennoch dürfte die von Rovinskij vorgenommene, zweifellos kritisierbare Unterteilung in "Skazki i zabavnye listy" (Band 1), in "Listy istoričeskie, kalendari i bukvari" (Band 2) und in "Pritči i listy duchovnye" (Band 3) die dauerhaftesten bleiben.⁶

Überlappungen lassen sich auch bei allen anderen Kategorisierungsvorschlägen nicht ausschließen. Bei einer Analyse des lubok als synkretistische, intermediale Gattung rückt der thematische Aspekt aber ohnedies in den Hintergrund.

Als wichtig erscheint hingegen seit dem Aufsatz von S.K. Žegalova (1976:132-133) die Herkunft der Bezeichnung "lubok" auch im Hinblick auf die intermedialen Züge dieser Gattung. Die Bezeichnung lubok wurde erst in den 20-er Jahren des 19. Jahrhunderts von Snegirev eingeführt. Bis dahin waren — die auch später konkurrierenden — Bezeichnungen "Moskovskie kartinki" oder auch der von Rovinskij bevorzugte neutrale Begriff "narodnye kartinki" üblich. Mit der Bezeichnung "Moskovskie kartinki" wird auf den vor Kiev und Petersburg wichtigsten Herstellungs- und Handelsplatz der Volksbilderbogen verwiesen. Die künstlerisch wertvollsten lubki kommen aus Moskau, wenngleich die ältesten schon etwa 75 Jahre früher in der Ukraine, in Kiev entstehen.⁷

Die Bezeichnung 'lubok' wird gemeinhin auf das weiche Holz unter der Rinde, den "lub", zurückgeführt. Diese diente als Schreibmaterial anstelle von Papier. "Lub" bedeutet aber auch Birken- oder Lindenrinde. Aus dieser wurden Bastholzkörbe gefertigt, in denen Hausierer (ofeni) lubki zum Verkauf von Dorf zu Dorf trugen. Schließlich bestanden auch die ersten Druckstöcke, auf denen lubki hergestellt wurden, aus Lindenholz.⁸

S.K. Žegalova (1976:132f.) weist nun aber darauf hin, daß seit dem 12. Jahrhundert neben dem Schreiben mit Buchstaben das sogenannte "ideographische" oder bildliche Schreiben praktiziert wurde. In dieser Bilderschrift seien auf dem Dorf bis in das 20. Jahrhundert sogar noch Briefe geschrieben worden. Da also in alter Zeit der "lub" als Papierersatz gedient habe und mit solchen Bildchen bemalt worden sei, könne man hier eine Vorstufe des lubok sehen. Das Bild hätte damit

die Schrift ersetzt und notwendigerweise Züge der Schrift adaptiert. Gerade im Hinblick auf die pragmatische Funktion des lubok, der sich in hohem Maße an Analphabeten wandte, ist diese neue These zur Grundlegung des Begriffs lubok sicher von besonderer Bedeutung. Der lubok als intermediale Gattung ist damit freilich noch nicht begründet.

2. Der Volksbilderbogen als intermediale Gattung

Der Volksbilderbogen ist als intermediale Gattung in der russischen Kultur viel tiefer verankert als in westlichen Kulturen. In der Geschichte der russischen Kunst verbinden die grundlegenden Formen der Malerei, die Wandmalerei (stěnopis'), die Buchmalerei (miniatjura) und vor allem die Ikonenmalerei (ikonopis', ikonnoe pis'mo) — im Unterschied zur westlichen Malerei mit Ölfarben (živopis') — über Jahrhunderte hin das Bild mit dem Wort. Für die westliche Malerei mit Ölfarben gilt das nicht in demselben Maße. Die Bilddarstellungen der altrussischen Kultur übernehmen dabei — nach Dmitrij Lichačev (1985:5) — immer die Funktion der Illustration. In der Illustration sind aber — so Jurij Tynjanov (1977) — Bild und Text niemals gleichwertig. Dem Bild komme vielmehr eine auxiliäre Funktion zu, mit anderen Worten: Die Anschaulichkeit soll das Verstehen erleichtern. Konkrete Anschaulichkeit und Bildlichkeit hat — so Aleksander Nau-mow (1983:6) — in der byzantinischen Kulturtradition insgesamt immer Vorrang vor der Abstraktion und dem Hören des Wortes.

Bei der multimedialen Präsentation, das heißt bei der Korrelation verschiedener Kunstformen lassen sich — nach Aage Hansen-Löve (1982:294ff.) — zwei Grundtypen unterscheiden: zum einen die Homologie, zum anderen die Analogie von Wort- und Bildtext. Für eine Stilformation wie jene der Avantgarde erfolge die Korrelation von Wort- und Bildtext "im Homologsetzen von Strukturen und Verfahren" (294): Das verbale Zeichen ist also durch Merkmale bestimmt, die jenem des ikonischen Zeichens homolog sind.

Im Gegenmodell, etwa dem realistischen, dominiere die referentielle Funktion der Bezeichnung. Wort- und Bildtext können nur bezüglich einer gemeinsamen

Referenz auf einen Wirklichkeitsausschnitt miteinander korreliert werden (Hansen-Löve 1982:301). Die verbale Interpretation vermittelt — in der dominant perspektivischen Weltordnung der Neuzeit — als einzige Metasprache zwischen den einzelnen Kunstformen. Es muß sich also jeder Text einer Kunstform in einen verbalen Text zurückübersetzen lassen (Hansen-Löve 1982: 305-306). Alle Kunstformen — so nach Lichačev (1985) auch der altrussischen Zeit — bleiben der Wortkunst untergeordnet. Auf der Grundlage der Analogiebeziehungen entstehen mediale Synonyma: Zwei Medien bezeichnen die gleiche Wirklichkeit.

Der lubok folgt im wesentlichen dem Analogiemodell. Doch läßt er sich mit diesem alleine nicht adäquat beschreiben. Der lubok ist vielmehr jene Gattung, in der sich im Laufe ihrer Evolution der Übergang von der aperspektivischen Homologie- zur perspektivischen Analogiebeziehung vollzieht. Insofern sollte der lubok auch nicht länger als gänzlich homogene Gattung aufgefaßt werden: Die lubki spätestens von der Mitte des 19. Jahrhunderts an, etwa die Volksliedbogen, folgen gänzlich einem illusionistischen Analogiemodell, während für die lubki des 17. und frühen 18. Jahrhunderts zahlreiche Übergangsphänomene vom Homologie- zum Analogiemodell kennzeichnend sind.⁹

Auch die Text-Bild-Korrelation im lubok ist eine heterogene. Zum einen kann natürlich das jeweilige Gewicht von Bild oder Text in den einzelnen lubok-Typen stark variieren.¹⁰

Zum anderen lassen sich aber dennoch drei Typen der Text-Bild-Korrelation unterscheiden, die zusammen, einzeln oder in Kombinationen auftreten können:

1. Bei der *partiellen Inhaltsreferenz* nimmt der Bildtext, das "titlo", die "nadpis' " bzw. "podpis' " im eigentlichen Sinne, Bezug auf Einzelsegmente des Gesamtbildes.
2. Bei der *totalen Inhaltsreferenz* nimmt der meist ausführlichere Text Bezug auf die gesamte Bilddarstellung, das heißt auf alle dargestellten Bildinhalte.
3. Bei der *totalen Sinnreferenz* bezieht sich der Text nicht auf die ideographisch dargestellten Inhalte, sondern lediglich auf deren Sinn.

Beim Referenztyp 1 wird die Synonymie besonders augenfällig, da zum Beispiel in "Zercalo grešnago" (742) das "titlo" "smert" die ohnehin als Tod erkennbare Figur noch einmal identifiziert. Auf dem lubok "Globus nebesnyj iže o sfere nebesnoj" (591) von 1707 tragen die Aufschriften rein sachlichen, informativen Charakter. Die Dame in "Zercalo grešnago", die dem Kavalier gegenübersteht, hält nicht nur deutlich sichtbar einen Fächer in der Hand. Sie expliziert dies auch noch: "veer vruce imeju". Hinter beiden Figuren steht bereits der Tod als Mahnung.

Der Referenztyp 2 besteht in der Regel in einer Zusammenfassung der ideographisch wiedergegebenen und verbal bezeichneten Inhaltselemente, insbesondere bei komplexeren Darstellungen. Alle Bild- und Textelemente des "Zercalo grešnago" bringen die Vergänglichkeit der symmetrisch angeordneten Personen, Dame und Kavalier, zum Ausdruck: der Tod links von der Dame, der Tod im oberen Bildrand, der im Feuer leidende Sünder rechts vom Kavalier oder der Sarg mit dem zwischen beiden Personen liegenden Toten. Trotz dieser betonten Synonymie warnt der ausführliche Haupttext mit der Überschrift "Četyre vešči poslednie" den Rezipienten noch einmal, sein Leben im fortwährenden Bewußtsein des Todes zu führen. Die Aussagen aller Bild- und Textelemente werden im schriftlich gestalteten Bildzentrum noch einmal verbal paraphrasiert. — In "Globus nebesny iže o sfere nebesnoj" (591) faßt der lubok-Autor am Ende die in Text und Bild vorgestellten vier Weltsysteme in strophischer und gereimter Form noch einmal zusammen. Diese lyrische Form hebt den zweiten Referenztypus hier deutlich vom ersten, der in Prosa gehalten wird, ab. Vor allem aber tendiert der Referenztypus 3 zur lyrischen Form. Der Referenztypus 1 hingegen wird im Unterschied zum 2. Typus in bloßen Lexemen oder knappen Phrasen sprachlich realisiert. Die sprachlich-künstlerische Organisiertheit der Texte nimmt also vom ersten zum dritten Korrelationstyp zu.

Die Abgrenzung kann aber ebenso und eventuell auch gleichzeitig auf der ideographischen Ebene vorgenommen werden. Im lubok Nr. 259 bringt der Text oberhalb der Chamäleonabbildung lediglich zum Ausdruck, daß das dargestellte Chamäleon die Farbe wechselt. Der Text darunter erklärt hingegen (tem javljaet)

die Bildaussage dahingehend, daß sich viele Menschen zu Freunden so wie das Chamäleon verhielten.

Wie im Falle des Chamäleons expliziert der Referenztypus 3 also, was ein Bild "bedeutet" (znamenuet, 757) und erklärt es hinreichend (dostatočno ob'jasnjaet, 773). Die bildliche Darstellung der Verführung des schönen Joseph in Ägypten durch Potiphars Frau hat bei diesem Referenztyp nicht länger die konkrete Szene wiederzugeben. Sie fungiert lediglich noch ganz allgemein als Allegorie für weibliche Verführungskunst (Nr. 21, Bd. III S. 716f.):

Сия картина представляет,
Сколь похоть есть сильна!

Das Bild kann damit gegen andere, vergleichbare Darstellungen ausgetauscht werden: Die Zuordnung von Bild und Text wird zufällig und willkürlich. Dies gilt vor allem für die Subgattung der Widmungsbogen. Diese zum Namenstag einer bestimmten Person überreichten Blätter geben den jeweils entsprechenden Heiligen, etwa Prokopij (1660), wieder. Die Bilddarstellung wird durch einen geeigneten Text ergänzt, in diesem Fall durch den Lobgesang zu Ehren des Heiligen (tropar'). Gerade in diesem lubok-Typus mit individuellem Adressaten sind auch die sonst seltenen Allegorien, die in der offiziellen und professionellen Bildgraphik vorherrschen, besonders häufig. Auch der Grad der künstlerischen Organisation der Texte ist hier am höchsten. Der 3. Korrelationstypus nähert sich also der offiziellen, künstlerischen Druckgraphik am stärksten an und schlägt eine direkte Brücke zu ihr.

Die Synonymierelation schwächt sich in diesen Bilderbogen ab, wird zu einer mittelbaren. Für zahlreiche Blätter lassen sich auch Formen der homologen Korrelation von Text und Bild nachweisen: In "Zercalo grešnago" (742) ist die Komposition von Bild-Parametern einerseits und Schrift-, bzw. Redesegmenten andererseits bei der Darstellung von Dame und Kavalier homolog. Die Dame hält in der rechten Hand — ebenso wie der Kavalier das Schwert — ihr Attribut, den Fächer: Daneben steht ihre Replik "veer vruce imeju". Entsprechend steht die Replik des Kavaliere "ot meča smert' razumeju" rechts vom Kavalier. Hingegen verbindet den Mund beider die jeweils dialogische Replik der Dame und des Kavaliere als geschwungene Linie. Die Symmetrie und die fehlende bzw. vor-

handene dialogische Kontiguität der jeweils zwei Repliken finden also auch in der Bildgestaltung ihren Niederschlag. Der Bildsymmetrie entspricht die Textsymmetrie.

Das wesentliche Prinzip bei der Konstituierung intermedialer Synonymie im lubok bildet das Verfahren der *Summierung*. Man kann die drei Korrelationstypen von Bild und Text auch als unterschiedliche Grade der Summierung von Bildinhalten in den die Inhalte referierenden Bildtexten auffassen. Gerade Bildergeschichten, die wie jene des nach Ägypten verschlagenen Joseph (829) in Bildzeilen mit "podpisi" (Aufschriften) angeordnet sind, verdeutlichen den laufend wechselnden, sehr unterschiedlich ausfallenden Grad der Summierung in der Relation von Bild und Text. Nur in den seltensten Fällen sind Bild und Text deckungsgleich, drückt also der Text eben den im Bild dargestellten Inhalt aus.

Insgesamt zeichnet sich die Tendenz ab, daß das Bild konkret vergegenwärtigt, der Text aber abstrahierend, zusammenfassend berichtet. Signalisiert auf dem ersten Bild der Bildergeschichte die in die Ferne deutende Geste des Vaters auch eine direkte Rede, in der er Joseph den Auftrag erteilt, seinen Brüdern das Essen zu bringen, so nimmt der Text der Bildaufschrift nicht auf diese konkrete Situation, sondern auf die gesamte Lebenssituation Jakobs Bezug (829, S. 287):

блажен сеи иякове имел еси 12 с(ы)нов и меншаго любил еси
иосифа прекраснаго иосифже влomu седя отцову старост
утешая.

Dieser und viele andere Texte ersetzen die konkrete, in einem bestimmten Augenblick vorgestellte Bildsituation durch die zeitlose, gerade nicht zufällige Gesamtsituation oder eine verallgemeinerte Situation. Wenn Potiphars Frau Joseph in ihr Bett zu ziehen sucht, verallgemeinert der Text ihre sehr konkreten Absichten: "ujazvisja serdcem na iosifa". Wörtliche Reden, Dialoge, die das Bild impliziert und signalisiert, werden nicht im Präsens des Dialogs, sondern in einem zeitlosen Erzählerbericht wiedergegeben. Der intermedialen Synonymie des lubok ist damit zwar die Spannung zwischen dem Einzelparadigma des Bildes und dem Gesamtparadigma des Textes inhärent, doch stellt sich die Korrelation von Text und Bild erst im Ganzen her: Erst die Dominanz der Summierung, des Ganzen läßt die Darstellung zum Zeichen für die abgebildete Wirklichkeit werden.¹¹

Die Korrelation von Text und Bild ist im lubok aber nicht nur für den einzelnen Bogen wichtig, sondern gerade auch im Bezug auf andere Bildtexte, auf Bilder anderer lubki. Intermediale Intertextualität läßt sich — analog zu den beiden Ebenen Inhalt und Sinn bei den obengenannten Referenztypen — sowohl in den dargestellten Inhalten als auch in deren Auslegung festmachen. Die Volksbilderbogen zitieren und montieren entweder Text-, Bild- und Bild-Textsegmente oder die Funktionen dieser Paradigmen.

Der lubok "Zercalo grešnago" (742) etwa zitiert das Bildparadigma des von Schwertern durchbohrten Sünders aus dem Sammelband "Velikoe zercalo" ("Magnum speculum", 1677 russisch). Gleichzeitig findet sich aber das Bildparadigma der geflügelten Sanduhr(en) in Verbindung mit dem Text "Letit vremja časami vo dni i vnošči jako krylami" in einer ganzen Reihe anderer lubki wieder (802, 804). V. Stasov (1882:328) hat als einer der ersten — und letzten — auf Beispiele dafür hingewiesen, daß textuelle Übereinstimmungen (Lexeme, Versmaß) ebenso wie Bildverwandtschaften erstaunliche Similaritätsbeziehungen zwischen verschiedensten Bilderbogen und den darauf abgebildeten Figuren herstellen, etwa zwischen dem geschlachteten Metzger, dem Antichristen und Peter dem Großen (1882:331).

Zahlreiche vergleichbare Paradigmen bildende Motive ließen sich hier ergänzen, so etwa jenes der Nase oder des Pfeils. Doch sei lediglich ein Beispiel, jenes des Reitens, anhand von Beispielen vorgestellt: Der Teufel reitet auf dem Sünder (778), Napoleon reitet auf dem Schwein (386), auf dem Faß mit dem Teufel darin (415) oder auf dem Hammel (401). Seine zurückweichenden Truppen bewegen sich — wie der Narr Gonos — auf Steckenpferden vorwärts. Die Krieger der "Vjatskaja batalija" (175) reiten auf Ziegen und Ochsen, der zu ihnen gehörende Ivaska auf dem Hammel, Männer der fliegenden Kavallerie auf Ochsen. Vavilo will auf Danilo reiten (184), setzt ihm jedoch eine Ziege auf den Rücken. Die Ausländerin (nemka, 220) reitet auf dem alten Mann, der "Rejtar" auf dem Hahn und der Henne (162, 163). Die vergleichende Analyse dieser und weiterer Motivreihen würde letztlich ganze intertextuelle Paradigmenetze entstehen lassen, die — wie schon die angeführte Reihe — gleichermaßen religiöse, unterhaltsame und historische Blätter umfassen würden.

Doch neben diesen explizit thematischen Entsprechungen begründet auch die analoge Funktionalisierung von Bild-Text-Paradigmen die intertextuelle Dimension. Bildparameter wie Treppe, Leiter, Weg oder Baum werden in fester Korrelation mit ganz bestimmten Themenkomplexen zitiert, so mit der Stufenleiter des Lebens, mit dem Baum der Tugenden bzw. Laster, mit verschiedenen Stufen mönchischer Qualen (772) oder Tugenden. Mit diesen Zeichen ist gewöhnlich auch schon ein vertikaler Bildaufbau vorgegeben.¹²

Die zentrale Funktion der intermedialen Synonymie des Volksbilderbogens ist die Verständnissicherung. Diese beginnt bereits damit, daß die abgebildeten Gegenstände oder Figuren auch verbal noch einmal eindeutig identifiziert werden. Sie endet in der Erklärung, in der Auslegung des Sinns der Darstellung.

Mag das Bild auch noch so eindeutig sein (87), die Auslegung wiederholt bzw. erläutert in vielen Fällen dennoch die Aussage des Bildes verbal (*pritcha zname-nuet*). Die durch didaktische Intentionen motivierte Übercodierung des *lubok* kann aber auch allein auf der Textebene erfolgen. Zum einen vermag der Text die wertende Darstellung, etwa dessen wie ein alter Mann einer jungen Frau verfallen ist (131), zu überzeichnen. Zum anderen kann er aber auch die nämliche ideologische Haltung in demselben Text aus unterschiedlichen Perspektiven mehrfach zum Ausdruck bringen. In der Darlegung des Verstextes stellt der Erzähler in denkbar düsteren Farben vor Augen, wie der Teufel zur Trunksucht verführt (114). Dennoch mahnt der hierarchisch übergeordnete Autor am Ende noch einmal in Prosa vor dieser immensen, teuflischen Gefahr.

Die Verständnissicherung wird aber auch auf anderem Wege als auf jenem der doppelten Explikation der 'Lehre' angestrebt, nämlich durch möglichst weitgehende Vollständigkeit der modellierten Inhalte. Die Erfassung und Darstellung *aller* Einzelparadigmen eines Phänomens reduziert die Gefahr des Mißverstehens bei der Rezeption auf ein Mindestmaß. Sie garantiert vielmehr das richtige Verstehen durch eine vorweggenommene Explikation im Text. Der Rezipient sieht sich in eine passive Rolle gedrängt.

In dem *lubok* "Korabl', znamenujščij cerkov' " (795) wird die Kirche, also das Schiff in der oberen Bildhälfte, von unten von allen "Häretikern", den Ungläu-

bigen aller Jahrhunderte gleichzeitig angegriffen. In einem "Sinodik" (799), einer Art Verzeichnis der Verstorbenen, das auch lehrhafte Erzählungen umfassen kann, werden alle Phasen der Bestattung und des Totengedenkens erfaßt. Ein anderer Bilderbogen erläutert alle Bestrafungsformen der damaligen Zeit (768, Rovinskij IV: 564f.). Ein weiterer lubok stellt alle Heldentaten (podvižničestva) der Heiligen durch die Jahrhunderte und in den verschiedensten Viten vor. Alle russischen Herrscher (539), alle Marienikonen, alle Heiligen des Höhlenklosters, Städte, Klöster, Kirchen, ja die ganze Erde werden in besonders zahlreichen lubki in allen ihren Einzelementen über meist viele Seiten enzyklopädisch reihend aufgelistet. Die totale Inhaltsreferenz ist dabei didaktisch motiviert. Sie wird in eine bloße Paradigmenreihe mit dem Zweck der unabdingbaren Verständnissicherung und der erschöpfenden Darstellung transformiert.

Ein Vergleich der Miniaturillustrationen und der lubki zu "Opisanie licevoe velikoj osady i razorenija monastyrja Soloveckogo" macht deutlich (Itkina 1985a: 252), daß die lubki selbst noch jene Episoden illustrieren, die in sämtlichen Miniaturfassungen zu diesem einen Text ausgespart bleiben. Gerade auch der Vergleich mit der Miniaturmalerei, dieser grundlegenden intermedialen Quelle des lubok, läßt also in der angestrebten enzyklopädischen Ganzheitlichkeit des Bilderbogens ein Charakteristikum erkennen. Der lubok tendiert in jedem Fall zur ganzheitlich-unmißverständlichen Darstellung der Objektwelt. Die Bild-Text-Korrelation auf der Grundlage der Analogie zeigt sich somit von einer mehrfachen intermedialen Synonymie geprägt. Das Homologiemodell wird damit immer weiter in den Hintergrund gedrängt.

Der lubok kann so zu einer entscheidenden Etappe auf dem Wege zur Entstehung einer neuen Popularkultur, einer Literatur für Massen werden. Ihren Höhepunkt erreicht diese Massenkultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Anfänge dieser Entwicklung zeichnen sich aber schon in der Massenfertigung von Ikonen im 17. Jahrhundert oder in der gleichzeitigen Dominanz einer sich an den Massenzuschauer wendenden Wandmalerei ab. Die vielleicht wesentlichsten Vorbilder für die Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts, die von Vasilij Koren' 1696 gefertigten Holzschnitte zur Genesis und Apokalypse, entstehen in einer Zeit des "Massenbedarfs" (massovaja potrebnost', Sakovič

1976:88) an individuellen Ikonen. Die Ikonen finden im billigen lubok, ebenso wie die altrussische Literatur, erstmals eine massenhafte Verbreitung.

Diese breite Rezeption bringt freilich die "planmäßige Vereinfachung" der Texte und Bilder mit sich, die Wilhelm Fraenger (1926:131) an den von ihm als "Massenkunst" qualifizierten lubok-Bearbeitungen westlicher "Standeskunst", also kunstvoller westlicher Graphiken, feststellt. Mit der in die Millionenauflagen gehenden Expansion der sogenannten "lubočnaja literatura", also der kurzen, bebilderten Textheftchen, die spätestens mit der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzt, gehen die Ansprüche des Publikums zurück, die Botschaften werden grober und direkter (Brooks 1985:64). Der lubok hat damit eine "neue Populärliteratur" begründet (Brooks 1985:XV), die vor allem bäuerliche Lesermassen anspricht. Jeffrey Brooks (1985:XVI) äußert die Überzeugung, daß diese Literatur — wohl als erste in Rußland — als echter Ausdruck der Konsumentensouveränität gewertet werden darf.

Der Weg zu dieser neuen kulturellen Erscheinung zeichnet sich vielleicht auch schon im 18. Jahrhundert durch die sich verändernden Rezipientengruppen des lubok ab. Dianne Farrell (1981: 315) konstatiert für die Zeit vom frühen 18. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert, also für die Hochzeit des lubok, einen Wechsel in den sozialen Rezipientenschichten. Der Volksbilderbogen wende sich zunächst an Aristokratie und wohlhabende Kaufleute, sodann an die Mittelschicht. Nach dem Übergang zu niederen städtischen Schichten und städtischen Händlern ende er schließlich bei den Bauern.

Mit diesem Wandel geht in den 1760er Jahren die Aufspaltung der metallographischen Kunst in eine dem einfachen, volkstümlichen Geschmack genügende und in eine professionelle, anspruchsvolle Bedürfnisse befriedigende Kunst einher (Alekseeva 1976: 173). Die unteren sozialen Schichten und die Bauern dürfen aber wohl nicht erst seit dem 19. Jahrhundert, sondern schon von Beginn an, also seit dem 18. Jahrhundert als bevorzugte Rezipienten der lubki angesehen werden (Speranskij 1963:80). Andere, sozial höher stehende Rezipientenschichten gehen dem Bilderbogen im Laufe des 19. Jahrhunderts wohl verloren.

Der Weg des lubok in die Massenkultur konnte nicht ohne Auswirkungen auf den Bildtext, noch viel weniger auf den Worttext bleiben. In dieser Zeit eines

weitgehenden Analphabetismus in den untersten sozialen Schichten mußten die vom lubok benutzten Texte für seinen Rezipienten in spezifischer Weise aufbereitet werden.

3. Die Transformation der Textquellen

Der Autor mittelalterlicher serbischer, bulgarischer oder russischer religiöser Literatur versteht sich nicht als Schöpfer seiner Texte. Er hält lediglich die Geschichte der göttlichen Schöpfung in angemessener Weise fest (Naumow 1983:9). Der lubok-Autor schafft ebensowenig neue Texte. Er zitiert vielmehr, montiert, verändert ihm vorliegende, bisweilen äußerst disparate Textquellen.

Dabei greift er ebenso auf russische wie — besonders bei den unterhaltsamen Blättern — auf nicht-russische Quellen zurück. Auch im Hinblick auf die adaptierten Gattungen erlegt sich der lubok kaum Beschränkungen auf. Dmitrij Rovinskij selbst hat in seinem umfangreichen Kommentarband die meisten dieser Quellen zusammengetragen und häufig auch ausführlich wiedergegeben.

Sie reichen bei den religiösen Blättern von Heiligenviten über Gleichnisse Kirill Turovskijs (791), das Leben Tichons, des Bischofs von Voronež (899), Ikonenlegenden, über Reden des Johannes von Chrysostomos (Zlatoust, 780ff.), Evangelientexte (861), Aussprüche der Apostel und Propheten (795) zur "Legenda aurea" (1535) oder dem so beliebten "Magnum speculum" (Velikoe zercalo, 700).

Aus denselben Schriften und von denselben Autoren entlehnen aber auch zahlreiche historische und vor allem unterhaltsame Blätter ihre Texte. Dennoch werden für historische und unterhaltsame Blätter Quellen wie die erste russische Chronik, die "Povest' vremennyh let" (301) oder Märchen und Bylinen sehr viel wichtiger. Die beiden letzteren Gattungen übernimmt der lubok häufig aus der bloßen Unterhaltung dienenden Sammelbänden wie etwa "Staričok-Vesel'čak" (Sankt Peterburg 1790).

Nicht-russischen "Gistorii" (Historien), Märchen und Novellen kommt dabei allerdings hinsichtlich der Verbreitung und der Publikumsgunst der Vorrang zu:

Giambattista Basiles "Pentamerone" (erschienen 1634-1636), Giovanni Boccaccios "Das Dekamerone" (erschienen 1349-1353) und den Erzählungen aus "Tausendundeiner Nacht". Daneben erfreuen sich russische und nicht-russische Fabeln in den Volksbilderbogen größter Beliebtheit.¹³

Die Quellensituation ist besonders unter dem Aspekt des von der Forschung für die lubki immer wieder in Anspruch genommenen folkloristischen Charakters insofern bezeichnend, als mündliche Textquellen für den lubok ganz offensichtlich nicht in Frage kommen. Eine für den Volksbilderbogen besonders wichtige Quelle bilden im 18. Jahrhundert die vor allem auch von den unteren sozialen Klassen gelesenen handschriftlichen Sammelbände (Speranskij 1963: 79,82-84). Ihnen komme besonders für die frühen Blätter der Vorrang gegenüber gedruckten Werken zu.¹⁴ Der lubok bestehe oft nur aus einzelnen Artikeln oder Paragraphen, die er einem handschriftlichen Sammelband entlehne. In der Regel kürze und vereinfache er diese. Die lubok-Literatur stehe zwischen der handschriftlichen und einer mündlichen Volksdichtung (Speranskij 1963:85):

Если в ней [в лубочной литературе — W.K.] подлинных традиционных произведений устной словесности и нет, то самый способ трактовки сюжетов (хотя бы и заимствованных), язык и стиль лубков значительно сближают их с живой обиходной речью и устными произведениями.

In welcher Weise verändert der lubok nun seine Quellentexte? Die entscheidende, die Rezeption durch ein breites Publikum begünstigende Transformation, ist die Kürzung des Ausgangstextes. Lubok-Texte sind nie länger, meist hingegen beträchtlich kürzer als ihre Prototexte. Dabei kann es im lubok, so etwa in jener so beliebten und verbreiteten, von V.D. Kuz'mina eingehend analysierten, "Povest' o Bove koroleviče" in verschiedenen Varianten unterschiedliche Grade der Kürzung geben. Kuz'mina (1961:153) hat zu "Bova Korolevič" für die Zeit von 1786-1890 50 Ausgaben der "vollständigen Märchenfassung" (polnaja skazka), für die Zeit von 1760-1875 20 Ausgaben der "kurzen Märchenfassung" (kratkaja skazka) gefunden und analysiert. Die gekürzte Redaktion erwies sich dabei lediglich als eine "kurze Nacherzählung" einer handschriftlichen Textfassung. M.N. Speranskij (1963:80-81) hat dabei auf ein grundlegendes, in dieser Studie nicht zu lösendes

textologisches Problem beim Umgang mit Rovinskij's Textsammlung aufmerksam gemacht. Da Rovinskij immer kunsthistorische Ziele verfolge, die lubki also vor allem als Graphiken behandle, grenze er die Quelle des Bildes niemals von jener des Textes ab. Beide seien aber keineswegs immer identisch.

Zwar ist die von Rovinskij genannte ursprüngliche Textquelle meist zutreffend. Doch unterschlägt Rovinskij in der Regel die zwischen der ursprünglichen Quelle und dem lubok-Text liegenden Stadien. Die tatsächliche Textquelle, die der lubok also unmittelbar zitiert, bleibe so in aller Regel unbekannt. M.N. Speranskij (1963: 162) kann diese Lücken zum Teil schließen.

In den meisten Fällen scheut der lubok-Autor die Mühe der eingehenden Textbearbeitung. Er zitiert deshalb seine Quellen wörtlich, wenn auch nur in Auszügen (797). Diese Scheu mag ihre Ursache nicht selten im mangelnden Verständnis des Autors für die von ihm benutzten Quellen haben. Schon Rovinskij (IV: 253) deutet dies wiederholt an. So bemängelt er bei der Übernahme eines Textes aus dem unterhaltsamen Sammelband "Staričok-vesel'čak" von 1790 die "analphabetische Kürzung der Erzählung in Versen" (bezgramotnoe sokraščenie rasskaza v viršach). In den alttestamentlichen Bilderbogen greifen die Autoren ohnedies gerne auf die so beliebte Kurzfassung von Texten des Alten Testaments, die "Paleja", zurück.

Die Adaption vor allem erzählender Texte nicht-russischen Ursprungs ist sicher davon geleitet, eine Unterhaltung bietende Geschichte zu präsentieren. Tatsächlich verzichtet der lubok bei Kirill Turovskij's Gleichnis vom Blinden und vom Lahmen auf alle theologischen und belehrenden Erwägungen. Er rückt dafür die erzählte Fabel in den Vordergrund. In "Istorija o Prepodobnom Varlaame" (1398), einem aus der altrussischen Literatur vertrauten Lesestoff, preist der mündliche Erzähler dem Publikum vor allem die kuriose Fabel an, er habe "Wundersames" (Divnaja) zu erzählen. Nach Dianne Farrell (1981:299) adaptiere der lubok Texte der Apokryphen oder des "Magnum speculum" vor allem aufgrund ihrer "curiosity" so gerne.

Freilich wird in diesem Umgang mit geistlichen Texten die auf Unterhaltung abzielende Erzählliteratur der lubok-Hefte des 19. Jahrhunderts vorbereitet. Diese "lubočnye tetradki oder "lubočnye knižki" gibt es freilich schon seit dem 18.

Jahrhundert. Doch wird dieser unterhaltende Aspekt der Übergangstellung des lubok zwischen religiöser und säkularisierter Literatur nicht gerecht. Tatsächlich zeichnet sich auch deutlich eine gegen diese popularisierende Transformation gerichtete Erscheinung ab. Diese Tendenz dürfte für das 18. Jahrhundert noch durchaus als prägend gelten. Gemeint ist die Bevorzugung kanonisch-orthodoxer Texte gegenüber nicht-kanonischen Erzähltexten.

In den zahlreichen Volksbilderbogen zu wundertätigen Ikonen suchen wir die auch im Volk im 16. und 17. Jahrhundert so beliebten Ikonenlegenden vergeblich. Der Text des lubok "Bogoljubskaja Bogorodica" (1221) berichtet nur knapp die Auffindung und Geschichte der Ikone und nennt in sieben Randbildern (klejma) die Wunder der Ikone. Der lubok folgt damit dem Vorbild der Vitenikone, die bei der Darstellung des Heiligenlebens die Wunder in den Randfeldern situiert. Die Ikone gibt sie freilich noch in Bildern wieder. Der Text zu der für die russische Kulturgeschichte so wichtigen Ikone der Gottesmutter von Vladimir (1226) erzählt nichts von deren Bedeutung oder wundersamen Wanderungen. Lediglich liturgische Texte wie der Lobgesang zu Ehren dieser Ikone (tropar') sind dem Bild zugeordnet.

Bilderbogen mit Erzählungen von Ikonen oder Heiligen sind weit seltener als solche mit den an ihren Festtagen gesungenen liturgisch-hymnischen Texten. Der lubok bleibt hier ganz im Rahmen der Orthodoxie. Dabei läßt sich zum 19. Jahrhundert hin keineswegs eine Umkehrung dieser Tendenz erkennen. Vielmehr werden noch verbliebene Erzählungen (1222) in den Varianten des 19. Jahrhunderts nicht selten auch noch durch Kondakien- und Troparientexte ersetzt (1223).

Gerade bei den im Volk besonders beliebten Heiligen, so etwa dem heiligen Georg (1408-1418), Aleksij čelovek božij (1651), Johannes dem Täufer (Ioann Predteča, 1490-1503) oder den Narren in Christo (Jurodivye), bei denen zahlreiche alternative Erzähltexte für die lubok-Adaption zur Verfügung gestanden hätten, fällt auf, daß der lubok diese meidet und durch kanonische, liturgische Texte ersetzt.

Bei den Jurodivye Vasilij und Maksim (1400) wird keineswegs über ihr Leben berichtet: Der Rezipient wird vielmehr über den Begräbnisort, die über den Grä-

bern erbauten Kirchen und über die kirchlichen Feiern für beide informiert. Mitteilenswert erscheint dem lubok-Autor also allein die kirchliche, offizielle Anerkennung dieser beiden.

Unter den Altgläubigen war das "Skazanie o glave Ioanna Predteči" des Archimandriten Markell aus dem 16. Jahrhundert besonders weit verbreitet (Rovinskij IV: 761). Doch statt dieser Erzählungen zitieren die zahlreichen Blätter zu Johannes dem Täufer (1490-1503) nur die Kondakientexte.

Bei der höchst offiziellen Propagierung eines neuen Heiligen, des "russischen Heilers" (Rossijskij celebnik) Dmitrij Rostovskij (1437), wurde diese Orientierung des lubok am traditionellen Kanon und an den Kanones der Literatur zu seiner Integration in die Reihe russischer Heiliger genutzt. Die Wunder an seinem Grab werden von den Zeugen ganz im Stil altrussischer Wunder, freilich nur mehr als Klischees berichtet.

Der lubok schafft somit keineswegs einen bruchlosen Übergang von der Erzählkultur des Volkes aus altrussischer Zeit zur Populärliteratur und Populärkultur des 19. Jahrhunderts. Es geht ihm nicht in erster Linie um unterhaltsame Geschichten. Der lubok fungiert vielmehr im ganzen 18. und noch im 19. Jahrhundert (vgl. Stasov 1882:314) als jene intermediale Gattung, in der die altrussische Literatur, die liturgischen Texte, mit ihren strengen Kanones nicht nur weiterzuleben vermögen, sondern sogar eine bis dahin nicht vorstellbare Verbreitung finden. In den lubki zu Vasilij Koren's Bibel von 1696 werden die relativ freien Texte in den späteren Nachahmungen zusehends "durch einen kanonischeren, biblischeren Text" ersetzt (Sakovič 1976:109). Der lubok des 18. Jahrhunderts vermag also mit einer beträchtlichen Breitenwirkung auch noch im 19. Jahrhundert Texte und Stilisierungen der altrussischen Literatur zu tradieren.

Die altrussische Restauration erfaßt — und dies während und nach der großen Reformzeit Peters des Großen — vor allem auch die Ideologie. Verlassen die Quellentexte nach Auffassung der lubok-Autoren die Grenzen des in dieser Hinsicht Zumutbaren, werden sie zensiert. Dies gilt insbesondere für die Quellen des 17. Jahrhunderts, die nicht selten als Gegen-Texte, als Parodien altrussischer Literatur entstanden sind. In einem lubok zur Trunksucht (107), der seinen Text einem Sammelband des 17. Jahrhunderts entlehnt (Rovinskij IV: 229), werden die

Angriffe auf die Geistlichkeit gegenüber dem Quellentext erheblich abgeschwächt. Obszönitäten und derbe Volkssprache werden getilgt. Ebenso dürfen die ehrenhaften Leute und Gotteslästerer des Quellentextes im *lubok* (115) nicht länger darüber lachen, daß die Seele nach dem Tod weiterleben solle.

Künstler des späteren 17. Jahrhunderts wie Vasilij Koren' wählen ihre Textquellen — so Sakovič (1976:111) — bewußt nicht aus dem 17. Jahrhundert, sondern greifen auf Texte des 15. und 16. Jahrhunderts zurück. Dies gilt auch für den *lubok* "Razgovor meždu knižnikom i mal'čikom" (246), der Streitgespräche und Rätseldialoge zwischen ungleichen Partnern wie Petr und Fevronija, Drakula und seinen Gästen, dem Kind Basarga und dem Fürsten zitiert.

Der "knižnik", eine in der altrussischen Literatur verbreitete Bezeichnung für den Schriftgelehrten, den theologisch gebildeten Philosophen, vertritt die ideologische Position der Neuzeit, der Zeit der Reformen. Er schätzt den Besitz einer großen Zahl von Büchern. Er ist Anhänger der Philosophie und vertritt die offizielle staatliche Haltung, wenn er die Tapferkeit im Krieg propagiert. Der Junge hingegen hält das eine Buch, das schon in altrussischer Zeit das einzige war, die Bibel, für allein wichtig. Er stellt den Christen über den Philosophen und setzt der Unterwerfung unter staatliche Interessen jene unter Gott entgegen. Als der in jedem Replikenwechsel aufs neue ausgewiesene Sieger des Dialogs figuriert der Junge.

Die zweifelsfreie Nähe dieses Volksbilderbogens zu den oben genannten Quellentexten der jüngeren altrussischen Literatur läßt den gravierenden Unterschied zu diesen besonders klar hervortreten. Fevronija, Drakula und Basarga können ihre Dialogpartner deshalb besiegen, weil sie gerade nicht mehr die schablonenhafte altrussische Redehaltung einnehmen, sondern eben diese — auch in ihren Partnern — überwinden. Der Nachfolger des Kindes Basarga im Volksbilderbogen repräsentiert nun aber gerade nicht die ideologischen Positionen des 17. oder 18. Jahrhunderts. Er besiegt vielmehr deren Repräsentanten durch seine von der altrussischen Ideologie geprägte Haltung.

Der *lubok* orientiert sich also weder in der Auswahl der Quellentexte noch in der propagierten Ideologie an Volksnähe oder zeitgenössischen, modernen Wertungen. Der entscheidende Wandel liegt in der für die altrussische Literatur un-

denkbaren kurzweiligen, leichten Darbietung, in der mitunter humorvollen Gestaltung. Schon aus dem "Paterikon des Kiever Höhlenklosters" kennen wir jene Erzählungen, in denen ein Mönch — oder Gott selbst durch ein Wunder — das Kloster bedrohende Räuber überlistet und bekehrt. In der Lubok-Predigt des Franziskaners (247) geschieht dies freilich erstmals mit Witz und Humor in der Form unterhaltsamer Belehrung.

Diese der altrussischen Literatur fremde Transformation zeitigt vor allem auch sprachliche Folgen: Die ungelente Prosa wird durch — noch primitive — lyrische Textformen abgelöst. Das bereitet sich unter anderem bereits in den Ikonen und in der Buchgraphik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts vor. T.A. Anan'eva (1965:446) berichtet von mehreren Ikonen mit Versen und analysiert ausführlich die Ikone "s viršami" der Zarentochter Sof'ja aus der Zeit zwischen 1700 und 1710. Doch schon in den unter Leitung Simeon Polockijs hergestellten Druckwerken der "Verchnjaja tipografija" (1679-1683) sind es gerade Gedichttexte, die mit den Bildern der klejma korreliert werden (Guseva 1985:465,466).

Die lyrische Form ist in aller Regel äußerst einfach: Schon die äußere Textgestaltung vieler lyrischer Texte ist die des narrativen Textes. Nicht immer gibt der lubok die Verse auch in Verszeilen und Strophen wieder. Die meist paarig reimenden syllabischen und asyllabischen Verse mit sehr unterschiedlichen Hebungen (739, 748,861) scheuen auch identische Reime (farnos-nos, ostaviti-postaviti, 112) nicht.

Die Bevorzugung des lyrischen Textes im lubok bringt in pragmatischer Hinsicht sowohl dem Produzenten als auch dem Rezipienten Vorteile: Die (meist betont didaktische) Einflußnahme auf einen möglichst großen Rezipientenkreis wird so erleichtert. Die Texte selbst können vom Rezipienten leichter memoriert werden.

Schließlich wird dadurch der dem "raek" vergleichbare mündliche Vortrag der Texte begünstigt, von dem sicher in vielen Fällen auszugehen ist. Dennoch findet er in den Texten selbst auffallend wenig Niederschlag. Die konservative nicht-folkloristische Poetik und Ideologie des lubok dürfte dafür eine nicht unwesentliche Ursache sein.

Vor allem wird die explizierte mündliche Darbietung didaktisch funktionalisiert, also zum unmittelbaren Appell an den Rezipienten genutzt. Der Erzähler, der im gereimten Vorwort, einer "priskazka", zu der aus der Nestorchronik bekannten Geschichte von der Berufung dreier Waräger nach Novgorod eine lebendige Dialogszene entwirft, appelliert vor allem an den Patriotismus seiner russischen Zuhörer (302):

"Любите вы сказки русския слушать (..)"

Auch in den Blättern, die so eindringlich zur Impfung gegen Kuhpocken auffordern, werden die Zögernenden ganz direkt angesprochen (242):

"Послушайте отцы и матери глупухи"

Gerade diese Fälle mündlicher Textrealisierung und nachdrücklicher Leserappelle lassen auch die Umgangssprache in den lubok eindringen (243):

да посмотришь как и народ падок до денек (..) знать его прибыльнее иголки.

Freilich sind jene lubki, die ganz im "prostorečie" gehalten sind, äußerst selten. In einer mit Sprichwörtern durchsetzten expressiven Ansprache in der Kneipe vor viel Volk warnt Kornjuška Čichirin (505) den abwesenden Napoleon davor, seinen Plan zu realisieren und Moskau anzugreifen:

"Как. к нам. милости просим. хоть насвятки, хоть и намаслиницу. дадут жгутами девки так припопонят что спина вздуется горой. полно демоном та наряжатся молитву сотворим так допетухов згиниш.

Meidet der lubok auch die extreme umgangssprachliche Stilisierung, so dringen doch umgangssprachliche Elemente in die Texte ein. Charakteristisch für diese intermediale Gattung ist aber ihre Koexistenz mit den Sprachformeln der altrussischen Literatur, die sich bis in das 19. Jahrhundert hinein fortsetzt. Vergleiche der lubok-Texte mit den Quellen können dies am Beispiel verdeutlichen.

"Anika voin i smert'" (751) geht ursprünglich auf das im 16. Jahrhundert so beliebte "Prenie života so smert'ju" zurück. Die gegenüber der "povest'" erheblich gekürzte lubok-Fassung verzichtet vor allem auf die formelhafte, ritualisiert-offizielle Sprache der Quelle, wo Anika den Tod etwa mit dem folgenden, für die altrussische Literatur typischen Attribut und Namen anspricht ("Izbornik" 1969: 464):

"Кто еси, лютой зверь?"

Der Anika des lubok fragt hingegen:

"Что ты забaba и что за пьяница"

Nachdem Anika die Angst vor dem Tod ergriffen hat, schwenkt er in der povest' auf die ehrerbietige Anrede um (1969:465):

"Госпоже моя, добрая и славная смерть!"

Der lubok setzt die umgangssprachlich vertrauliche Apostrophe dagegen:

"О смерти матери моя".

Für den lubok als weitaus typischer kann aber jener Fall gelten, den die aus "Velikoe zercalo", dem 1677 aus dem Polnischen ins Russische übersetzten Sammelband des "Magnum speculum", entlehnte "Pritča o grešnoj materi" (700) repräsentiert. Zum einen liefert dieser lubok Beispiele, durch die er in Lexik und Wortstellung der Umgangssprache zweifellos nähersteht als sein Prototext:

izoust ego ischodit plamen ognennyj (lubok)

iz čeljusti ego plamen župelnyj ischodit (Velikoe zercalo)

Daneben tendiert aber der lubok-Text auch dort häufig zu altrussischer Stilisierung, wo das russische Original ein moderneres oder umgangssprachliches Russisch verwendet. Für "vyja" (Hals) im lubok steht in "Velikoe zercalo" bereits "šeja". Die aus der altrussischen Literatur, besonders aus ihrer Spätphase, vertraute Doppelung des verbum dicendi bei der Einleitung direkter Rede findet sich im lubok-Text wiederholt dort, wo die Textquelle darauf verzichtet.¹⁵

Wie aber läßt sich eine derart kanonische Stilisierung der Sprache mit der Absicht einer möglichst breiten Publikumswirkung vereinbaren? Jeffrey Brooks (1985:353) nennt als eine zentrale Voraussetzung für die gewaltige Verbreitung der lubočnaja literatura im 19. Jahrhundert die Entwicklung einer Sprache, einer "neuen Sprache" für das einfache Volk. Diese hatte nicht nur auf einem begrenzten Wortschatz, sondern auch auf einem gemeinsamen Grundstock von Ideen und Klischees zu beruhen.

Das Klischee, die Formel, der Kanon muß nicht nur auf der Sprach-, sondern auch auf der Handlungsebene als für den Lubok grundlegend betrachtet werden. Im 19. Jahrhundert werden freilich die altrussischen Formeln zunehmend durch die neuen Klischees, durch den neuen Kanon abgelöst. Der im 19. Jahrhundert

vor allem bäuerliche Rezipient der lubok-Literatur zeichnet sich durch "äußersten Konservatismus" aus (Klepikov 1948:794). Wollte eine Sprache, eine Geschichte bei einem so eingestellten Publikum auf Interesse stoßen, mußte sie sich "eines bestimmten, durch die Tradition geheiligten Kanons" bedienen (v opredelennyj, tradiciej osvjaščennyj kanon, Klepikov 1948:794). Dieser allein war Garant für die breite Rezeption der neuen Popularliteratur.

Wechseln im lubok des 19. Jahrhunderts auch die Formen und Inhalte der Kanones, so bleibt doch der kanonische Grundcharakter der Literatur beim Übergang vom lubok des 18. Jahrhunderts zur lubočnaja literatura des 19. Jahrhunderts erhalten. Die altrussische Literatur wirkt in dieser transformierten Form selbst noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fort.

4. Von der religiösen Erbauung zur belehrenden Unterhaltung

Die zuletzt umrissene poetische Kontinuität findet in der ideologischen Kontinuität ihre Ergänzung. Alle bislang genannten spezifischen Merkmale der intermedialen Gattung des lubok, die auf einen breiten Rezipientenkreis abzielen, dienen letztlich der Realisierung didaktischer Intentionen, der Belehrung möglichst großer Rezipientenkreise.

Die Einschränkung der Didaktismus-These auf die — hinsichtlich der Anzahl überwiegenden Beispiele der — religiösen lubki und die gleichzeitige Korrelation der "unterhaltsamen Blätter" mit gänzlich undidaktischem mittelalterlichen Humor (Farrell 1988:157) oder zweckfreiem theatralischen Spiel (Lotman 1976) erscheinen zweifelhaft. Der völlig unreligiöse lubok "Globus nebesny ize o sfere nebesnoj" (591) propagiert ebenso den 'Nutzen' wissenschaftlicher Arbeit, wie unterhaltsame lubki (102) den "Nutzen" des Tanzes oder die Vorteile der Pockenimpfung (241,242) hervorheben.

Während der Didaktismus die religiösen, historischen und unterhaltsamen Blätter gleichermaßen prägt, zeichnet sich ein Unterschied in den propagierten Inhalten durch die unterschiedlichen Leserapostrophen der drei Gruppen von Volksbilderbogen ab.

Die religiösen lubki sprechen implizit oder auch explizit (1332) den Rezipienten in seiner Eigenschaft als Christen an:

Зри zde о христианин дванадесят послов от Бога (...)

Dem gläubigen Rezipienten werden Anweisungen gegeben, wie er — etwa von der heiligen Ekaterina (1451) — ‘Hilfe in seinen Nöten’ erhalten kann. Bei dieser Belehrung darf natürlich die explizite Warnung vor den Abwegen der Altgläubigen nicht fehlen (797).

Auch dort, wo nicht mehr der gläubige Christ angesprochen ist, etwa in den zu den "unterhaltsamen Blättern" (zabavnye listy) zählenden Bilderbogen gegen die Trunksucht (104-117), greifen die Autoren nicht nur auf die altrussische Gattung der Belehrung (poučenie, 109) zurück. Sie argumentieren ebenso mit Worten von Kiril Filosof (104), mit Bibelzitate (109), oder sie zitieren Quellen aus dem religiösen Schrifttum (111, vgl. Rovinskij IV: 231). In diesem nachhaltigen Rückgriff auf den religiös verankerten Didaktismus darf der entscheidende Grund dafür gesehen werden, daß gerade in den sogenannten "unterhaltsamen Blättern" die Unterhaltung, der Humor in Wort und Bild häufig auf der Strecke bleiben.¹⁶

Die beiden anderen Rezeptionshaltungen — und damit Rezipiententypen —, die der lubok neben der religiösen vorgibt, sind die politische und die ästhetische. Letzterer kommt dabei schon quantitativ eine untergeordnete Rolle zu. Selbst innerhalb eines lubok-Themas kann der angesprochene Rezipiententypus wechseln: Bei der Geschichte des schönen Joseph ist zweifelsohne der christliche Rezipient angesprochen. In einer Variante zur Verführung Josephs (21, S. 717) wendet sich der Autor aber ausdrücklich an den Kunstliebhaber:

Ты на куншт сей всяк взирател
стрегись коварства наглых жен (...)

Die Erläuterung des pädagogischen Nutzens dieser Darstellung geht dennoch nicht verloren.

Die drei Rezeptionshaltungen und Rezipiententypen, die in den Volksbilderbogen in relativer Gleichzeitigkeit gegeben sind, lassen ganz deutlich eine diachrone Linie erkennen, die sich auf Wort und Bild gleichermaßen bezieht. Um diese skizzieren zu können, gilt es die zum lubok hinführende Evolution von Literatur und bildender Kunst zu berücksichtigen.

In der Ikonenmalerei des 16. Jahrhunderts wird insofern bereits jene Entwicklung eingeleitet, die zur Entstehung des lubok führt, als sich diese Malerei durch verstärkten Didaktismus einerseits (Lazarev 1983:9f.) und durch zunehmende Allegorisierung (durch allegorizma, Florenskij 1985b:242b) andererseits auszeichnet. Die Ikonenmalerei — so Pavel Florenskij — erhebe sich in dieser Zeit nur mehr mit Schwierigkeit über die bloße Darstellung des sinnlichen Bereichs zur Darstellung des außersinnlichen, symbolisch gegebenen Raumes.

Die Entstehung und Verbreitung der Graphik, besonders im Rußland des 17. Jahrhunderts, muß damit in unmittelbarem Zusammenhang gesehen werden. Anders als in der Ikonenmalerei nehme der Künstler in der Graphik nicht von der Welt, sondern wirke auf sie ein (Florenskij 1985d:322). Damit lege er jetzt erstmals eine aktive Haltung zur Welt an den Tag. Diese aktive Einstellung findet im Allegorismus und Didaktismus ein breites Betätigungsfeld. Der lubok wächst und gedeiht auf diesem äußerst fruchtbaren Boden.

Der nächste Schritt auf dem Weg der aktiven Einflußnahme auf die sinnliche Welt besteht in der Säkularisierung des Objekts der didaktischen Bestrebungen. Er wird in der Literatur und in der bildenden Kunst praktisch gleichzeitig vollzogen. Simeon Polockij benutzt die christliche Allegorie vom Garten und Christus als dem Gärtner und guten Herrn dazu, den Zaren Aleksej Michajlovič als guten Herrn des russischen Zarengartens zu zeichnen. Lazar' Baranovič stellt in der "Widmung" (Posvjaščenie) zu "Meč duchovnyj" den Zaren Aleksej Michajlovič als Christus, die Zarin als Gottesmutter dar (Čubinskaja 1985:303). Beide verfolgen damit analoge "didaktische Zwecke" wie Ikonenmaler. Diese bringen die "christomorfnost" (Čubinskaja 1985:307) des Zaren zur bildlichen Darstellung. Die Ikone "Bogomater' Vladimirskaja" von Simon Ušakov wird zum "polemischen Traktat" (Čubinskaja 1985:307) gegen die Nikonianische Vorstellung vom Patriarchen als lebendem Bild Christi. Diese allegorische Gestaltung publizistischer Ideen unter Ausnutzung des Kultgegenstandes der Ikone, um breite Wirkung bei den Massen zu erreichen, zeichnet den publizistischen Weg des lubok vor.

Erst in der so weit verbreiteten Form des billigen Volksbilderbogens kann der Didaktismus der neuen Staatsikone seine Wirkung voll entfalten. In dem lubok

"Poklonenie carej Ioanna i Petra Aleksevičej novoroždenomu Spasitelju" (526, entstanden zwischen 1690 und 1696) wird der neugeborene Zar als der neue Erlöser gepriesen. Religiöse und staatsstreu, patriotische Einstellung werden similar.

Ein anderer Bilderbogen stellt die Kaiserin Ekaterina von allen russischen Zaren und Großfürsten umgeben dar. Ekaterina selbst, in der Mitte stehend, trägt ihren Sohn auf dem Arm. Die Ungewöhnlichkeit dieser Abbildung erklärt sich aus dem zugrundeliegenden Ikonenzitat. Die Gottesmutter Maria wird auf Ikonen in der Mitte mit ihrem Kind, umgeben von Heiligen dargestellt. Die Gottesmutter wird zum Prototypen für die Zarin, der Heilige für den russischen Herrscher.¹⁷

Mit dem Wechsel vom religiösen zum politischen Rezipienten geht auch jener zum Kunstverständigen einher. Schon der zuerstgenannte lubok (526) betont den Kunstcharakter der Darstellung:

Изображени сии эде изяшно,
Вера, надежда, любовь светят ясно.

Besonders in den von Rovinskij als Porträts (Portrety) bezeichneten Blättern, in denen der Allegorie ein höherer Stellenwert zukommt als in anderen Volksbilderbogen, betonen die Autoren den künstlerischen Charakter ihrer Werke. Selbst in einem lubok wie "Globus nebesny ize o sfere nebesnoj" (591), der wissenschaftliche Erkenntnisse popularisieren soll, verstehen sich die Schöpfer nicht als Wissenschaftler. Sie bitten um Verzeihung für ihre Irrtümer mit der Begründung, daß sie doch "Künstler" (chudožniki) seien.

Der Rezipientenkreis der Kunstkenner bleibt im lubok freilich immer ein kleiner: Im Unterschied zum kollektiven Adressaten oder gar Massenadressaten der anderen lubki ist der Kunstkenner der gebildete, individuelle Adressat. Nicht nur des Lateinischen (590), sondern selbst des Griechischen können sich die Autoren bei den an ihn gerichteten Blätter bedienen. Das Verständnis wird dadurch ebensowenig gefährdet wie durch den weitestgehenden Verzicht auf Didaktismus (1664) und die Verwendung von Allegorien (1669).

Während sich die lubok-Forschung mit den drei Typen des fiktiven Rezipienten bislang nicht befaßt hat, stehen die Sender der lubki und ihre Ideologie immer im Mittelpunkt der Untersuchungen. Die Meinungen gehen dabei vor allem darüber weit auseinander, inwiefern der lubok etwa von staatlichen Institutionen

zur bewußten und wirksamen Lenkung breiter Bevölkerungskreise eingesetzt wurde.

Nach V. Stasov (1882:342) sei die Zahl der von der Regierung herausgegebenen Bilder unter Petr I. immer schon hoch gewesen, doch habe die große Zahl keine entsprechende Wirkung gezeitigt. Eines der ersten, zur "Volksaufwiegelung" (*narodnaja agitacija*, Baldina 1972:78) verwendeten Bilder sei gegen die Altgläubigen gerichtet gewesen: "Raskol'nik i cirjul'nik" (227). Stasov bezweifelt — im Unterschied zu Baldina —, ob das Bild wirklich diesen politischen Zweck hatte und glaubt vor allem, daß es gar nicht imstande gewesen sei, ihn auch wirksam umzusetzen. Dianne Farrel (1988:161) klammert nicht nur diesen Volksbilderbogen aus den der staatlichen Rezipientenlenkung dienenden aus und sieht ihn allein im "Milieu des Volkshumors" verankert. Für Catherine Claudon-Adhémar (1975:18) teilen sich die *lubki ohnedies* in Satiren einerseits und "Verfechter zaristischer Politik" andererseits.¹⁸

Im Vergleich zur Gesamtzahl der *lubki* läßt sich nur bei wenigen mit Sicherheit sagen, daß sie von staatlicher Seite zur Durchsetzung konkreter Ziele in Umlauf gebracht wurden, so etwa bei der Bestrafung der Mörder aus der Familie Žukov durch Ekaterina II. (332). Würde man die Leserlenkung nur daran festmachen wollen, was gerade häufig geschieht, müßte man Stasov folgen und ihre Bedeutung sehr niedrig veranschlagen.

In den wenigen Fällen nachweisbarer Leserlenkung wendet sich der *lubok* meist gegen die Altgläubigen (auch 797). Dmitrij Rostovskijs Schriften gegen die *Raskol'niki*, vor allem sein Büchlein gegen die Anhänger des Bartes, das auch eine *lubok*-Fassung erfuhr (1435), wurde auf Anordnung von Petr I. gedruckt.

Doch auch in Altgläubigen selbst sah man lange Zeit Autoren verschiedener Volksbilderbogen. Bis 1983 gilt es als ein fester Topos der Forschung, darauf hinzuweisen, daß jene *lubki*, in denen das Begräbnis des Katers durch die Mäuse dargestellt wird, diese "*nebylica vlicach*" "*Myši kota pogrebajut*" (170, 166 u.a.), als Satire der Altgläubigen auf Petr I. zu verstehen sei und dessen Begräbnis parodierte. M.A. Alekseeva (1983) kann aber durch die neue zeitliche Datierung dieser Blätter auf das Ende des 17. Jahrhunderts diese so beliebte These verwer-

fen. Sie bildete sich wohl überhaupt erst im 19. Jahrhundert heraus. Damit wird aber auch die Rolle der Altgläubigen als potentielle auktoriale Urheber der Leserlenkung erheblich eingeschränkt.

Dennoch bleibt die Rezeptionslenkung und die pädagogische Einflußnahme auf breiteste Volkskreise ein grundlegendes Anliegen des lubok. Dem tut die Fragwürdigkeit bzw. Wiederlegung der angeführten Beispiele insofern keinen Abbruch, als es sich dabei nur um relativ wenige Blätter handelt, die allein aus der Zeit Petr I. stammen bzw. ihn zum Thema haben. Die Rezipientenlenkung der lubki zielt dagegen in einer äußerst großen Zahl von Blättern vor allem auf die patriotische Haltung und das alltägliche Leben des Volkes ab. Hier verfehlt der lubok seine Wirkung keineswegs.

Bei der Berufung der Waräger nach Novgorod, bei jener aus der Nestorchronik bekannten Episode charakterisiert sich der mündliche Erzähler selbst wiederholt als unzweifelhaften Patriot. Seine Zuhörer bezieht er immer wieder in diese doch schließlich allen gemeinsame Einstellung ein (302):

Знаю я с какой охотою
 Слушаете вы, где руское
 Имя только вспоминается.— (...)
 Кто нелюбит стороны родной,
 Тот не есть сын отцу, матери,
 Тот не кровной роду, племени. —

Insbesondere in den historischen lubki, vor allem in jenen aus der Zeit des Napoleonischen Angriffs, schwören die Autoren die Rezipienten in fast jedem einzelnen Blatt auf kompromißlosen Patriotismus ein. Die Haltung des Patriotismus übernimmt in mehrfacher Hinsicht jene Funktion, die ehemals und in anderen lubki der Religion zukam und zukommt. So hat sie etwa die Einheit des Volkes zu begründen.

Der preußische König, dessen Truppen gegen die russischen eine Niederlage erleiden, gesteht, es sei ihm "peinlich" (stydno), vor den Russen wegzulaufen zu müssen, da er sie niemals wirklich für Soldaten gehalten habe (313). Der türkische Senat warnt vor einem Krieg gegen Rußland, da die russischen Truppen in Kriegsangelegenheiten von jeher Ruhm geerntet hätten (332). Viele der gegen die Russen kämpfenden aufrührerischen Janičaren (340)

искреннее признаются чтоони немогут почитать засвоих неприятелен столь великодушных людей.

Komjuška Čichirin ist schon durch sein "prostorečie" als Vertreter des Volkes ausgewiesen, wenn er — unter dem zaristischen Doppeladler stehend — Napoleon in einer Ansprache vor den Gästen der Kneipe davor warnt, gegen Moskau zu ziehen (505). Die Russen hätten schon viele besiegt, um Moskau herum schössen die Grabhügel wie Pilze aus dem Boden (krug Moskvu kurgany kak griby).

Die Senderinstanz des lubok gibt dem Empfänger aber nicht nur für Kriegszeiten die notwendige ideologische Einstellung mit auf den Weg, sondern auch — und vor allem — für Friedenszeiten, für den Alltag. Von den aus der religiösen Texttradition adaptierten Belehrungen über die Trunksucht war bereits die Rede. Sie reichen bis zur Selbstbezeichnung des Lasterhaften (117):

"Ходил часто пить в кабак
Стал всем Гнусен и дурак."

Gerade aber die sogenannten unterhaltsamen Blätter verbinden mit der Warnung konkrete Anweisungen und Vorschläge, wie man trinken könne, ohne sogleich süchtig oder betrunken zu werden. Der lubok nennt zahlreiche konkrete Anlässe, zu denen es durchaus gestattet sei, mäßig zu trinken, etwa wenn man schwere Unglücksfälle meistern müsse, Leid zu ertragen habe (117). Handlungsanweisungen anderer Art geben jene lubki, die den Rezipienten auffordern, an der Pockenimpfung teilzunehmen und auf deren "Nutzen" hinweisen (241, 242):

когдаб ее отец и мать умнее были; да воспу ей привить
коровью допустили;

Ein anderer lubok wendet sich in der altrussischen Tradition des "Domostroj" an Hochzeits- bzw. Ehekandidaten und gibt Anweisungen zu einer "sorgsamen Haushaltsführung" (150). Die Frau müsse sich der Lebensart (nрав) des Mannes anpassen, habe aber selbst die Aufgabe, die Untergebenen zu "guter Lebensführung" (dobryj нрав) anzuhalten. Die didaktische Anleitung wird delegiert. Die Anweisungen nehmen bisweilen sehr konkreten Charakter an, etwa daß die Frau nicht zu lange schlafen solle (dolgo nespi). Am Ende werden sie zusammengefaßt:

Научитесь Чем вам жить.

Der unter den historischen Blättern eingereihte "Brjusov kalendar' " (658) gibt Anweisungen, was man in Übereinstimmung mit der Mondbewegung "jeden Tag tun und unternehmen" soll (nastavlenie, čto každyj den' delat' i predprinimat'). Kennen wir solche Reglementierungen auch schon seit früher altrussischer Zeit, so finden sie im lubok doch erstmals eine so weite Verbreitung. Sie müssen im Rahmen der alle Lebensbereiche umfassenden Rezipientenlenkung neu bewertet werden. Denn analog dazu gibt etwa ein religiöser lubok vor, zu welchem Heiligen an welchem Tag aufgrund welcher Krankheit zu beten sei.

In diesem und vergleichbaren lubki (1370) finden wohl Gewohnheiten, Haltungen des Volkes ihren Niederschlag. Auch die intermediale Darbietung der religiösen, historischen und unterhaltsamen Stoffe kommt dem Volk und seiner Denkweise sicher entgegen, da dieses — wie Dmitrij Rostovskij im lubok selbst konstatiert (1436) — in erster Linie an bildlich Vorgestelltes, an Sichtbares glaubt.

Doch diese und andere Fälle, in denen sich die Ideologie der Sender an jener der Empfänger orientiert, stehen einzig und allein im Dienst einer optimalen Rezipientenlenkung. Das im lubok gezeichnete Bild des Alltags entspricht keiner existierenden, sondern einer intendierten, propagierten Wirklichkeit. Mag die Kirche auch die Herstellung politisch oppositioneller lubki gefördert haben (Ovsjannikov 1968:14), so kennt der lubok dennoch keine gegen die Senderideologie gerichteten Blätter. Die politische Satire ist ihm fremd (Farrell 1981: 317).¹⁹

Revolutionäre Umtriebe, im 18. Jahrhundert nicht gerade seltene Aufstände des Volkes kommen zwar in Miniaturen, nicht aber im lubok zur Darstellung (Baldina 1972:56). Stasov weist gerade bei dem angeblich gegen Petr I. gerichteten lubok "Myši kota pogrebajut" (170) darauf hin, daß sich das Volk darin selbst verhöhne, als schwach darstelle (Stasov 1882:324):

Мыши не восстают, не бунтуют (..).

Der didaktisch intendierte lubok sucht also in der Tradition der religiösen Kunst, der Ikonenmalerei des späten 17. und der Literatur des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts, den Alltag möglichst breiter Bevölkerungskreise mit zu bestimmen. Politische Enthaltbarkeit ist ein Aspekt der propagierten Ideologie. Über das alltägliche Verhalten belehren religiöse, historische und unterhaltsame

Blätter gleichermaßen. Die Unterhaltung durch den lubok hat demnach vor allem nützlich zu sein. Damit fügt sich diese Gattung nahtlos in die unterhaltsam-belehrende Literatur des 18. Jahrhunderts ein.

Während sich aber die didaktische Dimension von der religiös bestimmten Kultur der altrussischen Zeit herleitet, wird das Moment der Unterhaltung ganz zurecht — auch im lubok — eher mit Entlehnungen aus westlichen Literaturen in Zusammenhang gebracht. Dennoch läßt sich auch hier eine — freilich anders geartete — spezifisch russische Kontinuität herstellen, die für die didaktische Unterhaltung durch den lubok grundlegend ist: Sie soll im weiteren exemplarisch am Übergang vom Wunder (čudo) zum Wunderbaren (čudesnoe), den Hans Rothe in anderem Zusammenhang als für die Literatur des 18. Jahrhunderts typisch genannt hat (1984:59), aufgezeigt werden.

In der altrussischen Kultur ist nicht die sichtbare, die offensichtliche, sondern nur die verdeckte, die letztlich auf Gott verweisende Bedeutung die allein wesentliche (Naumow 1983:8). Das Wunder ist ebenso wie etwa die Ikone als Fenster, als Tür zum Jenseits, zur Transzendenz, zu Gott zu verstehen und gewinnt allein daraus seine Bedeutung.

Der lubok verwendet den Begriff des Wunders (čudo) oder verwandte Termini weiter, doch meint er ganz anderes: Der lubok-Titel "Izvestie 1739 goda o dvuch čudach, lesnom i morskom, pojmannych v Ispanii" (309) referiert auf zwei Ungeheuer, auf außergewöhnliche Erscheinungen wie es etwa die von Alexander von Makedonien entdeckten "ljudi divnyja" (300) sind. Wenn der lubok Wunder, wunderbare, der Verwunderung wertere Ereignisse, Ungeheuer (čudovišče) vorstellt — und das tut er sehr häufig —, dann verdecken diese Phänomene nichts, verweisen auf keine geheime Bedeutung. Das Wunder ist im lubok seiner transzendenten Dimension beraubt. Das Wunderbare des lubok erschöpft sich im Gegensatz zum Wunder der altrussischen Kultur in der bloßen sichtbaren Darstellung. Die innere Schau ist durch ein äußerliches Schauen abgelöst.

Die lubki selbst stellen nicht nur durch den Terminus des "Wunders" (čudo) immer wieder diesen Zusammenhang her. Viele lubki zitieren oder konnotieren altrussische Wundererscheinungen auch ganz direkt. Das Zeichen (znamenie) über der Stadt Slonskoe von 1736 (311) ruft ebenso wie andere Feuererscheinungen in

der Luft (329) die in der altrussischen Literatur so häufige Feuersäule oder Lichterscheinung über einem Wohnort, einem Kloster oder anderen Gebäuden in Erinnerung, in denen sich — wie sich später herausstellt — zur Zeit der Erscheinung entscheidende Entwicklungen vollzogen haben.

Nichts dergleichen im lubok. Die Feuererscheinung verweist nicht etwa auf ein wunderbares Eingreifen Gottes, sie ist bloße, die Menschen in Staunen versetzende, Darstellung. Im vorliegenden Fall offenbart die Erscheinung in der Luft (311) auch noch ihre unmittelbare Verwandtschaft mit der auf Ikonen abgebildeten Muttergottes: Nicht nur daß mit der Bezeichnung "znamenie" auf den entsprechenden Typus der Muttergottesikone angespielt wird, die Erscheinung trägt auch Frauenhaare, eine Krone und auf der Schulter drei Zeichen (napleče tri znamja), die in den Jungfrauensternen der Mariendarstellungen ihre Entsprechung finden.

Dieser Säkularisierung entsprechend wird in den Fällen, wo es im lubok um die Darstellung wirklicher Wunder geht, nicht deren transzendente Dimension, sondern lediglich das Staunen, die Verwunderung der Zuschauer thematisiert. Als Vasilisa ihr Martyrium in wunderbarer Weise lebend übersteht (1399), findet dadurch keiner zum Glauben zu Gott, sondern alle Zuschauer wundern sich lediglich (jako divitisja vsem tamo zraščim). Der die Geschichte über Varlaam und Ioasaf (1398) berichtende Erzähler lockt die Zuhörer dadurch an, daß er ihnen "Wunderbares" (Divnaja) ankündigt. Er wolle zeigen, wie "äußerst wundersam" (predivne) Gott einen Menschen rettet. Nicht den religiösen Wert der Erzählung, sondern seinen Unterhaltungswert preist der Erzähler damit an.

Die Darstellung und die Erzählung vom Wunderbaren, vom Außergewöhnlichen im lubok sprengt zwar — wie das Wunder der altrussischen Kultur — menschliche Maßstäbe und menschliche Vorstellungskraft, doch der ehemals natürliche und unverzichtbare nächste Schritt zu nicht-menschlichen, transzendenten Maßstäben wird nicht mehr getan. Das Wunderbare erschöpft sich ganz in der bloßen Darstellung irdischer Phänomene. Der Sender will den Empfänger vor allem unterhalten.

In den zahlreichen Berichten von Mißgeburten (urod), die auch aus den früheren Chronographen bekannt sind, wird die Opposition zum altrussischen Wun-

der insofern deutlich, als es sich dabei um häßliche Erscheinungen handelt. Das Wunder widerfährt in der altrussischen Kultur dagegen nur dem schönen Menschen, dem Heiligen.²⁰

Der lubok setzt bei seinen Rezipienten ein starkes Bedürfnis nach Ungewöhnlichem, Sensationellem wie der Erscheinung eines Kometen (335), eines Walfangs im Weißen Meer (320) oder außergewöhnlich dicken Menschen (326) voraus. Bei der Ankündigung einer englischen Komödiantengruppe (325), die wunderbar (divno) und kunstvoll tanze, würden — so der Text — alle zufriedengestellt werden.²¹

Damit wird aber deutlich, daß dem für die Aufklärung so zentralen Moment der nützlichen Unterhaltung in der russischen Kultur ein ganz anderer Stellenwert als in den westlichen Kulturen zukommt. In der intermedialen Gattung des lubok — und sicher nicht nur in dieser — müssen sowohl die Propagierung des Nutzens, der Didaktismus als auch die unterhaltende Funktion der Literatur auf dem Hintergrund der altrussischen Kultur gesehen werden. Der Didaktismus des lubok steht in einer bruchlosen, kontinuierlichen Tradition, die ihn mit der altrussischen Kultur verbindet. Dieser Kontinuität steht bei der unterhaltenden Funktion die Opposition zur altrussischen Transzendenz gegenüber. Dennoch muß auch das Wunderbare, das Außergewöhnliche, das den Rezipienten Fesselnde des lubok in der Tradition des altrussischen Wunders gesehen werden. Die unterhaltende Funktion des lubok erschöpft sich nicht im Einfluß westlicher Literaturen.

Während sich also der lubok durch Belehrung und Unterhaltung breiter Schichten gleichermaßen auszeichnet, muß die lubočnaja literatura des 19. Jahrhunderts das die Unterhaltung und Spannung beeinträchtigende didaktische Moment reduzieren. Spannung und Sujet entwickeln sich in der lubočnaja literatura des 19. Jahrhunderts parallel zur Deformation des Didaktismus.

5. Die umgekehrte Perspektive als Verfahren der Bild- und Textgestaltung

5.1. Die Paradigmatik von Bild und Text

Vergleicht man die westliche Malerei mit der russischen Ikonenmalerei, so fällt als ein hauptsächliches Unterscheidungsmerkmal die jeweilige Behandlung der Perspektive sogleich ins Auge. Der vorwiegend linearen, direkten Perspektive der westlichen Illusionsmalerei setzt die Ikone auch über die Zeit der Renaissance hinaus die umgekehrte Perspektive (*obratnaja perspektiva*) entgegen. Bei der umgekehrten Perspektive können zum Beispiel nicht gleichzeitig zu sehende Teile des Körpers wie Brust und Rücken in der Darstellung zugleich sichtbar werden (Florenskij 1985a:117-118).

Bei der Wiedergabe räumlicher Merkmale auf der zweidimensionalen Fläche geht die umgekehrte Perspektive als typisches Verfahren der Ikonenmalerei von der "Vielzahl der Betrachterpositionen" im Bild aus (Uspenskij 1986:767). Die Darstellung erfolgt aus verschiedenen Perspektivzentren (*raznocentrennost'*, Florenskij 1985a:120).

Die umgekehrte Perspektive, welche die Wirklichkeit in vielfacher Hinsicht deformiert, basiert vor allem auf der Summierung, das heißt auf der "Synthese des visuellen Eindrucks" (Uspenskij 1986:778). Diese Summierung wird im einen Fall durch das Bild selbst präsentiert, im anderen summiert der Betrachter die lediglich wiedergegebenen visuellen Eindrücke. Im ersten Fall kommt es zu verschiedenen Deformationen des dargestellten Objekts, etwa zum "synkretistischen Zusammenfall" von Vorderansicht und Profil, zur gleichzeitigen Darstellung verschiedener Stadien der Bewegung und ähnliches mehr. Im zweiten Fall, dem sogenannten "kontinuierlichen Stil" (*složnyj stil'*), wird die Bewegung in der Zeit durch Fixierung aufeinanderfolgender Stadien der Bewegung dargestellt: Eine Figur erscheint zweifach, d.h. zu verschiedenen Zeitpunkten eines Ereignisses auf der Ikone.

Für den *lubok* als intermedialer Gattung des Übergangs von der altrussischen zur neurussischen Kunst und Literatur ist nicht nur die im 18. und vor allem im 19. Jahrhundert vorherrschende Gestaltung der direkten Perspektive bezeichnend,

sondern auch jene der umgekehrten Perspektive. Läßt sich letztere in den früheren Blättern auch häufiger nachweisen, so reicht sie doch bis tief in das 19. Jahrhundert hinein (vgl. Lubok 1984:Nr.135).

Zu einer für die dargestellte Summierung typischen Deformation der Größenverhältnisse zwischen den Figuren kommt es zum Beispiel in dem lubok vom "Erzengel Michael" (Lubok 1984:1), der diesen in ganzer Bildgröße, den knien- den Josua nicht einmal in der Größe der Stiefel des ersteren zeichnet (vgl. Lubok 1984:2). In der Darstellung der spinnenden Frau, die dem Bastschuher flechtenden Mann zugewandt sitzt (Lubok 1984:16), werden unter anderem zugleich die Ober- und Unterseite des rechten Armes der Frau sowie Brust und Rücken dargestellt. Der Ofen der Plinsenbäckerin (Lubok 1984:28) ist auf dem lubok vor das Haus gestellt, in dem er sich eigentlich befindet, so daß Innenseite und Außenseite gleichzeitig zur Darstellung kommen (vgl. auch Lubok 1984:135, ein Blatt von 1857). Die Katze wendet ihren Körper ganz den beiden Figuren zu, während ihr Kopf im Gegensatz zu dieser Haltung im Profil frontal, en face gezeichnet ist. Diese und zahlreiche andere Beispiele lassen sich zum ersten Typus der dargestellten Summierung im lubok nennen.

Nicht weniger zahlreich wären die Beispiele für kontinuierlichen Stil, doch mag hier der Hinweis auf den lubok "Anika voin i smert' " genügen. Anika sitzt in seiner Auseinandersetzung mit dem Tod zugleich auf dem Pferd und liegt als Toter unter dem Pferd (Lubok 1984:Nr.10). Auch aus der Miniaturmalerei ist dieser kontinuierliche Stil bestens vertraut.

Wenn auch auf diese Gemeinsamkeit von lubok und Ikonen- bzw. Miniaturmalerei bislang erstaunlich selten hingewiesen wurde²², ist in unserem Zusammenhang der Intermedialität die Korrelation von Text und Bild unter dem Aspekt der Perspektive sehr viel wichtiger. Das "System der umgekehrten Perspektive" (Uspenskij 1986:767) prägt nämlich keineswegs nur das Bild des lubok, sondern auch den lubok-Text. Vorweg sei dies an einem Beispiel knapp erläutert.

In dem lubok "Razgovor prusskago korolja s fel'dmaršalom Vendelem 30 Ijulja 1759 goda" (313), der mit einem Artikel eines handschriftlichen Sammelbandes übereinstimmt (Speranskij 1963:162), äußert sich der mit den Russen

Krieg führende preußische König zu Beginn des langen Gesprächs siegesgewiß. Im Laufe der Unterredung ergibt sich jedoch ein umgekehrtes Bild: Die Preußen fliehen vor den Russen und sehen sich zu Friedensverhandlungen gezwungen. Die Schlacht ist also parallel mit dem Dialog zwischen dem König und Vendel' abgelaufen, ohne daß sie beschrieben oder von ihr erzählt worden wäre. Dies ist für Jurij Lotman (1976:252) Grund genug, die Entfaltung des Textes in der Zeit nicht dem Erzählen in der Prosa, sondern den "Gesetzen des Theaters" zuzuordnen. Die Unterhaltung der beiden Kriegsführer in einer Dreiergruppe, die den preußischen König zweimal darstellt, dient Lotman nur als Bestätigung seiner These der unvermittelten theatralischen Zeitgestaltung.

Soll auch der Bezug des lubok zum Theater an dieser Stelle noch nicht angesprochen werden, so steht es doch außer Zweifel, daß es sich im vorliegenden Text um eine der Bildkomposition homologe Text-Gestaltung handelt. Wie die Ikone das Bauwerk zugleich von innen und außen darstellt, setzt der lubok-Text Anfang und Ende der Schlacht in relativer Gleichzeitigkeit nebeneinander. Wie im kontinuierlichen Stil kommt es dabei zu Deformationen. Die beiden Paradigmata auf der Zeitachse, Anfang und Ende, werden unvermittelt nebeneinandergestellt. Analog zur Komposition des Bildes erscheinen sie als nicht — durch einen Erzähler — vermittelte Punkte auf der Zeitachse. Die Zeit wird also in diesem lubok zunächst weder nach den Gesetzen narrativer noch theatralischer Texte, sondern nach den Gesetzen der umgekehrten Perspektive und damit nach Verfahren der Ikonenmalerei modelliert. Bild und Text zeigen Merkmale der Homologie.

Tatsächlich prägt *ein* Merkmal die große Mehrzahl der lubok-Texte in einem Maße wie kein anderes — ihre paradigmatisch reihende Struktur. Diese erweist sich als der Bildkomposition der meisten lubki homolog. Schon rein visuell, auf der graphischen Ebene sind Bild- und Textsegmente einander häufig unmittelbar zugeordnet und bilden eine abgeschlossene paradigmatische Einheit.

In einem lubok tragen die einzelnen Körperteile von Teufeln Aufschriften (770), in einem anderen die Finger einer Hand (771). Die Körperteile des die mönchische Reinheit repräsentierenden gekreuzigten Mönchs (777) sind ebenso beschriftet wie die als "Seltenheit" (redkosti) im Museum verwahrten einzelnen Körperteile einer Napoleonstatue. Neben dieser Reihung innerhalb des Körper-

paradigmas finden sich auch zahlreiche andere, analog gestaltete wie das Stufen- (759) oder das schon erwähnte Baumparadigma (796).

Die Abfolge der Parameter kann dabei durchaus in der Tradition der Sequenz von Randbildern (klejma) in der Ikone gesehen werden. Diese treten im lubok freilich zunehmend in den Mittelpunkt. Besonders anschaulich wird dies an den lubki zu wundertätigen Gottesmutterikonen (1245), in denen die einzelnen Wunder in der Bildkomposition paradigmatisch gereiht werden.

Der bei Rovinskij so häufige lubok-Typus der Stadt-, Kloster- und Kirchenansichten, etwa der "Vid Novgoroda i pripisannych k nemu monastyrej" (619), läßt aufgrund der vorgegebenen flächigen Bildkomposition nur eine paradigmatische Reihung der Texte, häufig lediglich Beschriftungen als Texte, zu.

In vielen Fällen bildet die paradigmatische Sequenzierung vor allem eine Eigenschaft des Textes. Nicht immer findet sie eine Entsprechung im Bild. Dabei können zum Beispiel die sozialen Gruppen aufgezählt werden, denen der Alkohol schadet (109), lakonisch formulierte Überlegungen angestellt werden, über welche Eigenschaften die geeignete Braut verfügen müsse (bogatuju vzjat' — budut poprekat', 139) oder jene Mäuse der Reihe nach vorgestellt werden, von denen die Katze zu Grabe getragen wird (170). Die Eigenschaft des lubok, mit diesen Paradigmenreihen eine Erscheinung möglichst vollständig zu erfassen (Rovinskij IV:350), erweist sich als für diese Gattung typisch.

Einzelne lubki kündigen schon mit ihrem Titel den paradigmatischen Textcharakter an, etwa das Aussteuerverzeichnis "Rospis' pridanomu" (143,144) oder "Reéstr o damach" (141). In diesem Register werden zahlreiche Frauennamen aneinandergereiht und die charakteristischen Eigenschaften ihrer Trägerinnen in zwei bis vier Worten hinzugefügt:

песни спеть дарья (..) приятна влюбви наталья

Durch die Realisierung des immer gleichen Schemas sind die Einzelparadigmen streng in sich geschlossen und von den benachbarten exakt abgegrenzt. Im Dialog des Professors mit dem Bauern (245) besteht ein solches Paradigma in einer inhaltlich und formal geschlossenen Frage-Antwort-Sequenz. Dieser Paradigmenautonomie entspricht auf der Bildebene die aus der Ikonenmalerei bekannte, von Ol'ga Baldina (1972:82) so bezeichnete "getrennte Abbildung jedes

Gegenstandes" (razdel'noe izobraženie každygo predmeta), die etwa die Größenrelation zu anderen Gegenständen auf demselben Bild außer acht läßt. Der Gegenstand wird ebenso autonom gestaltet wie das Textparadigma.

Damit wird freilich jede narrative Kontinuität unmöglich gemacht: Text und Bild setzten sich aus "gleichsam zerschnittenen Formen" (Uspenskij 1986:777) zusammen. Der kontinuierliche Erzählfluß, die kontinuierliche Bewegung wird — wie in der Ikone, und dem Film nicht unähnlich (Uspenskij 1986:780) — in "einzelne fixierte Ruheelemente" aufgeteilt.

Die Abfolge der Bild- und Textsegmente kann sich dadurch zunehmend willkürlich gestalten. Zur fortlaufenden Bildergeschichte vom Schicksal des nach Ägypten verschlagenen Joseph gibt es Text- und Bildfassungen (Lubok 1984: Nr.7, Rovinskij 1900:XXVIII-XXI,829,833) von sehr unterschiedlicher Ausführlichkeit. Mit den vielen, bei Rovinskij (1900) fehlenden Bildern werden auch Textparadigmen aus der Geschichte ausgeklammert.

Doch auch innerhalb einer Fassung wird die Geschichte keineswegs kontinuierlich, sondern lediglich punktuell, in abgeschlossenen Paradigmen erzählt. Zwischen den Textparadigmen werden keine konjunktionalen oder kausallogischen Verbindungen hergestellt: Der Text erläutert nicht, warum Potiphars Frau ihrem Mann eigentlich das Kleid Josephs zeigt. Die den Knoten erst schürzende Intrige wird von den lubok-Paradigmen gänzlich ausgespart. Ereignisse treten deshalb nicht selten ganz unvermittelt ein, ohne daß Handlungsmotivationen expliziert würden. Joseph erzählt dem Pharao von den drohenden Hungerjahren und wird ohne Grund gleich darauf zum zweiten Herrscher erhoben (S289):

и збыўся слово яго и поставиша яго вторым царем

Willkür und Automatismus bei der Bild- und Textmontage kommen auch darin zum Ausdruck, daß die eine Fassung der Josephs-Geschichte (833) gegenüber der anderen (829) einfach auf die beiden ersten Bilddarstellungen verzichtet und schon im zweiten Bild den Verkauf Josephs durch seine Brüder thematisiert. Die Geschichte wird damit ebenso nur mehr in Fragmenten gestaltet wie etwa jene Susannas in der Fassung, die lediglich die eigentliche Verführung durch die alten Männer (842), nicht aber die Vor- und Nachgeschichte (844), also den Zusammenhang des Ganzen zum Gegenstand hat.

Die punktuelle Textstruktur muß insofern in einem größeren kulturgeschichtlichen Rahmen gesehen werden, als — wie Adrianova-Peretc (1977:198) — ausführt, Peter der Große sie auch als Form bestimmter offizieller Dokumente verlangt.²³

Die Paradigmenreihung prägt nicht nur die Gesamtkomposition der Texte, sondern auch die Mikrostruktur der Einzelparagraphen und die Sprache. Wie schon in "Rečstr o damach" (141) sind die einzelnen Paradigmen äußerst schematisiert. Die Texte zu den Porträts jener Zaren und Großfürsten, die das Bild Ekaterinas umranken, führen alle Namen, Verwandtschaft, Lebensdaten und gegebenenfalls große Taten des entsprechenden Herrschers nacheinander an. Sie greifen dabei in der Regel auf einen gleichbleibenden Wortschatz zurück (539):

13. Игорь великий князь росийски брат всеволода втораго державствуя токмо 6 лет преставися в лето 1162.

Das häufige Fehlen des Prädikats und die parataktische Struktur der Sätze unterstreicht die Paradigmatik noch zusätzlich, so etwa im Bericht von der Erscheinung der Ikone der Gottesmutter von Tichvin (Bogorodica Tichvinskaja) (1299):

(3) Явился паки преславно на некоей горе кукове стекшися народ на воздухе зря отонагоже места икона по воздуху уиде.

5.2. Die Deformation des narrativen Textes

Das Prinzip der Summierung, das Boris Uspenskij (1986:778) für die Ikonenmalerei als "Synthese des visuellen Eindrucks" definiert, war bereits als grundlegend für die Korrelation von Text und Bild einerseits und für die Relation des lubok zu seinen Quellen andererseits angesprochen worden. Die Reduktion ist eine notwendige Folge der Summierung. Nicht nur ganze Texte wie die "Povest' o Erše Eršoviče" (173), sondern auch einzelne Paradigmen erscheinen als Zusammenfassungen komplexer Erzählungen. Die Texte zu den Bildern der Josephs-Geschichte sind Inhaltsangaben der jeweiligen Erzählsequenz. Entsprechend dazu faßt die in dieser Zeit so verbreitete Gattung der "programma" den Inhalt eines Schauspiels vorweg bereits zusammen.

Analog zu diesen Verkürzungen lassen sich jene ideographischen sehen, die Wilhelm Fraenger (1926:142) als wesentliches Unterscheidungsmerkmal des lubok im Vergleich zur westlichen Graphik hervorhebt: Die Stilisierung des Tannenbaumes bezeichnet er als "Abbreviatur", als verkürzende Darstellung des tatsächlichen Baumes.

Dieser Reduktionismus löst Figuren und Gegenstände immer mehr aus ihrem Raum-, Zeit- und Handlungszusammenhang heraus, dekontextualisiert sie. Vergleicht man einerseits die Bilddarstellung "Anika voin i smert' " (751) mit der des "Sinodik" von 1633 (Izbornik 1969) und andererseits die Textfassung des lubok mit jener der ursprünglichen Quelle "Povest' o preni života so smert'ju" (Izbornik 1969), dann zeichnet sich die lubok-Fassung sowohl in den Bild- als auch in den Textelementen durch extreme Reduktion und Dekontextualisierung aus: Auf dem Bild werden die realistischen Details und alle die beiden Protagonisten umgebenden Figuren, die architektonische Staffage und die Einbettung in eine konkrete Landschaft beseitigt. Die durch die Farbübergänge gegebene Kontinuität ersetzt die lubok-Fassung durch den das Einzelparadigma betonenden grellen Farbkontrast.

Im Rahmen der Reduktion verzichtet der lubok-Text auf die Beschreibung Anikas und seines Pferdes, des Todes und seiner Waffen aus der Textquelle. Jenen der Auseinandersetzung vorausgehenden Gedankenbericht des Helden über seine eigene Stärke unterschlägt der lubok. Schließlich kann der lubok auch jene, die syntagmatische Achse betonende anaphorische Textrhythmisierung nicht wiedergeben.

Die durch Dekontextualisierung bewirkte Deformation zerstört in zahlreichen lubki auch die Motivationsstruktur des narrativen Ausgangstextes. Während in "Prenie života so smert'ju" die plötzliche Angst des Lebens (ustraišija serdcem) dadurch motiviert ist, daß das Leben erfährt, sein Gegner sei diesmal der Tod, der schon viele besiegt habe, verzichtet der lubok-Text bei Anika, der das Leben repräsentiert, auf diese Motivation (751):

"да аз ктебе пришла погубити тебе потом аника воин всиле своєї
изнеможе и (р)ече о смерте мати моя даи мне сроку нагод".

Anika verliert seine Kraft ganz unvermittelt und unmotiviert. Nicht weniger abrupt bittet er um Aufschub seines Todetermins.

In "Vjatskaja batalija" (175) bleibt dem Rezipienten der Grund, die Motivation dafür, warum die Bewohner von Vjatka gegen eine Sichel ins Feld ziehen, unbekannt, wenn er nicht jenes Märchen kennt, das die Quelle für den Text abgibt (Rovinskij IV:288).

Der Autor modelliert damit hier oder auch in der Josephs-Geschichte einen in das dargestellte Geschehen ganz und gar involvierten Erzähler, der die Darstellung beliebig verkürzt. Die Kenntnis des Motivationszusammenhangs, der kausallogischen Bezüge kann bei ihm vorausgesetzt werden. Dem Rezipienten eröffnet er aber immer nur den Blick auf Einzelsegmente der Geschichte, deren Kohärenz er nicht aufzeigt. Damit muß aber der Rezipient seine in die Darstellung selbst übertragene Position dort immer neu festlegen. Diese Vielzahl der Betrachterpositionen und der notwendige Wechsel von der einen zur nächsten ist aber gerade spezifisch für die umgekehrte Perspektive der Ikone und des lubok (vgl. Uspenskij 1986:767).²⁴

In der Dynamik der Betrachterposition liegt bei der umgekehrten Perspektive die Ursache dafür, daß sich die dargestellten Figuren nicht zu bewegen brauchen. Sie werden statisch gezeichnet. Dem entspricht jene die Dynamik der Bewegungen und des Erzählverlaufs zerstörende Paradigmatisierung der Texte und Bilder. L.M. Evseeva (1985:94) ist bei der Untersuchung der zeitlichen Abfolge der auf Ikonen des Hl. Georg dargestellten Ereignisse zu dem Ergebnis gekommen, daß die Sujetentwicklung der illustrierten Texte keineswegs hauptsächliches Organisationsprinzip der Randbilderzyklen ist. Vielmehr sei für sie gerade die fehlende Kontinuität der Sujetentwicklung (*neposledovatel'nost' razvitija sjužeta*) kennzeichnend.

Wie die Ikone illustriert auch der lubok — insbesondere der frühe — fast nie eine Episode, einen Handlungsabschnitt. Er beschränkt sich ausschließlich auf "die Gestaltung der Haupthelden" (Danilowa 1962:10), die in ihrer feierlichen Statik festgehalten werden. Handlungsdynamik spiegelt weder der Text noch das Bild wider.

Wilhelm Fraenger (1926:142) beschreibt damit eine wesentliche Transformation bei der Kopie westlicher Graphiken durch lubki, wenn er von der Umwandlung der "räumlichen Erstreckung in die Tiefe" (direkte Perspektive) zu einer "flächenhaften Aneinanderreihung" spricht. Mit dem Verlust der Bildtiefe aber wandle sich Dynamik in Statik. Am Beispiel der lubok-Bearbeitung eines Dürerholzschnitts demonstriert er, wie dessen "formzersprengende Dynamik" durch die "statische Tektonik" (1926:168) des lubok aufgehoben wird.

Die Statik von lubok-Bild und lubok-Text erwächst gleichermaßen aus deren paradigmatischer Struktur. Unter solchen Voraussetzungen kann kein dynamisches Sujet entstehen. Stattdessen modelliert der lubok in Wort und Bild die Fabelemente, den Stoff, dem in dieser intermedialen Gattung vorrangige Bedeutung zukommt. Die künstlerische Organisation der Fabel im Sujet spielt in der intermedialen Gattung des lubok keine Rolle. Der niedrige Stellenwert des Sujets im lubok-Text darf demnach in direkten Zusammenhang mit dem System der umgekehrten Perspektive der Ikonenmalerei gebracht werden.

Die umgekehrte Perspektive aber lasse sich — so Pavel Florenskij (Uspenskij 1986:772) — direkt mit der "religiösen Stabilität des allgemeinen Volksbewußtseins" in Verbindung bringen. Eben diese gerät im lubok, der zunehmend die direkte Perspektive gestaltet, ins Wanken.

Die nicht länger von der religiösen altrussischen Kultur geprägte "lubočnaja literatura" des späteren 19. Jahrhunderts war dagegen auf eine interessante, spannende Sujetgestaltung angewiesen, wollte sie möglichst breite Leserschichten gewinnen. Der Vergleich der ersten und einer zweiten Fassung von "Gollandskij lekar' i dobryj aptekar', pomolaživajuščij staruch" (210,211) aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bzw. aus den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts kann veranschaulichen, wie die ursprünglich unverbundenen Textparadigmen (210) durch konjunktionale Verbindungen und Explizierung der Motivationsstruktur in der späteren Fassung (211) den Dominantenwechsel von der Fabel zum Sujet einleiten. Damit muß aber die in der Tradition der altrussischen Kultur stehende intermediale Gattung des lubok notwendigerweise ihr Ende finden.

6. Der lubok als Monumentalkunst

6.1. Volksbilderbogen und Ikone

Die am Beispiel der umgekehrten Perspektive beschriebene kontinuierliche Entwicklung von der Ikone zum lubok wurde durch den Verfall der Ikonenmalerei und des Ikonenkults überhaupt erst möglich. Zwar sah man die Ikone schon seit dem fünften Jahrhundert als sprachlichen Denkmälern äquivalent an. Man hielt sie besonders als für die Unterweisung der Analphabeten in den Dogmen geeignet. Doch jene allegorische Transformation und didaktische Funktionalisierung der Ikone, welche die Entstehung des lubok begünstigen, setzen sich erst im 16. Jahrhundert durch (Lazarev 1983:22). Der lubok übernimmt zum Teil dieselben gesellschaftlichen und religiösen Funktionen. Herstellung und Rezeption der Ikonen waren seit dem 16. Jahrhundert grundlegenden Veränderungen unterworfen.

Mit dem 17. Jahrhundert setzt die Serienproduktion von Ikonen ein. Sie hat eine Arbeitsteilung zur Folge. Der als "ličnik" spezialisierte Ikonenmaler zum Beispiel malt jetzt nur mehr die Gesichter, der "ustavščik" lediglich die Aufschriften (nadpisi, Brjusova 1984:11). Zur gleichen Zeit erscheinen zahlreiche Ikonenmalbücher, sogenannte "podlinniki", die entweder die Konturen vorgeben, nach denen die Figuren auf Ikonen zu malen sind, oder die Merkmale der einzelnen Figuren verbal genauestens festlegen. Sie tragen damit ganz wesentlich dazu bei, die Arbeit des Ikonenmalers auf "mechanisches Kopieren" (Lazarev 1983:29) zu reduzieren. Diese im 17. Jahrhundert sich grundlegend verändernde Fertigung der Ikonen unterscheidet das Kultbild von dem auf Druckstöcken in großer Zahl hergestellten lubok nur mehr geringfügig.

Neben den Produktions- verändern sich aber auch die Rezeptionsformen von Grund auf. Simeon Polockij (Guseva 1985:283) zeigt die Gefahren für die dogmatische Ikonenverehrung deutlich auf. Neben der vereinfachten Heiligenverehrung im Volk beeinträchtigten vor allem die realistische Darstellung der Figuren,

die das Leben nachahmende "personografija", wie sie etwa die Ikonen Simon Ušakovs repräsentieren, den tradierten Ikonenkult.²⁵

Der Patriarch Ioakim sieht in der zunehmenden Verbreitung der von den "deutschen Häretikern" mitgebrachten Graphiken im Jahre 1674 vor allem auch die Ikonenverehrung, den Kult in Gefahr. Die Bilder leiteten sich zum einen nicht von alten Originalen (podlinniki) her, womit die Legitimierung durch das Urbild (pervoobraz) wegfällt. Zum anderen seien sie nur auf Papier gedruckt, nicht aber auf Holzbrettern gemalt, wie es vorgeschrieben sei. Auch die, zunächst in Kiev entstehenden und nicht kolorierten Papierikonen mußten auf Ikonenoriginale zurückgehen (Bylinin 1985:282). Die Urbild-Abbild-Relation gewinnt damit eine neue Dimension, büßt aber ihre eigentliche religiöse Dimension ein. Die Graphik ist für Pavel Florenskij (1985b:264) aufgrund der leichten Zerstörbarkeit ihres Materials "Symbol der Vergänglichkeit" (simvol tlenosti). Sie unterscheidet sich damit im Wesen von der Ikone und ihren geweihten Materialien.²⁶

Der früheste lubok, also die in Kiev entstandenen Blätter, erfüllt die Forderung, daß der lubok Kopie einer Ikone zu sein hat, in hohem Maße. Einer der frühesten Volksbilderbogen (1619-1624) ist die Kopie einer "Uspenie"-Ikone (Klepikov 1939:8). Die zum Teil in besonders zahlreichen Varianten vorliegenden lubki wie "Kievo-Pečerskie svjatye" (Nr.1505-1520) oder "Jaroslavskie svjatye" (Nr.1641) sind bloße Ikonenkopien (ikonnyj perevod). Gleich mehrere lubki führen alle jemals erschienen Mutter-Gottes-Ikonen, im einen Fall 132 (1217), im anderen Fall 160 Ikonen (1218), mit sämtlichen Erscheinungsdaten an. Sind die Ikonenkopien auch äußerst zahlreich, so ist doch jener Fall (1489) einmalig, daß der Künstler angibt, nach welcher Ikone er seinen lubok gestaltet habe und zudem zusammenfassend erläutert, wie der dargestellte Johannes Chrysostomos gemäß einem griechischen Kalender zu malen sei.

Freilich geben die Fälle der direkten Ikonenkopie im lubok über die Gattung wenig Aufschluß. Sehr viel wichtiger und komplexer ist das noch ausführlich zu analysierende Phänomen, daß der Ikonenstil den lubok im gesamten 18. Jahrhundert prägt. Dies gilt für religiöse, historische und unterhaltsame Blätter gleicher-

maßen. Die direkten Ikonenkopien beschränken sich hingegen freilich auf die religiösen Blätter.

Doch wäre es nicht richtig, davon auszugehen, daß die fast ausschließlich religiösen ältesten Blätter, also jene aus der Kiever Schule, nur aus dem Bildmaterial der Ikonen geschöpft hätten. Westliche Darstellungen treten — nicht nur in diesen lubki — in unmittelbare Konkurrenz mit den russischen. In vielen Fällen gibt es zu einem lubok zwei Varianten, von denen die eine westlichen Bildvorlagen (973,882), die andere (974,885) Ikonendarstellungen folgt. Besonders das Vorbild der Piscator-Bibel erweist sich für zahlreiche lubki als prägend (861). Für die frühe Zeit der Kiever Schule kommt westlichen Darstellungen ganz offensichtlich eine noch größere Bedeutung zu als für das 18. Jahrhundert und die Moskauer Schule. Dies äußert sich auch im Format der Blätter (Stasov 1882:383,386). Die — wie die westlichen Abbildungen — häufig kleineren Kiever Bogen unterscheiden sich deutlich von dem von der Freskenmalerei mit geprägten größeren Format der im Ikonenmalstil gehaltenen Moskauer Blätter.

Die intermediale Gattung des lubok bot wohl ein ideales neutrales Feld, auf dem einheimische und westliche Kunsttradition konkurrieren, aber auch verschmelzen konnten. Die mit dem Ende des 17. Jahrhunderts aufkommende offizielle künstlerische Graphik, die ganz von westlichen Vorbildern und Künstlern geprägt war, konnte diese Möglichkeiten einer kulturhistorischen Synthese nicht in gleichem Maße eröffnen.

Die Beeinflussung der Moskauer Blätter durch den Ikonenmalstil kommt unter anderem darin zu anschaulichem Ausdruck, daß Blätter der verschiedensten Gruppen durch dieselben Personentypen miteinander verbunden sind. Man kann darin durchaus ein säkularisiertes Analogon des lubok zur Urbild-Abbild-Relation der Ikone sehen. V. Stasov (1882:388) hat bereits darauf hingewiesen, daß der Adam der Koren'-Bibel (1696) in Gesicht, Körperhaltung und Gestik in Il'ja Muromec, Bova Korolevič, Ermoška, im "Kavalier" der Plinsenbäckerin und vielen anderen männlichen Figuren wiederkehre. Dasselbe gelte für den Frauentypus der Eva. Bei sich ändernder Kleidung könne man doch von einer "Kontinuität" in den Typen" (posledovatel'nost' v tipach) ausgehen.

Diese in der Forschung nicht wieder aufgegriffene, wichtige und zutreffende Beobachtung V. Stasovs läßt sich nicht nur dadurch mit der Tradition der Ikonenmalerei verknüpfen, daß wir es mit männlichen und weiblichen Urbildern (pervoobraz) zu tun haben. In diesen wird nicht allein durch die mandelförmigen großen Augen auch die Ikone zitiert. Gerade die Ikone trennt ja deutlich zwischen dem Malen des Gesichtes und der Körperhaltung als dem wesentlicheren Teil der Darstellung, dem Ausdruck des Inneren (Florenskij 1985b:289), und der Kleidung, dem nicht zum Gesicht Gehörigen (doličnoe) als bloß Äußerem. Das "doličnoe" legt in Ikone und lubok gleichermaßen den Rang der dargestellten Person fest.²⁷

Führt der lubok also die Ikone unter Säkularisierung ihres Grundprinzips, der Abbildhaftigkeit, fort, so vermag er doch auch in nicht seltenen Fällen ihre kultische Funktion zu übernehmen und sie sogar weiterzuentwickeln. Religiöse Volksbilderbogen hatten häufig die Ikonen des Kirchenraums zu ersetzen. Die bei den Skopcen bekannte Darstellung des gekreuzigten Mönchs, der die "mönchische Reinheit" repräsentiert ("Monašeskaja čistota", 777), diente auch als "mestnaja ikona". Ein ebenso neuer Ikonentypus, der sich im lubok herausbildet, ist die Abbildung der 12 Heiligen für das Jahr, der "Svjatcy" (959), die im 17. und 18. Jahrhundert zum festen Bestandteil jeder Kirche werden und dort die entsprechenden Ikonen ersetzen (Rovinskij IV:637).²⁸

Der lubok steht also gerade in den Ikonenkopien oder seinen neuen Ikonentypen in direkter Kontinuität mit der altrussischen Ikone.

6.2. Das Randfeld der Ikone als Zentrum des lubok

In der altrussischen Ikone, etwa im Typus der Vitenikone (žitijnaja ikona), sind zwei deutlich voneinander getrennte Bereiche der Semiosphäre zu unterscheiden: Der zentrale Teil, die Mitte mit der Darstellung des Heiligen und der Rand (polja), die Episoden aus dem Leben des Heiligen in den Randfeldern (klejma). Für den lubok werden nun gerade die Randfelder der Ikone in vielfacher Hinsicht zum neuen Zentrum. In den Randfeldern der Ikone ist die spätere Evolution des lubok in vielfacher Hinsicht schon angelegt. Die Ikonen, insbesondere der nördlichen

Ikonenmalstile (severnje pis'ma: Pskov, Novgorod), sind schon frühzeitig von einer Stilopposition zwischen der dem Kanon folgenden Darstellung im Mittelteil und der von ihm abweichenden Randbilder gekennzeichnet. Die Dominanz des Zentrums über die Randfelder kehrt sich im lubok um: Das klejmo der Ikone wird im lubok zur neuen Mitte der Semiosphäre.

Nicht nur in den Pskover und Novgoroder Ikonen des 14. und 15. Jahrhunderts gestatten die klejma eine größere "Freiheit der Komposition" (Uspenskij 1986:757). An der Peripherie einer Darstellung treten häufig Elemente eines künstlerischen Systems auf, das in seiner künstlerischen Entwicklung bereits weiter fortgeschritten ist, so etwa die direkte Perspektive in den klejma der Ikone (Uspenskij 1986:824). Das Verfahren der Wiederholung einer Figur, ihrer mehrfachen Abbildung, findet sich in den russischen Ikonen aber auch besonders häufig in den Randbildern (779).

In den Ikonen des nördlichen Malstils, die schon wegen der geographischen Ferne eine Loslösung vom byzantinischen Ikonenkanon zum frühest möglichen Zeitpunkt erlaubten, setzt diese Entkanonisierung zuerst in den Randbildern ein. Deren "primitiver Realismus" (Lazarev 1983:68) kommt direkt aus der Volkskunst. Ikonenrandbilder und lubok zeigen sich gleichermaßen von der angewandten Volkskunst geprägt.

Für die Figurendarstellungen der klejma, häufig auch der bemalten Rückseiten von Ikonen, die gleichfalls den Randbereich der Semiosphäre bilden, ist das Fehlen ikonographischer Prototypen und die lebendige Bewegtheit der Figuren kennzeichnend (Lazarev 1983:35,37). Damit treten sie natürlich in eine betonte stilistische Opposition zur Darstellung der Ikonenmitte.

Diese Gegensätzlichkeit wird in den starken Farbkontrasten sogleich augenscheinlich. Die eher dunkle Farbgebung der Mitte wird mit den hellen, leuchtenden Farben der klejma konfrontiert. Die leuchtende, mit extremen Farbkontrasten operierende Ausmalung wird aber später gerade für den lubok immer wieder als typisch angesehen. Ein Turm erglänzt hier — gänzlich unrealistisch — in sieben verschiedenen Farben gleichzeitig (vgl. Lubok 1984:Nr.87/88). Interessanterweise ist die Farbgebung der frühen religiösen ukrainischen lubki jene dunkle, harmonischere der Ikonen, während die Blätter der Moskauer Schule, die weit mehr dem

Ikonenstil folgen, in weitaus grelleren Farben gehalten sind.²⁹ Die klejma sind — neben der noch abzuhandelnden Freskomalerei — die eine wesentliche Quelle für die bunte, kontrastreiche Farbgebung des Volksbilderbogens.

Die Bedeutung der klejma nimmt im 17. Jahrhundert schon allein dadurch zu, daß die Randbilder in vielen Ikonen dieser Zeit zahlreicher werden. Immer häufiger finden sich Doppelreihen von klejma und erheblich verkleinerte Darstellungen in der Mitte. Die Ikone von der Zarentochter Sof'ja vom Anfang des 18. Jahrhunderts verzichtet bereits völlig auf den Mittelteil.

Dennoch behalten viele lubki die traditionelle Bildaufteilung der Ikone bei. Eine wesentliche Neuerung des lubok liegt aber trotz dieser Kontinuität in einer zunehmenden Verbalisierung der Bildaussagen. Der auf breiteste Rezipientenkreise abzielende lubok mißtraut der bloßen Bildsprache und sucht deren Absicherung oder Ersetzung durch das eindeutige Wort.

Die Verbalisierung erfaßt Randbilder und Darstellungen in der Bildmitte gleichermaßen. Der Worttext nimmt immer breiteren Raum ein. Die Darstellung der sieben Todsünden (778, Lubok 1984:108) stellt zwar in der Mitte noch den auf dem Sünder reitenden Teufel dar, doch dominieren eigentlich die viel größeren Raum in Anspruch nehmenden sieben Kartuschen mit ausführlichen Texten. Die zwölf guten Freunde der Menschen, verschiedene Tugenden, die in verbalen klejma als Blätter an einem Baum kurz erläutert werden (Lubok 1984:116), waren in früheren Abbildungen noch durch Heilige personifiziert und damit bildlich gestaltet.

Vergleicht man die Beschreibung einer Ikone in einem podlinnik der Zeit und ihre Kopie als lubok, so fällt vor allem die quantitative und qualitative Erweiterung des Textes im lubok auf. Die in dem aus dem 18. Jahrhundert stammenden "Klincovskij podlinnik" gegebene Beschreibung einer Ikone des Jüngsten Gerichts umfaßt als Aufschriften (svitki) nur ganz wenige und zudem kurze Texte (Rovinskij IV:643-646). Die entsprechende Ikonenkopie des lubok "Obraz strašnogo suda božija" (1007) erweitert zum einen die Zahl der kürzeren Textabschnitte zu einzelnen Bildparadigmen, zum anderen ergänzt sie die Darstellung um einen neuen, allgemein erzählenden Text zum Thema Jüngstes Gericht.

Auch die Situierung des Textes innerhalb des lubok signalisiert seine gesteigerte Bedeutung gegenüber der Ikone. Gerade zusammenfassende Darstellungen, etwa die verbale Paraphrasierung der Bild- und Textmotive in "Zercalo grešnago" (742), rücken zunehmend allein oder gemeinsam mit kleineren Bildparadigmen in den Mittelteil der Volksbilderbogen.³⁰ Der lubok gewinnt somit Züge einer verbal transformierten Ikone.

6.3. Der lubok und die Wandmalerei

Der Volksbilderbogen ist in zweifacher Hinsicht jene intermediale Gattung, in der am Ende der altrussischen Kultur die wichtigsten mit dem Kult verbundenen altrussischen Kunstformen zusammenfließen und eine deformierende Synthese erleben. Zum einen gilt dies für das Material der künstlerischen Gestaltung, zum anderen für ihre Inhalte, ihre Themen.

Der lubok entwickelt sich ja keineswegs alleine aus der Ikone, sondern vor allem auch aus der Buchmalerei (miniatjura), die dem Künstler schon immer mehr ikonographische Freiheiten gelassen hat als die Ikonenmalerei (Uspenskij 1986: 756), aus der Wandmalerei (stenopis'), die der Ikonenmalerei ohnedies eng benachbart ist, und auch aus der künstlerischen Gestaltung von liturgischen Gegenständen wie Antimension (antimins, 940-954) oder Kelchtuch (vozduch). Nicht nur die Ikone wurde im 17. Jahrhundert zunehmend zur Papierikone, auch das seit Jahrhunderten aus Leinen gewebte Antimension, das vom Bischof geweihte Tuch, das während der Liturgiefeier auf dem Altartisch liegt, wird seit dem 17. Jahrhundert von gedruckten (pečatnye) Antimensien verdrängt. Patriarch Adrian verlangt 1697 die Einführung solcher papierener Antimensien in allen Kirchen. Sie werden in denselben Fabriken gedruckt, an denselben Orten hergestellt wie auch die lubki, die Miniaturen und die Ikonen.³¹

Mehrere lubok-Darstellungen gehen aber weder auf Ikonen noch auf Miniaturen zurück, sondern auf Wandmalereien aus weltlichen oder kirchlichen Gebäuden. Die Sonne mit dem Tierkreis (Lubok 1984:15, Rovinskij Nr.450) wurde wahrscheinlich von einem Deckengemälde des 17. Jahrhunderts aus dem Zaren-

palast in Kolomenskoe kopiert. Die Darstellung der sieben Todsünden (778) hat — nach Rovinskij (IV:567) — sein Vorbild in einem Fresko in der Carskaja palata (von 1554).

Der Bilderbogen mit dem Thema "Rodoslovie spasitelja" (1046) ist als Ikone nicht bekannt (Rovinskij IV:659). Er findet sich aber sehr wohl als Fresko in Kirchen und vor allem Kirchenvorräumen (paperti). Die in Koren's Bibel (1696) gestaltete Weltschöpfung ist in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein vor allem als Fresko, aber auch auf großen Ikonen beliebtes und verbreitetes Thema (Sakovič 1976:106).

Die Ikonenmaler zu Ende des 16. und besonders Anfang des 17. Jahrhunderts arbeiteten meist als Wandmaler, die "monumental-dekorative" Werke für einen "Massenbetrachter" (massovoj zritel') schufen (Brjusova 1984:20). Diese sich vom Fresko ableitenden "Züge von Monumentalität" (rysy monumentality, Sakovič 1971b:9) prägen gerade die frühen lubki. Der lubok hat ja als Schmuck der Wohnung, der Hütte, dieselbe Funktion gehabt wie das Fresko als Kirchenschmuck (Sakovič 1971b:11).³² Als Vorlage für jenes Werk, das für die Bildsprache des lubok im 18. Jahrhundert grundlegend ist, die Bibelillustrationen Vasilij Koren's von 1696, könnte — so Sakovič (1976:90) — ein durchgezeichnetes Muster (proris') der Piscator-Bibel für die Anfertigung eines Freskos gedient haben. Koren's "graphische Sprache" stünde jener des Freskos nahe. Eventuell diene die Apokalypse Koren's selbst als Muster für Fresken. Auf alle Fälle habe sie die Freskomalerei ebenso beeinflusst wie die Ikonenmalerei (Sakovič 1976:92). Wesentliche Grundlage des lubok bilden also das Kultbild der Ikone und die Monumentalkunst der Wandmalerei gemeinsam.

6.4. Merkmale des monumentalen Stils im lubok

Die Nähe von Fresko und Ikone, etwa bezüglich des Maluntergrunds,³³ läßt sich auf jene von Monumentalkunst und Kultbild ausdehnen (Hamann 1983:41-78). Fresko, religiöse Ikone (Kultbild) und weltliche 'Ikone' (Herrscherbild) sind gleichermaßen vom Regulativ des Machtausdrucks geprägt. Vor allem die Monu-

mentalkunst ist es, die Bild- und Worttext verknüpft (Hamann 1983:52). Sie stellt keine Individuen dar. Sie schafft vielmehr große, repräsentative Abbildungen von Machthabern. Das Geschehen in seiner monumentalen Bedeutung verlangt Flächenentfaltung (Hamann 1983:68).

Wilhelm Fraenger (1926:135) nennt bei der Beschreibung der Spezifik des lubok im Vergleich zu westlichen Graphiken nicht nur jene Züge, die der Ikone, sonder auch jene, die dem Herrscherbild, das die Ikone ablöst, also der Monumentalkunst insgesamt eigen sind: die Einebnung jedes "körperhaften Reliefs" "ins völlig Flache", die "Vergrößerung", "Erstarrung" und "leblose" Leere der Figuren und ihres Gesichtsausdrucks (Fraenger 1926:138), die "absolute Erscheinung" des lubok, der alles "Transitorische" beseitigt und in seinen Frontaldarstellungen nur Starre, "Ruhe", Bewegungslosigkeit, ohne alle "Schatten" und Nuancen kenne (Fraenger 1926:146). All diese Momente rechnet Richard Hamann zu jenen der Monumentalkunst. Sie spielen in jedem Fall eine wichtige Rolle beim Übergang vom Kult- zum Herrscherbild in Rußland.

Die Merkmale der Monumentalkunst werden aber auch in der lubok-Forschung immer wieder beschrieben, ohne daß sie — außer bei Sakovič (1971, 1976) — damit in Zusammenhang gebracht würden. Irina Danilowa (1962:10) hat mit besonderem Nachdruck darauf hingewiesen, daß der lubok nur Personen darstelle, jedoch keine Geschichten erzähle. Die Personen erstarrten in Bewegungslosigkeit. So ist der Kampf zwischen Petr I und dem Schwedenkönig kein wirklicher Kampf. Die Feinde stehen sich ohne jede Bewegung gegenüber (Baldina 1972:60).

Die dargestellten Gegenstände büßen ihre Materialität und Dichte ein und werden auf ihre Umrisse reduziert (Sakovič 1971:10). Die "Bestimmtheit der Linien" aber — so Hamann (1983:56) — ersetze in der byzantinischen Malerei die fehlende monumentale Plastik. Die Vereinfachung und von Fraenger beklagte Vergrößerung der Darstellung stellt sich somit als ein Erfordernis der Monumentalkunst heraus: Das Fresko muß auch aus der Ferne sichtbar sein. Damit dabei die Wirkung der Farben nicht verlorengelht, müssen sie grell und leuchtend sein. Nuancen und Schatten sind von einem entfernten Standpunkt aus nicht wahr-

nehmbar. Die Monumentalkunst bringt sie deshalb ebensowenig zur Darstellung wie der lubok.

Die für Ikone und lubok so zentrale Frontalität der Figurendarstellung ist in der Monumentalkunst unverzichtbare Voraussetzung dafür, daß die Ansehnlichkeit des Dargestellten verbürgt erscheint (Hamann 1983:60). In der Ikonenmalerei ist diese "relativ unbewegliche" Frontaldarstellung dadurch motiviert, daß der wichtigere Teil eines dargestellten Objekts dem Betrachter zugewandt sein müsse (Uspenskij 1986:786f.). Selbst dort, wo es im lubok zur Zeit des Karnevals (maslenica) angeblich besonders lustig zugeht (onoi vstreči očen' budet veselo, Nr.92, Bild 12), werden die Figuren frontal, hinter einem Tisch stehend, in völliger Bewegungslosigkeit abgebildet.

Mit dieser Frontalität geht in zahlreichen Volksbilderbogen, ob historischen (276,277) oder unterhaltsamen Inhalts (188), die extreme Breitbeinigkeit der Dargestellten einher (vgl. Lubok 1984:22,23,24 und 34). Die weit geöffneten Ikonenaugen mit "monumentaler Bedeutung" (Hamann 1983:61) und die Starrheit des herrscherlichen Blicks charakterisieren gerade auch die unterhaltsamen Blätter (Baldina 1972:104, Danilowa 1962:9).

Folgt der lubok in diesen Merkmalen noch ganz der Ikone und dem Fresko, so schafft er doch auch für ihn speziell typische Formen und Mittel, um die Ansehnlichkeit einer Figur durch Erhöhung im Bild zum Ausdruck zu bringen. In dem frühen lubok, etwa vom Ende des 17. Jahrhunderts, in dem Alexander von Makedonien gegen Poros kämpft (Lubok 1984:12, Rovinskij Nr.294), sitzen beide Führer ihrer Truppen nicht nur auf einem Pferd, sie sind auch im Vergleich zu ihren Soldaten größer gezeichnet. Sie tragen jeweils eine Krone, die bei Alexander — gänzlich unrealistisch — nicht nur von einem Federbusch überragt wird: Dieser verweist auch noch auf eine nadpis', die schon am oberen Bildrand situiert ist. Bild- und Schriftparadigma bewerkstelligen hier gemeinsam die Erhöhung des Herrschers.³⁴

Die Darstellung von Personen auf Pferden ist nicht nur im lubok, sondern auch in der künstlerischen Graphik der Zeit eines der beliebtesten Mittel, um der Autorität und Macht des Dargestellten auch graphisch Ausdruck zu verleihen. Anika

sitzt nur im lubok, nicht aber in der frühen Darstellung des "Sinodik" in seinem Streitgespräch mit dem Tod auf dem Pferd. Die Helden der Geschichte aus Bylinen und Historien werden in dieser Zeit gewöhnlich als Reiter dargestellt (Baldina 1972:57). Erst spätere Fassungen berauben sie ihrer Pferde.

Während Rovinskij diese Darstellungen der Bylinenhelden als westliche Kopien ansieht, hält ihm Stasov (1882:347) entgegen, daß solche Abbildungen der Helden auf Pferden, von denen nicht selten zwei einander paarweise zugeordnet werden, im Westen nicht bekannt oder verbreitet gewesen seien. Bekannt sind diese Bildmotive freilich aus russischen Ikonen, etwa von Ikonen des Heiligen Georg. Auch hier darf man also wohl den unmittelbaren Einfluß der Ikonenmalerei vermuten.

Von den kaum weniger monumental wirkenden Parodien dieser repräsentativen Reiter (konniki) war bereits die Rede. Die Baba Jaga ("Baba-Jaga deretsja skrokodilom", 37) reitet auf dem Krokodil. Der Narr Farnos (209) sitzt auf dem Rücken eines Schweines. Ein hoher Hut mit Federbusch erhöht seine Gestalt. In der Hand hält er als Requisite eine Flöte (dudka) anstelle des Schwertes.

Die Kopfbedeckung spielt in den lubki für die Erhöhung der Figuren eine nicht minder wichtige Rolle als das Reiten. Nicht nur Alexander von Makedonien und Farnos, sondern fast alle Personen auf den ernsten oder humoristischen Paradeporträts der lubki werden meist mit äußerst hohen Kopfbedeckungen abgebildet (22,23). Selbst beim Flicken von Bastschuhen und beim Spinnen (Lubok 1984:16) oder beim Prügeln (Lubok 1984:31) werden Hüte getragen. Sitzen sie einmal nicht auf dem Kopf, so halten die Figuren sie in der Hand (Lubok 1984:28, 34,36,53). In der Bildergeschichte von dem nach Ägypten verschlagenen Joseph schläft und träumt der König gar mit der Krone auf dem Kopf (Lubok 1984:7).

Die Funktion eines Hutes, der selbst den Schankwirt mit seinem "vysokij valenyj kolpak" (118) über alle anderen stellt, übernimmt im lubok auch die "hohe Frisur" ("Satira na vysokuju pričesku",232). Sie versetzt Tier und Mensch in solchen Schrecken, daß sie fliehen. Bei Tieren wird die Gestalt auch durch gespitzte Ohren erhöht. Der mit senkrecht gestreckten Beinen hockende, streng blickende Kater von Kazan', eine Satire auf Petr I, fixiert den Betrachter mit großen Ikonenaugen. Seine Ohren sind hoch aufgerichtet. Sein Pendant, der Kater im Haus der

Plinsenbäckerin (Lubok 1984:28), der mit einem Buckel auf dem Ofen kauert, hat die Ohren hingegen seitwärts abstehen. Er repräsentiert auch keinen Zaren.

Ein in der Monumentalkunst häufig benutztes Mittel der Erhöhung ist die Darstellung auf einem Sockel, einem Piedestal (Hamann 1983:52). Im lubok wird der Sockel nicht nur als Gegenstand abgebildet (22,23). In der aus der Ikonenmalerei bekannten Konvention des Schwebens einer Figur über der Erde erfährt die Erhöhung auf dem Piedestal eine charakteristische Variation. Der Eierverkäufer — so Wilhelm Fraenger (1926:142) zu einem lubok — hänge "wie eine aus Papier geschnittene Figurine in dem Bild". Darin unterscheidet er sich grundlegend von seinem Vorbild in der westlichen Graphik, das mit seinen Beinen fest auf dem Boden steht.

Irina Danilowa (1962:11) hat erstmals auf den heraldischen Charakter jener Szene aufmerksam gemacht, in der der Mesner Paramoška die Volksnarren Foma und Erema verprügelt. Der Sieger Paramoška steht nicht auf dem Boden, sondern ist gleichsam schwebend über beide erhoben. Die Besiegten knien links und rechts von der erhöhten mächtigen Figur. In den zu ihren Füßen liegenden Hunden finden sie ihr heraldisches Pendant (Lubok 1984:34).

Die Monumentalmalerei stellt keine Individuen dar, sondern Fürsten, Könige, Machthaber. Das semantisch entscheidende Moment der Darstellung ist der in der Kleidung, in der Uniform zum Ausdruck kommende Rang (Hamann 1983:51) der Figur. In der Ikonenmalerei trägt das "doličnoe" (Uspenskij 1986:761), also jene Elemente der dargestellten Figur, die nicht zum Gesicht gehören, insbesondere die Kleidung, Merkmale, die nicht das Individuum charakterisieren. Vielmehr legen sie seinen Rang fest und identifizieren die Figur damit auf dieselbe Weise wie die Aufschrift (nadpis').

Der lubok adaptiert diese Zeichenfunktion der Kleidung. Die Figuren, die sich in ihren Gesichtern von ganz wenigen Archetypen oder archetypischen Zügen herleiten lassen, heben sich vor allem durch ihre Kleidung voneinander ab. Die Kleidung, nicht aber das Gesicht gibt den Ausschlag dafür, ob eine Figur als Alexander von Makedonien, als Kavalier oder als bloßer Narr figuriert.

Die Figuren des lubok sind in ihren überweiten Kleidern zur Unbeweglichkeit verurteilt. Stiefel, Faltenwürfe der Kleider oder Manschetten (Lubok 1984:24,43)

werden überdimensional vergrößert (vgl. Baldina 1972:102-103). Das Kleid des 'Schwarzäugigen Schätzchens' (Lubok 1984:43) nimmt fast die gesamte Bildbreite für sich in Anspruch. Bei der Darstellung der schönen Berta (Lubok 1984:25) sprengt der Umfang des Kleides gar das Bild. Er reicht weit über seinen Rand und Rahmen hinaus.

Die strenge Symmetrie der Kleider, die im übrigen auch in bezug auf andere Parameter ein grundlegendes Merkmal der Monumentalmalerei und des lubok gleichermaßen bildet (Hamann 1983:60), unterstreicht den monumentalen Charakter der Kleidung zusätzlich. Kleidung und Mensch sind so aus dem Alltag herausgehoben, sei es die Dame des Hofes oder sei es die einfache Plinsenbäckerin. Die Symmetrie der Kleidung färbt natürlich auf die Symmetrie der Körperhaltung, so etwa bei Pan Tryk (Lubok 1984:29), und schließlich auf die gesamte Bildkomposition ab.

Diese wenn auch nur exemplarische Auflistung einiger besonders augenfälliger Merkmale, die der lubok dem Kult- und Monumentalbild entlehnt, kann verdeutlichen, wie sehr diese intermediale Gattung im Bildteil von der Monumentalkunst abhängig ist. Aufgrund dieser Ähnlichkeit konnte sich der Übergang von der Ikone zur säkularisierten Staatsikone, vom religiösen Kult- zum weltlichen Monumentalbild im lubok praktisch ohne jeden Bruch vollziehen.

Die Beispiele belegen aber auch ein weiteres Mal, daß hinsichtlich dieses Merkmals der ikonischen Monumentalität eine Trennung von religiösen, historischen und unterhaltsamen Blättern nicht durchführbar ist. Während die monumentalen Stilmerkmale mit den beiden ersteren lubok-Typen ohnedies organisch verbunden sind, transformieren sie die unterhaltsamen Blätter in einer Weise, daß kaum mehr eine humoristische Szene echte Komik zu gestalten vermag. Kaum eine Liebesszene kann sich unter diesen Bedingungen in ihrer Erotik dem Rezipienten mitteilen. Selbst erotische Szenen zwingt der lubok in seinen "'style grec'" (Duchartre 1961:45).

Bei soviel "Ernst" und "Sachlichkeit", die — anders als Wilhelm Fraenger (1926:147) annimmt — keineswegs als Ausdruck einer "volkstümlichen Auffassung" zu werten sind, läßt der lubok Parodie und Spiel nur mehr wenig Raum. Schon der Vergleich der lubki mit westlichen Vorlagen veranlaßt Fraenger (1926:

150) zu der Feststellung, daß "alles Parodistische des Kupferstichs", das heißt des Originals, im lubok "zu sachlicher Ernsthaftigkeit gewandelt" wird. Irina Danilowa (1962:9) unterstreicht immer wieder diesen "ikonenhaften Ernst" der lubki.

Tatsächlich kann sich die Religion aller Gefühle mit Ausnahme des Humors bedienen (Stolovič 1975:58). Weckt die Ikone über Jahrhunderte ästhetische und religiöse Gefühle immer in enger Gemeinschaft (Stolovič 1975:49), so deformiert der lubok diese Korrelation von ästhetischen und religiösen Gefühlen.

Die oft spielerische Aufbereitung der ernsten Gegenstände äußert sich vor allem im theatralischen Charakter des lubok. Doch auch verbale und graphische Spiele gewinnen in der Kultur des ausgehenden 17. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung. Während aber die "Verchnjaja tipografija" (1679-83) unter der Leitung Simeon Polockijs das "typographische Spiel", etwa als Labyrinth, im Buchdruck erstmals in diesem Maße zur Geltung bringt und kultiviert (Guseva 1985:459), finden sich im lubok dafür praktisch keine Beispiele. Schon eine leicht durchschaubare anagrammatische Verschlüsselung des Autorennamens (viršepisec) muß als Seltenheit gelten. Das anagrammatische Spiel leitet sich zudem, so im Falle des lubok "Strasti gospodne" (870), von dem Vorbild nicht-russischer Ikonen her.

Selbst bloße Wortspiele bleiben im lubok rar. Jene Dame, die zwei Paare beim Kartenspiel beobachtet, kündigt in einer Anspielung an (128):

(..)скоро их игру другой игрою окончат.

Komische Wirkung wird bisweilen durch charakteristische Verfahren des Volksdramas erzielt: Die französischen Soldaten ergreifen plötzlich die Flucht, da sie statt der Ankündigung, eine Ziege (koza) käme gelaufen, verstanden haben, ein Kosake (kazak) nähere sich ihnen (391).

Auch der lubok "Myši kota pogrebajut" (170) verrät in seinen Wortspielen Einflüsse der Volksliteratur. Die dort berichtete Geschichte von der Bestattung eines Katers durch die Mäuse sei "Nebylica vlicach naidena vstarych svelicach". Doch erst in dem umfangreichen lubok "Kievo-pečerskie svjatye" (1519) generieren die Wortspiele, etymologischen Figuren und lautlichen Äquivalenzen eine neue Sinnenebene.

Dieser lubok stellt die einzelnen Heiligen knapp in Versform vor:

Иеремя, тайная зряше человек:
зрит ныне откровенне тайну Творца веков.

Лаврентий, лавры силу на земли прослави:
Прославляющ, прославлен в небе, царем славы.

Евстратий христу встрасти наследник явися
Днесь жизни сонаследник с христом воцарися.

Никон на невидима бога чая в плене
Невидимо избавлен: В И Д И М его ныне.

Lautgestalt, Inhalt und Sinn der Texte verschmelzen hier wie in kaum einem anderen lubok zu einer Einheit.

Die Texte thematisieren in diesem Volksbilderbogen vor allem das — in der intermedialen Gattung des lubok so zentrale — Sehen, die Opposition vom Sehen realer Gegenstände und dem Sehen transzendenter Wahrheiten. Der letzte Zweizeiler schlägt dabei über dieses Motiv die Brücke von der erzählten Geschichte zur dargestellten Rezeption: Nikon wird vom unsichtbaren Gott gerettet, ohne daß dies dem Auge sichtbar gewesen wäre. Jetzt aber sei es für alle zu sehen: Der lubok stellt die Szene im Bild dar. In diesem lubok blitzen Umrisse einer für den lubok bzw. seinen Text spezifischen Poetik auf. Er läßt zumindest ahnen, welche Gestalt diese hätte annehmen können. Doch stellt dieses Beispiel zweifellos einen fast einmaligen Sonderfall dar. Zur Evolution einer eigenständigen lubok-Poetik kommt es nicht.

Der im Volksbilderbogen so niedrige Stellenwert des Spiels, zumindest in den oben genannten Formen, resultiert zweifellos aus der für diese Gattung bestimmenden Tradition von Monumentalkunst und kultischer Kunst. Eine besondere kulturgeschichtliche Funktion des russischen Volksbilderbogens liegt aber dennoch darin, daß er die in der Ikone noch unauflösbare Verknüpfung von religiöser und ästhetischer Wahrnehmung humoristisch auflöst. Dem graphischen und verbalen Spiel kommt dabei nur eine untergeordnete Bedeutung zu. Einen hauptsächlichen Aspekt dieses Übergangs von der altrussischen zur neurussischen Kultur bildet hingegen das Theater.

7. Theatralität und neues Sehen

7.1. Vom biblischen zum weltlichen Bildertheater

Von der Affinität des Volksbilderbogens zum Theater ist in der Forschung zu diesem Thema immer wieder die Rede. Doch erst Jurij Lotman (1976) hat die 'künstlerische Natur' des lubok als theatralische bestimmt. Der lubok lebe in einer Atmosphäre der "igrovaja chudožestvennost' " (Lotman 1976:247). Die gesamte Adelskultur des 18. Jahrhunderts unterliege einer Theatralisierung (Lotman 1977: 77-80), in deren Kontext auch der lubok zu stellen ist. Jurij Lotman und auch andere Forscher sehen die Wurzeln für die Theatralität des lubok — außer in der Theatralisierung des alltäglichen Lebens — vor allem in der theatralischen Gattung des Intermediums. Dies liegt schon deshalb auch nahe, als zahlreiche Volksbilderbogen ganze Intermedien, deren Teile oder Figuren aus Intermedien wiedergeben.

Freilich gilt dies fast ausschließlich für eine Gruppe der von Rovinskij so bezeichneten "zabavnye listy", auf die sich Lotman in seinen Analysen weitestgehend beschränkt. Diese machen jedoch nur einen kleinen, wenn auch bedeutenden Teil der bekannten lubki aus. Vor allem das größte Textcorpus, jenes der religiösen Blätter wird damit aber nicht in die Untersuchung einbezogen. Die Verallgemeinerung der getroffenen Feststellungen erscheint schon von daher problematisch.

Nicht nur deshalb scheint es aber geraten, die These von der Affinität des lubok zu theatralischen Gattungen nicht alleine auf das Intermedium zu stützen, sondern auch auf das Schuldrama und das sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts daraus entwickelnde panegyrische Theater. Das Intermedium bezieht seine ästhetische Wirkung ganz wesentlich aus dem Kontrast zum symbolisch-abstrakten Schuldrama. Es ist ihm lange Zeit untergeordnet und entwickelt seine Poetik auf dem Hintergrund des Schuldramas. Das Schuldrama fungiert — analog zu den religiösen lubki — zunächst als Brücke zwischen der altrussischen und der neuen theatralischen Kunst. Die ludistische Transformation des religiösen Textes, die neue Spielkultur setzt bereits hier ein und nicht erst im Intermedium.

Durch die weitgehende Beschränkung auf die Tradition von Intermedium und Volkstheater wird aber nur ein Aspekt der Spielkultur hervorgehoben. Dieser sei vor allem mit der fremden (europäischen) Kultur verknüpft (Lotman 1976, 1977). Damit freilich läßt sich die neue spielerisch-theatralische Kultur nur als jene Gegenentwicklung erklären, welche die vorausgehende religiöse Kultur ablöst.³⁵

Dieses Moment des evolutionären Wechsels, das sich mit der Gattung des Intermediums verbindet, betont aber einseitig jenen Aspekt der neuen spielerisch-theatralischen Kultur, der die Opposition, den Kontrast unterstreicht. Daneben muß aber der Aspekt der Kontinuität von altrussischer Kultur und neuer theatralischer Kultur gesehen werden, also die ludistische Transformation der altrussischen Kultur. Damit erst gewinnt das Spiel die für die intermediale Gattung des lubok so charakteristische ernste Dimension. Zunächst ist es zu diesem Zweck notwendig, die Theatralisierung religiöser Texte und die Ursachen für diesen evolutionären Wandel zu analysieren.

Theatralisierung der biblischen Texte bedeutet zunächst ihre Illustration in Bildern. Am Anfang des lubok stehen ja die Blätter Il'jas von 1624 und die Koren'-Bibel, die beide dem Werk Nikolaus Johannes Piscators folgen, der seine im Jahr 1650 erschienene Bibel "Theatrum Biblicum hoc est historiae sacrae veteris et novi testamenti tabulis aeneis expressae" genannt hat. Dieser für den lubok nicht nur in diachroner Hinsicht grundlegende Begriff von Theater meint die Umsetzung der verbalen Bibelgeschichten in die Sprache der Bilder (809). Mit zunehmender Säkularisierung der Bibel — so L.A. Sofronova (1981:238) — wurde das Theater zur "Biblia pauperum". Das Theater übernahm die Rolle der Kirche.

Auf die Affinität, Kontinuität und sogar Identität von Theater und Kirche bei den Griechen haben Ol'ga Frejdenberg und Pavel Florenskij (1985c:53) hingewiesen. Davon ist auch für die Zeit des späten 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts in Rußland auszugehen. Ol'ga Frejdenberg (1978:43) belegt am Beispiel des "vertep" nicht nur die Identität der vertikalen Architektur von Kirche (chram) und Theater. Sie nennt auch die Auffassung von der Gottheit (božestvo) als dem ersten Schauspieler grundlegend.

Die Religion und vor allem — wie Florenskij (1985c) überzeugend darlegt — die Liturgiefeier wirkte auf alle Sinne des Menschen ein. Sie berücksichtigte und befriedigte alle seine ästhetischen Bedürfnisse (Stolovič 1975:58). Diese Funktion konnte mit der zunehmenden Säkularisierung der Religion, der religiösen Kultur nur das Theater als synthetische Form künstlerischer Betätigung übernehmen.

Die Entstehung des Theaters im 17./18. Jahrhundert und seine erste Blüte erklären sich so als eine Folge, ja als eine **Notwendigkeit**, die sich aus dem Zusammenbruch der religiösen Kultur, aus ihrer Säkularisierung ergibt. Das Theater ersetzt in Rußland die Kirche, und es tut dies zuerst in den Bibelstücken des Schuldramas. Prägte bislang die Religion alle Bereiche des menschlichen Lebens, so übernimmt nun das Theater diese Funktion in nicht geringerem Maße. Die Theatralisierung des Lebens in der Kultur des 18. Jahrhunderts wird durch die Europäisierung zwar durchaus begünstigt, ihre Wurzeln dürften aber dennoch in der Transformation der **e i g e n e n**, altrussischen Kultur liegen.

Im *lubok* koexistieren aber nicht nur religiöse und säkularisierte theatralische Kultur, sondern auch die mit beiden jeweils verknüpften unterschiedlichen Perspektiven: die umgekehrte und die direkte Perspektive. Ist der Künstler bei der umgekehrten Perspektive in einer Position, in welcher der Betrachter an der dargestellten Welt teilhat (Uspenskij 1986:774), so stellt sich der Künstler bei der direkten Perspektive außerhalb der dargestellten Welt. Damit erst öffnet sich der Blick auf eine Welt, wird die Theatersituation geschaffen. In dem Streit des 17. Jahrhunderts, welche Seite des Bildes als links, welche als rechts anzusehen sei, siegt der Patriarch Nikon mit der Ansicht, daß dies vom Priester, also vom Betrachter aus zu definieren sei (Uspenskij 1986:777).

Die im *lubok* noch fortlebende umgekehrte Perspektive wird endgültig deformiert. Damit aber ersetzt — nach Pavel Florenskijs Auffassung (1985a:190) — der "Betrug" (*obman*) der Illusion von Wirklichkeit die "Wahrheit" (*pravda*) der umgekehrten Perspektive, der Religion. Gerade die spezifische Bestimmung des theatralischen Zeichens, das als Zeichen vom Zeichen definiert ist, akzentuiert diesen vermeintlich betrügerischen Charakter.³⁶

Den Ernst der Wirklichkeit in der altrussischen Kultur löst nun das leichte Gefühl ab, das Leben sei nur Schauspiel (zrelišče, Florenskij 1985a:190). Die Theatralisierung spiegelt also auch den grundlegenden Wandel der Weltanschauung wider.

Einen wichtigen Bestandteil dieses Lebenstheaters bildet das bereits besprochene Wunder, bzw. in der säkularisierten Form das Wunderbare. Ein lubok bewertet die Heldentat eines russischen Recken (bogatyr') im Kampf gegen Napoleon durchaus noch lexikalisch als "Wunder" (čudo, 504): Ihm allein ist es gelungen, 31 Franzosen in einer Badestube gefangenzunehmen. Die Qualifizierung der Tat als Wunder bezieht sich nur auf diesen Akt. Nur diese Tat teilt der lubok mit. Er verschweigt aber, daß einer der Franzosen den russischen Helden schließlich tötete. Der Held stirbt so nicht nur als Märtyrer, sondern gleichsam als Heiliger. Er verzeiht seinem Mörder noch im Tod, erbittet für ihn Schonung. Dieses Verhalten des Helden, das erst wirklich in die Nähe des Vitenwunders führt, wird für den lubok unwichtig. Es geht in seinen Text nicht mehr ein.

Nicht das von transzendenter Einwirkung zeugende übermenschliche Handeln, sondern lediglich das Ungewöhnliche, das sensationelle Ereignis, die außergewöhnliche Schönheit des Gecken (234) etwa, sollen den Rezipienten, sollen das Mädchen, dem er sich zeigt, in Verwunderung stürzen. Das Wunderbare ist also zum einen das noch nicht Gehörte, zum anderen aber vor allem das noch nicht Gesehene, das ungewöhnliche Neue. Eine 'kuriose' Neuigkeit ('Kurioznoe' novšestvo, Baldina 1972:55) stellten für die Moskauer zu Beginn des 18. Jahrhunderts nicht nur die außergewöhnlichen Inhalte der lubki dar, sondern gerade auch das Theater als eine bis dahin nicht gekannte Einrichtung, deren Publikum zusehends wuchs. Das Theater, der theatralische Text bot sich damit als geradezu ideales Medium an, außergewöhnliche Inhalte vorzuführen. Andererseits konnte der Volksbilderbogen das Theater, die Theatralisierung seiner Darstellung dazu nutzen, die Aufmerksamkeit weckende Kuriosität der Blätter noch zusätzlich zu unterstreichen.

Die Modellierung des noch nicht Gesehenen setzte aber — wie auch die obigen Beispiele zeigen — unabdingbar den Rezipienten als Zuschauer, als Betrachter voraus. Er reagiert auf das noch nicht Gesehene mit **Verwunderung**. Im Unter-

schied zum Wunder der altrussischen Kultur setzt die noch nie gesehene Sensation aber nicht mehr den individuellen Rezipienten, die geringe Zuschauerzahl, voraus, sondern den Massenzuschauer, die uneingeschränkte Öffentlichkeit der Darbietung. Damit wird die grundlegende Kommunikationssituation für den lubok und das Theater gleichermaßen geschaffen.

In Volksbilderbogen und Theater der Zeit werden aber nicht nur weltliche Ereignisse szenisch anschaulich gestaltet. Für beide Gattungen ist gerade die Übersetzung bislang vorwiegend verbal gegebener Inhalte in eine Bildersprache charakteristisch. In jenem lubok von den Heiligen des Höhlenklosters (1519) wird gerade das Sichtbarmachen des Transzendenten und damit Unsichtbaren im lubok direkt thematisiert. Das Sehen des Transzendenten nicht durch den Gläubigen, sondern durch einen lediglich interessierten Betrachter wird hier in erster Linie zum Thema erhoben.

Die bildliche Konkretisierung und Materialisierung des religiösen Unsichtbaren darf als eine zentrale, für lubok und Theater gleich grundlegende Transformation in der Kultur um die Wende zum 18. Jahrhundert angesehen werden.

Sofronova (1981:20) nennt als ein charakteristisches Merkmal des russischen Schuldramas die Materialisierung und Konkretisierung religiöser Symbolik. Erst dadurch werden symbolische Inhalte auf der Bühne sichtbar.

Das wichtigste Verfahren dazu sei die Allegorie, in der Ding und Begriff vereint würden. Trotz ihres bedingten Charakters verkörpere die Allegorie im Schuldrama Ideen konkret auf der Bühne, führe sie anschaulich vor (Sofronova 1981:190):

Аллегории не только обобщают, но и материализуют то, что незримо. Они наглядно показывают то, что в других художественных системах передается только словом.

Aus der zentralen Stellung der Allegorie im Schuldrama, aus ihrem Appell an den Gesichtssinn, rührten der "malerische Charakter" (živopisnost') dieser Stücke und letztlich ihre große Popularität her (Sofronova 1981:205).

Gerade das Schuldrama zeigt also eine — keineswegs geringere, vielmehr eine größere — Affinität zur Bildkunst und damit zum lubok, dessen Popularität gleichfalls auf der bildlichen, sichtbaren Wiedergabe bislang bildlich nicht darge-

stellter Inhalte beruht. Doch war bereits wiederholt deutlich geworden, daß der Allegorie selbst im lubok nur eine untergeordnete Bedeutung zukommt.

Dennoch muß der unmittelbare künstlerische Kontext, der Zusammenhang der Allegorie mit dem Theater und dem lubok berücksichtigt werden. Die meisten, nicht zuletzt wegen der intendierten Breitenwirkung auf die Allegorie gerade verzichtenden lubki, beseitigen die in der Allegorie materialisierten Symbole gänzlich. Hier verläuft die sehr deutlich zu ziehende Grenze des lubok zur künstlerischen Graphik der Zeit einerseits, zum Schuldrama andererseits.

Das einzige Theaterstück aus dem Umfeld der frühen russischen Schuldramen, das — in sehr vielen Blättern — in den lubok Eingang gefunden hat, ist Simeon Polockijs Parabelstück vom 'Verlorenen Sohn' ("Komidija o bludnem syne", Rovinskij Nr. 696). Doch ist die Bearbeitung gerade dieses Schauspiels für den lubok kein Zufall. Schon Simeon Polockij beraubt nämlich den biblischen Stoff in seiner dramatischen Bearbeitung weitestgehend der ursprünglichen biblischen Symbolik und gestaltet die Handlung realistisch. Von der Novgoroder Sophienikone, die sich aufgrund der schon in der Ikone vorgegebenen Erklärungen eigentlich für die Übernahme in die Volksbilderbogen hätte empfehlen müssen, war bereits die Rede. Der lubok adaptierte die Erläuterungen der Ikone nicht, weil ihre Symbolik, einem einfacheren und breiteren Rezipientenkreis unverständlich geblieben wäre. Anders als in der allegorischen Darstellung, wo Ding und Begriff als gleichwertige koexistieren, setzt der lubok das Ding, das Bild als dominant über den Begriff.

Der bildliche Ausdruck wird in allen Kunstgattungen dieser Epoche zu einer vorherrschenden Form der Darstellung von Inhalten. Der Wahrnehmung von Kunst über den Gesichtssinn kommt damit eine in der russischen Kultur bis dahin nicht gekannte Bedeutung zu. Schon die griechische Philosophie (Florenskij 1985b:305) und die byzantinische Kultur veranschlagten den Wert des Sehens (zrenie) höher als jenen des Hörens (sluch). Das Sehen bedeutete ursprünglich das Sehen des Göttlichen (Theurgie), das Mysterium, das letztlich auch die Ikone darstellt. Der Gläubige versenkt sich in die Ikone, findet seinen eigenen Standpunkt im Bild selbst wieder.

Das neue Sehen von der Wende zum 18. Jahrhundert, der Dominantenwechsel von der umgekehrten zur direkten Perspektive, das neue "weltliche Sehen" (svetskoe zrenie, Florenskij 1985a:143), schließt aber den Betrachter aus dem Bild aus, transponiert ihn nach außen: Die Ikone wird zur bloßen religiösen Malerei, im lubok zum Andachtsbild, die religiöse Handlung zum "halbreligiösen Mysterium" (polureligioznaja misterija, Florenskij 1985a:144).

Dieser Wechsel vom transzendenten Sehen zum weltlichen Sehen, vom Sehen der Wahrheit zum "Betrug" einer illusionistischen Weitsicht vollzog sich nicht nur bei den Griechen mit der Entstehung des Theaters, sondern auch im Mittelalter: Förderte bei den einen die Tragödie das weltliche Sehen, war es im Mittelalter das Mysterienspiel (Florenskij 1985a:143). Das neue Sehen und die gerade im lubok unverhohlen ausgedrückte Freude am weltlichen Sehen bildet sich in der russischen Kultur in enger Verbindung von Theater und Malerei heraus. Die Gattung des lubok, die allein in dieser russischen slavischen Kultur eine solche Bedeutung zu erringen vermochte, muß sich deshalb notwendig in enger Verbindung mit dem Theater entwickeln.

Der Volksbilderbogen steht dabei dem Schuldrama in vielfacher Hinsicht besonders nahe. Wie dieses evolutioniert auch der lubok vom religiösen (hagiographischen) zum panegyrisch-politischen Text. Schuldrama und lubok stehen gerade in ihrer Frühphase in deutlicher Abhängigkeit von der altrussischen Kunst und Kultur. Dies demonstrieren zum Beispiel zwei grundlegende Kompositionsprinzipien des Schuldramas und des lubok, die etwa dem Intermedium weitgehend fremd sind: die vertikale und die symmetrische Komposition.

Von der Symmetrie im lubok war bereits im Zusammenhang der Monumentalkunst die Rede. Bilder wie jenes, welches das Wort des Propheten, der Mensch werde 70 Jahre alt, als Leiter mit 35 aufwärts und 35 abwärts führenden Stufen symmetrisch illustriert (739), thematisieren — in diesem Beispiel explizit — die Metapher des Lebenstheaters:

на оном театре равновесие жизни человеческой в 35 лет.

Der lubok "Trapeza blagočestivych i nečestivych" mit den Guten im oberen Stockwerk des abgebildeten Hauses und mit den dem Teufel Verfallenen unten, zitiert damit nicht nur den für die Ikone typischen vertikalen Bildaufbau noch

deutlicher, sondern ist auch als bildliche Entsprechung zur hierarchischen Dreiteilung von Himmel, Erde und Hölle im Theater des "vertep" (Frejdenberg 1978) ebenso wie in der Kirche (chram) zu sehen.

Das russische Schuldrama entwickelt sich — im Vergleich etwa zum polnischen (Sofronova 1981:32) — über lange Zeit in viel größerer Nähe zur Liturgie. Die hierarchische Struktur der Simultanbühne geht im Schuldrama in eine Semantisierung der Vertikale über (Sofronova 1981:89). Nur der vertikale, nicht aber der im irdischen Raum zurückgelegte horizontale Weg des Helden ist im Schuldrama positiv markiert (Sofronova 1978:73). Damit folgt das Schuldrama dem Aufbau der Ikone, die die Einheit der Darstellung durch die Hierarchie gewährleistet.

Die im Schuldrama aus der religiösen Literatur ohnehin bekannten Themen und Handlungen, die Fabelstoffe der Stücke, werden nicht in einer natürlichen, etwa der chronologischen, sondern in einer künstlichen Ordnung wiedergegeben, nämlich als symmetrisch komponierte Fabel. Die Symmetrie durchdringt das gesamte Stück. Selbst die Zahl der positiven und negativen Figuren hat in der Symmetrie ihr Gleichgewicht zu finden (Demin 1974:15).

Symmetrie und Vertikale erweisen sich damit nicht nur als die grundlegenden Prinzipien des Bildaufbaus, sondern auch der semantischen Organisation: Den auf der Vertikale der Hierarchie verschiedenen situierten Bedeutungen kommt ein für das Textverständnis unterschiedlicher Stellenwert zu. Deutlich wurde dies bereits bei den drei verschiedenen Referenztypen, die Text und Bild unterschiedlich korrelieren: Der dritte, also der am stärksten summierende Referenztyp ist dominant.

Er summiert häufig nicht nur Bedeutungen, sondern interpretiert und kommentiert sie auch. Eine Gattung wie das Schuldrama dieser Zeit hat eigene Formen entwickelt, die jene Teile des Dramas, in denen sich die Handlung entfaltet, kommentieren. Diese Aufgabe übernehmen innerhalb des Schauspiels vor allem Epilog und Prolog, der Chor, im Grunde aber potentiell auch jede Figurenrede. Außerhalb des Dramas, nämlich vor dessen Aufführung, kommentiert bereits das "Programm" (programma) das folgende Schauspiel. Solche Erläuterungen innerhalb und außerhalb des theatralischen Textes wuchsen sich nicht selten zu ganzen "Traktaten" über den Sinn von Welt und Leben aus (Sofronova 1981:89).

Die Funktion des lubok-Textes reduziert sich ohnehin häufig auf die Aufgabe, das bildlich Dargestellte zu erklären (688), in einem Kommentar zu erläutern. In dem vertikal organisierten lubok vom "Schiff, das die Kirche bedeutet" (795) wird das Kirchenschiff, die orthodoxe Kirche, von unten durch die "Häretiker" aller Jahrhunderte von deren Speeren und Lanzen bedroht und angegriffen. Die Motivgrundlage bildet eine Schrift (Slovo) des heiligen Ipolit. Situation und Kommentar werden einem distanzierten Betrachter als zeitlos, als eine sich wiederholende Gefahr, vor der er auf der Hut zu sein hat, vermittelt.

Diesem lubok — nicht nur im vertikalen Bildaufbau — verwandt ist jene Abbildung des Geldteufels (Deneznyj d'javol (243)), der in der Luft fliegend gleichfalls von einer als repräsentativ anzusehenden Gruppe geldgieriger Männer angegriffen wird. Im Unterschied zum ersten lubok besteht die Erläuterung zu diesem nicht nur in einer im altrussischen Duktus religiöser Schriften gehaltenen religiös-didaktischen Explizierung und Kommentierung des Sinns der Darstellung. Der Text des zweiten lubok zerfällt deutlich in zwei Teile.

Der erste Teil beschreibt lediglich das "Schauspiel" (pozorišče), das sich hier vor den Augen der Betrachter abspielt. Darüber hätten sich diese gar nicht zu wundern, weil sie von solchen Lastern wie Geldgier auch nicht frei seien. Die Sprache zeigt sich in diesem ersten Teil lebendiger und nähert sich der Umgangssprache an. Die Dynamisierung wird vor allem durch direkten Rezipientenappell und eine unmittelbar auf die aktuell dargestellte Situation bezogene Deixis erreicht: "tak begut", "vot sperom priechal" oder "vidite glazata u nich".

Im zweiten Abschnitt des lubok-Textes schlüpft der Autor in eine gänzlich andere Rolle: Er ist nicht mehr der an der aktuell dargestellten Situation haftende, lebendig erzählende Berichterstatter, sondern — analog zu dem zuerst genannten religiösen lubok — der mit didaktischen Absichten moralisierende Erzähler, der auch auf die Bildsprache der Bibel zurückgreift. Kann seine Perspektive im ersten Textteil in unmittelbarer Nähe des Geschehens festgemacht werden, so hat er sich nun auf eine zeitlose, allgemeingültige Vogelperspektive zurückgezogen.

Allein die Darstellung des ersten Textabschnitts stellt die Vorgänge als momentane, an eine bestimmte Zeit gebundene, in der Gegenwart ablaufende ohne jede Distanz dar. Ein in das Geschehen unmittelbar einbezogener Rezipient soll

sich nicht mehr wundern, sondern sich mit den Aktanten identifizieren. Nicht fremdes, sondern eigenes Verhalten wird ihm als gegenwärtig vor Augen geführt. Nicht nur dieser lubok geht mit der vertrauten Struktur des Schuldramas konform: Die einen Textpassagen konstituieren die Handlung, die anderen kommentieren sie.³⁷

Schuldrama und lubok veranschaulichen den Sinn der dargestellten Inhalte gleichermaßen (Sofronova 1981:168,203). Aufgrund der in beiden Gattungen dominanten belehrenden Funktion darf es bei der künstlerischen Darstellung keine Zweideutigkeit geben (vgl. Demin 1974:32). Alle vom Text geschaffenen Bedeutungen — so Sofronova (1981:224) zum Schuldrama — seien in ihrem Wesen Erklärungen. Keine Bedeutung habe ohne Erklärung, ohne Kommentar irgendeinen Wert. Der Leser würde dann jedes Interesse an ihr verlieren (Sofronova 1981:226).

Die Nähe des Schuldramas zum Volksbilderbogen, aber natürlich vor allem auch zum Emblem, wird in verschiedenen Gattungen, die an der Grenze zwischen Theater- und Bildkunst stehen, besonders deutlich. In der Gattung der Bilddeklamation, einer Untergattung des Schuldramas, wird der Sinn eines Bildes lediglich verbalisiert. Die theatralische Untergattung der "Lebendigen Bilder" (živye kartiny) verzichtet dagegen gänzlich auf die verbale Darstellungsebene (Sofronova 1981:218). Einzelne Untergattungen, etwa die "Deklamationen" (deklamacii) werden nur gesprochen, nicht aber gespielt. Dazu gehören auch "panegiriki" wie Danksagungen, Beschreibungen von Wappen oder lobende Ausführungen über den Begründer einer Schule (Sofronova 1981:127).

Auf die besondere Bedeutung der "programmy" für den lubok wurde schon einmal hingewiesen. Sie fungieren — wie auch verschiedene lubki — häufig als Plakate und kündigen eine Theateraufführung an. Sie geben das Schema, den Inhalt und den Sinn des Stücks wieder, wobei die Dialogpassagen — wie im lubok — von einem Erzähler berichtet werden.

Doch nicht nur in den Theaterprogrammen, sondern in den Stücken selbst wird eine Handlung meist viel seltener dialogisch entwickelt, als daß von ihr lediglich berichtet wird (Sofronova 1981:138). Diese Handlung wiederum übernimmt in

der untheatralischen Tradition der altrussischen Kultur, in der die Schuldramen noch in sehr hohem Maße stehen, illustrative Funktion. Dmitrij Lichačev (1985:5) hat ja von der illustrativen Funktion als von der einzigen bei der Wechselbeziehung von literarischem Werk und Malerei in der altrussischen Kultur gesprochen. Diese Dominanz der illustrativen Funktion setzt sich in lubok und Schuldrama fort. Die Fabel des Schuldramas dient lediglich der 'Illustrierung' einer Idee. Die Handlungen der Helden sind 'Illustrationen' ihrer Gedanken (Sofronova 1981:211f.,222).

Tatsächlich faßt Sofronova (1981:222) die auf der Bühne vorgestellte Handlung des Schuldramas als ein sich in Zeit und Raum bewegendes Emblem auf. Unter diesem Aspekt der poetischen Nähe von Bild-Text-Gattung und Schuldrama kann deshalb die Theatralität der Bilderbogen gerade nicht — wie Jurij Lotman (1976:251,259) dies tut — dadurch begründet werden, daß die lubki nicht statisch, sondern nur als 'Handlung' wahrgenommen werden (*dejstvo, dejstvie*).

Der Held des Schuldramas bleibt zudem (Sofronova 1981:177) ohne Entwicklung: Er tauscht nur seine — oft extrem auseinanderliegenden — Rollen. Diese Dichotomie ist aber gerade aus dem lubok vertraut, wo etwa in "Zercalo grešnago" die in erotischer Beziehung stehenden Figuren von Dame und Kavalier beim Knicken des lubok als Totengerippe erscheinen.³⁸

Eine zentrale kultur- und literaturgeschichtliche Bedeutung der intermedialen Gattung des Volksbilderbogens liegt darin, daß er nach einer jahrhundertlangen theaterlosen Zeit zahlreiche Einzelaspekte des theatralischen Zeichensystems und zahlreiche Übergangsphänomene vom nicht-theatralischen (altrussischen) zum theatralischen Text entwickelt hat. Damit stellt der lubok einen wichtigen Faktor bei der Theatralisierung der russischen Kultur dar.

7.2. Intermedium und Volksbilderbogen

Die bisherige Beschränkung der Analyse auf jene poetischen Merkmale, die den lubok mit dem Schultheater verbinden, ist nicht so zu verstehen, daß jegliche Bedeutung des Intermediums für den lubok bestritten wird. Doch wurde die Rolle

des Schultheaters bei der Evolution dieser intermedialen Gattung bislang praktisch ignoriert. Zudem dürfte — davon abgesehen — der Einfluß des Intermediums auf den lubok zu hoch veranschlagt worden sein.

Ein Grund dafür liegt in den freilich zahlreichen thematischen Überschneidungen von Intermedium und lubok, auf die immer wieder hingewiesen worden ist (Baldina 1972:116). "Rospis' pridanomu" (143), "Udalye molodcy-dobrye borcy" (198,201) oder "Točil'sčik nosov" (212) dienen in Teilen oder auch ganz als Stoffe für Intermedien. In dem lubok «1. Žid obmanyvaet veščami, 2. Cygan lošad'mi. 3. Francuz vospitaniem 4 — Kotoroj vrednee?» (421) sind die Beziehungen nicht so direkt, doch immer noch offensichtlich: Der Franzose betrügt ebenso mit Bildung wie — in den Intermedien — der Zigeuner mit dem Pferd oder der Jude mit Geld und verschiedenen Gegenständen.

In den meisten Fällen entlehnt der lubok vor allem oder allein das gesamte Figureninventar oder nur einzelne Figuren des Intermediums. Weitaus seltener gibt der lubok auch die Handlung der Intermedien wieder. Dies ist etwa in der "Povest' o kupcovoj žene i o prikaščike" (62) der Fall, in der die Ehefrau den Gatten dreimal mit einem Schankwirt betrügt. Dabei dient ihr — wie im Intermedium — der Narr (šut) als Helfer (70).

Bisweilen agiert die Narrenfigur sogar als Anstifter des Ehebruchs, wenn sie zum Beispiel der Frau in der Maske des Skomorochen (125) drei Äpfel anbietet, und sie damit symbolisch zu verführen sucht. Wie im Intermedium übernehmen also auch in den "zabavnye listy" Narrenfiguren nicht selten die Funktion des Spielleiters (veduščij, Kuz'mina 1958:152) oder gar des Intriganten.

Eine weitere, aus dem Schuldrama bereits vertraute Funktion des "pajac" aus dem Intermedium üben auch die Narrenfiguren des lubok aus, jene des Kommentators, des wissenden Erzählers. Der Narr verfügt als der auf dem Bild meist dargestellte Zuschauer der Liebeshändel als Spielleiter auch über die nötige Distanz des Kommentators. Bei der Darstellung eines Kartenspiels zwischen zwei Paaren (128,125) ist es eine gleichfalls mit abgebildete Frau mit einem Weinglas, die diese Funktion des Narren übernimmt und ankündigt, daß das Kartenspiel bald in ein anderes Spiel, das Liebesspiel übergehen werde.

Diese Repliken wenden sich direkt an den Rezipienten und beziehen diesen als Teilnehmer unmittelbar mit ein. Diese Integration des Zuschauers — vor allem durch direkte Anreden — in das gemeinsame Spiel hat insbesondere Paulina Lewin (1971:115,105) als 'Dominante der szenischen Struktur' des Intermediums hervorgehoben. Die Rampe, die den Akteur vom Zuschauer trennt, wird auf diese Weise überwunden. Zuschauer und Schauspieler wechseln so gleichsam fortwährend ihre Plätze (Sofronova 1981:185).

Schon dieses grundlegende Merkmal des theatralischen Intermedientextes muß im lubok notgedrungen in den Hintergrund treten. Aber auch die Rolle des Narren (gaer, arlekin) als Motor der Intrige kann in lubki, die in ihrer überwältigenden Zahl keine Intrige und keine Handlungsentwicklung kennen, nicht annähernd dieselbe Rolle spielen wie im Intermedium.

Mehrere für das Intermedium nach Meinung der Forscher gerade typischen Merkmale werden im lubok weitgehend deformiert. L.N. Kopanica (1983:34) sieht im Wortstreit (priem prenija, slovesnoj perepalki, spora), der schließlich in Schlägerei ende, ein besonders charakteristisches komisches Verfahren des Intermediums. Gerade diese verbale Ebene erscheint aber im lubok weitestgehend reduziert. Die "vis comica" erwächst keineswegs — wie gerade in den frühen Intermedien (Lewin 1967:195) — aus dem konkreten Verstehen von Abstrakta und aus Wortspielen (igra slov). Auch das durch viele und kurze Repliken bedingte hohe Tempo der Intermedien findet im lubok kaum Niederschlag. V.D. Kuz'mina und Lewin heben schließlich noch die besondere sozialkritische Funktion der Intermedien hervor, von der in den lubki nur in wenigen Einzelfällen die Rede sein kann.

Die Gleichsetzung von Intermedium und theatralischem Charakter des lubok ist somit auch schon allein deshalb fragwürdig, weil sich gerade die lubok-Text von zentralen Verfahren der theatralischen Rede des Intermediums deutlich unterscheiden.

Das theatralische Subsystem der Rede ist es auch, das eine klare Trennungslinie zwischen lubok und Volkstheater zieht. Intermedium und Volkstheater werden nicht nur in der lubok-Forschung sehr häufig gleichgesetzt, was in der Folge die Behandlung des lubok als folkloristische Gattung nach sich zieht.

Tatsächlich soll das Intermedium das Volk von Anfang an auch dadurch gewinnen, daß es Folkloremotive und Folkloreverfahren verwendet. Doch hat Paulina Lewin (1967:195) das Intermedium eindeutig in dem Bereich zwischen Folkloreliteratur und schriftlicher Literatur angesiedelt.³⁹

Trotz der Gemeinsamkeit von Volkstheater und lubok in Metrik und Rhythmik, also in dem gemeinsam verwendeten "raešnyj" oder auch "lubočnyj stich", sind doch die Unterschiede in der Theaterrede ganz offensichtlich. All jene Redeverfahren, die Petr Bogatyrev (1971:453) zurecht als typisch für das Volksdrama und das — im lubok gänzlich fehlende — Puppentheater nennt, kennen die lubok-Texte entweder gar nicht oder nur in äußerst reduzierter Form. Oxymora, Metathesen, Realisierungen von Metaphern oder gar transmentale Rede (zaumnaja reč') sind dem lubok völlig fremd. Eine Gleichsetzung von Jahrmarktstheater (balagan) und lubok muß schon deshalb als äußerst fragwürdig gelten.

Zudem wird im Intermedium ein im Volkstheater gewöhnlich untergeordnetes Merkmal dominant, nämlich die didaktische Absicht des Autors. Das Intermedium bedient sich einzelner poetischer Merkmale des Volkstheaters mit betont didaktischer Intention (Sofronova 1981:41,184,186). Das Intermedium sucht das Volk als Rezipienten nicht zum Lachen, sondern zum Verlachen zu veranlassen. Das Intermedium will aber — mit ganz praktischer Zielsetzung — auch bestimmte Verhaltensweisen bei den Rezipienten hervorrufen, etwa die Eltern dazu animieren, ihre Kinder zur Schule zu schicken (Sofronova 1981:185).

Gerade für dieses Beispiel bietet der lubok zahlreiche Anknüpfungspunkte, die den fließenden Übergang von Intermedientheater und theatralem Leben veranschaulichen können. Seit Petr I verwandeln sich — so Lotman (1977:66) — die natürlichen Bereiche des Lebens zu einer "Sphäre des Lernens" (sfera obučenija). Die natürliche Lebenssphäre werde semiotisiert, das Sein als Zeichen, der Alltag als Theater aufgefaßt (Lotman 1977:68). Diese auch im lubok deutliche Theatralisierung erfolgt aber — und das erscheint besonders wichtig — mit didaktischer Zielsetzung.

Ebenso wie Intermedien Eltern dazu bewegen wollen, ihre Kinder zur Schule zu schicken, fordert ein lubok in vielen Varianten gleichfalls die Eltern auf, ihre

Kinder gegen Kuhpocken impfen zu lassen ("Pol'za ospoprivivvanija i vred ospy", 242). Der nicht Geimpfte sei — so eine Variante (Rovinskij IV:339) — nicht nur häßlich (urod), sondern er werde vor allem auch verlacht, werde zum Gegenstand der Belustigung.

Der Pockennarbige wird durch seine "Fratze" (charja, Rovinskij IV:340), dem Zwerg (231) oder der kleinen Frau mit der hohen Frisur (232) similar, die nicht weniger verlachenswert seien wie der Trinker. Der Trinker bezichtigt sich selbst, ein "Dummkopf" (117) zu sein. Der Trinker übernimmt damit die Aufgabe des Narren, daß er die Nüchternen dazu bringt, über ihn zu lachen (smech trezvym sotvorjaet, 109). Dem Rezipienten wird die Wertung der dargestellten Inhalte vorgegeben, ob — wie im letzten Fall — von der Figur oder vom Autor. In "Starik na kolenach u molodoj" (131) leitet der Autor den Text schon damit ein, daß er gesteht, es sei einem peinlich, Augenzeuge einer solchen Situation zu sein (zret' uže stydno).

Die Trinker, Zwerge oder kleinen Menschen, die Pockennarbigen und Buckligen, — sie alle werden zu Akteuren, zu Narren im didaktischen Lebenstheater.⁴⁰

Die Geschichte ist integrativer Bestandteil dieses Theaters. Selbst dort, wo sich dieses in der Kneipe ereignet (505), belehrt der Protagonist, Kornjuška Čichirin, die ihm aufmerksam lauschende Menge und wiegelt sie zum Widerstand gegen den angreifenden Napoleon auf.

Die Gestalt Napoleons ist ohnehin die am stärksten theatraalisierte geschichtliche Figur der lubki. Napoleon wird nicht nur als der Narr Farnos mit langer Nase (397,400), als der Ausrufer des balagan mit Narrenhaube gezeichnet, auch seine Truppen erscheinen als Puppenspieler (409), als Reiter, die auf Steckpferden und Säbeln aus Rußland nach Hause zurückkehren (388).

Da auch hier das zitierte Volkstheater eindeutig didaktisch funktionalisiert wird, muß die These von der Nähe des lubok zum Volkstheater in jeder Hinsicht relativiert werden. Aber auch jene dem Volkstheater besonders nahestehenden Intermedien finden in den lubok nicht ohne weiteres Eingang. Bevorzugt werden hingegen didaktisch funktionalisierte Intermedien, jene — wie Ol'ga Baldina (1972:116) ausführt — die es dem lubok-Autor gestatten, seine "Lebensmoral"

(žitejskaja moral') zum Ausdruck zu bringen. Die einzunehmende ideologische Position ist dem Rezipienten dabei immer schon vorgegeben.

7.3. Der Rezipient als Betrachter

Beim Rezipienten des lubok wird in aller Regel an die Wahrnehmung durch den Gesichtssinn appelliert. Der Appell zu schauen (zri, 740,768,776) wird gewöhnlich verbal explizit formuliert. Doch der lubok kennt auch bloß ikonische, also bildliche Formen der Rezipientenapostrophe. In "Zercalo istinnago christiana" (748) zielt der Teufel mit einem Pfeil auf den Betrachter.

Über das bloße Schauen hinaus, so betont Jurij Lotman (1976:247ff.), werde der lubok-Rezipient vom Konsumierenden zu einem Folklore-Rezipienten, der mit dem Text spiele, indem er ihn manipulierte. Diese "Spieltexte" (igrovyje teksty) des lubok seien mit der Passivität des Publikums nicht vereinbar. Sie bezögen es vielmehr in das Werk ein.

Tatsächlich lassen sich einzelne Blätter in der Weise manipulieren, knicken oder drehen ("Ljubov' krepka, jako smert' ", 119), daß dadurch ein neues Bild entsteht. Beim Knicken des lubok "Zercalo grešnago" erscheinen Kavalier und Dame plötzlich in neuen Rollen, als Skelette (742). Zwei andere Beispiele, bei denen der Rezipient aktiviert wird, sind jene Blätter mit kleinen leeren Rahmen, in die Gebete zu bestimmten Feiertagen einzutragen sind (1041,1042). Die hier genannten Blätter dürften aber wohl die einzigen, äußerst seltenen Beispiele sein, die eine Manipulation durch den Rezipienten zulassen. Durch ihren starken didaktischen Appell gemahnen sie den Betrachter vor allem an die Vergänglichkeit des Menschen. Eine folkloristische Spielkultur läßt sich an solchen Blättern wohl schwerlich festmachen. Sie bliebe auch nur auf eine verschwindend kleine Zahl von lubki beschränkt.

Ein Spiel treibt weniger der Rezipient mit dem lubok als der lubok mit dem Rezipienten, den er auffallend häufig als Betrachter in den lubok-Bildern selbst auch zur Darstellung bringt. Der Rezipient und Betrachter ist so nicht nur außerhalb, sondern auch innerhalb des Bildes angesiedelt. Daraus ergibt sich eine

zweifache Perspektive auf die dargestellten Vorgänge, eine innere und eine äußere.

Diese Doppelung darf als parallel zur Koexistenz von umgekehrter und direkter Perspektive im lubok angesehen werden. Die umgekehrte Perspektive, jene für die Ikone spezifische, ist durch den Standpunkt des Betrachters im Innern der Darstellung gekennzeichnet. Die umgekehrte Perspektive wird nun im lubok gleichsam figural realisiert, etwa analog zur Realisierung der Metapher. Der Betrachter findet sich im Bild selbst als dargestellte Figur wieder.

Die Evolution des Rezipienten als eines äußeren Betrachters setzt aber in lubok und Theater die Evolution der direkten Perspektive voraus. Nach Pavel Florenskij (1985a:190) liegt im Theater überhaupt die Wurzel der Perspektive (Koren' perspektivy — teatr.). Die Ursache dafür sei der theatralische Charakter der perspektivischen Darstellung von Welt (teatral'nost' perspektivnogo izobraženija mira). Zusammen mit dem Theater muß sich also auch in Rußland eine perspektivische Darstellung der Welt durchsetzen. Der lubok, aber auch das Schuldrama mit seiner Koexistenz von innerer und äußerer Darstellungsperspektive, der Gleichzeitigkeit von Schauspieler- und Zuschauerrolle stellen hier ein wichtiges Feld des Übergangs dar.⁴¹

Die im lubok dargestellten Zuschauer lassen sich nach ihrer Quantität in zwei Gruppen unterteilen. Die eine wird als Einzelperson bzw. Individuen, die andere als Kollektiv, in den meisten Fällen als Masse realisiert. Die Darstellung der Masse im lubok spiegelt die Situation des Theaterzuschauers bzw. des lubok-Rezipienten wider.

Zuschauer kommen in allen Unterarten des lubok zur Darstellung. Im religiösen lubok erweckt die gemarterte heilige Vasilisa das 'Erstaunen' der 'dort Zusehenden' (vsem tamo zraščim, 1399), weil sie die Folter unbeschadet übersteht. In Spanien zieht — in einem historisch-publizistischen lubok (321) — die "häßliche Gestalt" eines Satyren "viele Zuschauer" (mnogo zritelej) an. Die Bürger von Elbing erfreuen sich in großer Zahl am Anblick (zreniem) des zum Besuch weilenden Großfürsten (349-352). Schließlich wird der Riese Bernard Žili (324) in einem unterhaltsamen lubok "auf der Bühne" (na scene) bzw. "auf dem Theater"

(na tiatre) von einer 'großen Zahl von Leuten' bestaunt. Der sich in aller Regel über das noch nie Gesehene wundernde Massenzuschauer zeigt sich — wie der Theaterzuschauer — auch dazu bereit, für diese unterhaltsamen Schaustellungen zu bezahlen (179).

Eine Mittelstellung zwischen diesen in ihren Reaktionen homogenen Massenzuschauern und dem Individuum als Betrachter nehmen die im lubok dargestellten repräsentativen, sozusagen, 'metonymischen' Betrachter ein. Während Napoleon seine verlorenen Eroberungen als Seifenblasen in die Luft steigen läßt (401), sehen ihm aus der Ferne einige Gaffer durch Lorgnettes zu. Napoleons Bemühen, einen übergroßen Pilz zu verschlingen, quittiert ein preußischer Soldat nur mit Lachen (402). Dieser Zuschauertypus vertritt jeweils ein ganzes Kollektiv, eine gesellschaftliche oder nationale Gruppe. Ihm kommt im lubok nur eine untergeordnete Bedeutung zu.

Sehr viel wichtiger ist der dem Harlekin des Intermediums verwandte, ebenso wie der Massenzuschauer häufig stumm bleibende individuelle Betrachter der dargebotenen Szene.

Beim erotischen Stelldichein von Semik und Maslenica (93) ist der Narr der einzige, gleichsam außerhalb der dargestellten Szene zusehende Betrachter. Als Theaterfigur wird er zum Zuschauer theatralisierten Lebens. Seine Mimik allein liefert den Kommentar zur dargestellten Szene.

Der Narr fungiert hier ebenso wie der Harlekin (pajac, gaer) des Intermediums verdeckt, gleichsam — wie in Intermedien oft zu finden — 'hinter Schirmen'. In einem anderen Fall, der gleichfalls aus dem Intermedium vertraut ist, in dem lubok "Pomecha v ljubvi (135) gibt der Zuschauer durch sein stummes Auftreten dem intimen Treffen plötzlich eine andere Wendung. Die Dame hat sich schon als "Präsent" zur Liebe bereit auf den Stuhl gesetzt, als überraschend ein Mann als Zuschauer ans Fenster tritt und sie vor Schreck vom Stuhl fällt. Dieser aus der Verborgenheit heraustretende Zuschauer ist zwar keine Theaterfigur, erfüllt aber analoge Funktionen.

Bisweilen beginnt der im lubok dargestellte Zuschauer auch zu sprechen. Die Dame mit dem Weinglas, welche die beiden Karten spielenden Paare beobachtet, kündigt bereits deren baldigen Übergang zu einem anderen Spiel an (128). Damit

gibt sie ein Wissen kund, das nur der Autor oder eine dem Autor nahestehende Figur wie der Harlekin als Spielleiter des Intermediums haben kann. Im Intermedium kommt freilich die kommentierende Rolle allein dem Harlekin oder der ihm — etwa in ukrainischen Stücken — äquivalenten Figur des Zigeuners (cygan) zu. Im Schuldrama kann hingegen jeder Held potentiell zum Kommentator der vorgestellten Handlung werden. Freilich bleibt es dabei allein der Spielleiterfigur des Intermediums vorbehalten, die Zuschauer und Schauspieler trennende Rampe in direkten Zuschauerapostrophen vergessen zu machen.

Durch die Darstellung des Rezipienten im lubok werden Rezeptionsvorgang und Theatersituation gedoppelt. Es entsteht ein Theater im Theater. Auf dem lubok "«Kartina rassuzdenija Povsednevno i zercalo Christijanina Pravovernogo»" (806) liest eine Figur eine Bildaufschrift (svitok) und spiegelt damit die Situation des lubok-Rezipienten wider. Das Rendezvous eines Gecken (frant) mit einer Prostituierten wird von einer Figur durch das Fernrohr beobachtet (234). Diese ist zum einen Zuschauer, zum anderen insofern in der dargestellten Szene verankert, als sie selbst als "ein anderer Geck" figuriert. Schließlich aber verfügt sie über das Wissen des Autors, wenn sie mitteilt, daß die Prostituierte "diese Gewohnheit schon von jungen Jahren an pflegte" (ona smalych let privyčki sej deržalas').

Inneres und äußeres Kommunikationssystem gehen so ineinander über. Die Figur wechselt von der Rolle des Helden in die des intratextuellen Zuschauers und sogar in jene eines auktorialen Erzählers. Als der Mann seine untreue Ehefrau in "Muž ženu b'et" (160) schlägt, treten ihr Liebhaber und die Denunziantin als Zuschauer der Szene auf. Freilich sind sie nicht als reale Zuschauer, sondern vielmehr als zusätzliche Akteure des gesamten Geschehens dargestellt.

Akteur und Zuschauer, das will der lubok im Bild vorführen, agieren — wie im Intermedium (Lewin 1976:111) — in einem "gemeinsamen Spiel". Der lubok schafft dem Rezipienten, der in das neue perspektivische Sehen eingeübt werden muß, zahlreiche Übergänge zwischen einer Betrachterperspektive innerhalb und der eigentlich theatralischen direkten Perspektive außerhalb der dargestellten Vorgänge. Bei der Darstellung eines Zwergenpaares fungiert die Zwergenfrau zum einen als Betrachterin des Zwergs (na menja nedivites'). Zum anderen erzählt der Zwerg davon, wie sie an anderen Orten von anderen Leuten (im Leben) betrachtet

worden seien. Schließlich werden beide gemeinsam auf dem lubok zum Gegenstand der Betrachtung.

Dieses Spiel mit der Rolle des Betrachters, dieser durch die Herausbildung der direkten Perspektive erst entstehenden neuen Rolle des lubok-Rezipienten und Theaterzuschauers gehört zu jenem "Betrug", durch den das Theater, seine illusionistische Dekoration, das religiöse Weltbild, das mit der umgekehrten Perspektive korreliert war (Florenskij), endgültig zerstört.

7.4. Der lubok als nicht-verbales Theater

Jurij Lotman (1977) unterscheidet in seiner "Poetik des Alltagsverhaltens in der russischen Kultur des 18. Jahrhunderts" drei Etappen ihrer Evolution. In einem ersten Schritt werde dieses Verhalten semiotisiert, in einem zweiten würden bestimmte Stile geschaffen, nehme der einzelne wechselnde Rollenmasken (maska-amplua, 1977:78) an, und in einem dritten Schritt gehe die Maske in ein Sujet über. Der lubok tendiere zur Maske, ohne sie jedoch als Typ nachzuahmen: Er ahme vielmehr das Verhalten (povedenie) nach (Lotman 1976:249-250). Dazu gehöre als "maska-amplua" etwa die geistreiche Rede (ostroslov, Lotman 1977:79). Lotman nimmt für den lubok dabei wiederholt den Begriff der Handlung in Anspruch.

Gerade das Moment der Handlung ist aber — besonders im frühen lubok — noch weitestgehend deformiert. Die Statik der Maske, nicht die Dynamik rollenhaften Verhaltens prägt vor allem den lubok. Wilhelm Fraenger (1926) hat diese besondere Statik des lubok gegenüber seinen westlichen Vorbildern hervorgehoben. Nicht "Verhalten", sondern bloßer Rollentausch läßt sich durch die russischen Volksbilderbogen belegen.

In "Zercalo grešnago" (1742), einem religiösen lubok, und in "Pan Tryk i Chersonja" (222), einem unterhaltsamen lubok, spielen beide Paare dieselbe Rolle. Sie sind Liebespaare, bei denen die Dame jeweils den Kavalier animiert, 'heimlich etwas mit ihr zu machen'. Bei Manipulierung allein des religiösen lubok erscheinen aber beide plötzlich in einer ganz anderen Maske, nämlich als Skelette. Nur diese statische Maske, nicht aber ihr Verhalten oder ihre Repliken verändern sich.

Ganz deutlich wird in diesen Antithesen, diesem plötzlichen Rollentausch die Affinität zum Schuldrama, in dem solche Wechsel gleichfalls zwischen extremen Einstellungen stattfinden. Der oben genannte unterhaltsame lubok unterscheidet sich vom religiösen lediglich durch das Fehlen der Antithese.

Die Unterhaltung des Rezipienten bewirkt nicht eine kurzweilige Handlung. Sie resultiert vielmehr allein aus dem Betrachten der statisch dargestellten Figuren, der wechselnden Rollenmasken. Der Zwerg fordert den Betrachter auf (231), er solle durch den bloßen Anblick seiner Erscheinung fröhlich werden (*zrja na moju personu veselites*). Die abgebildeten Figuren und Masken sind gänzlich statischer Natur.

Diese Statik ergibt sich in den Texten ganz wesentlich aus der Deformation der theatralischen Redeebene, aus dem Fehlen eines dynamischen dialogischen Wechsels. Die nicht-verbale theatralischen Zeichensysteme haben in den Volksbilderbogen Vorrang vor dem verbalen Zeichensystem. Das findet zum einen durchaus eine Parallele im Intermedium, wo die Pantomime in Einzelfällen im Vergleich zum gesprochenen Text sogar überwiegen kann (Lewin 1971:122). Als Erklärung reicht dies freilich nicht aus. Tatsächlich umfassen die lubok-Varianten von Intermedien nur eine geringe Zahl verschiedenartiger Sujets. Sie bevorzugen dabei eindeutig die Pantomime (Kuz'mina 1958:84), also jene Schauspiele, die ohne das verbale theatralische Subsystem auskommen.

Der lubok bringt häufig das Motiv des Tanzes zur Darstellung. Dies trifft auf religiöse Blätter, etwa einen bei den Chlysten beliebten Reigen (1029) ebenso zu wie auf die bloß unterhaltsamen Bogen, die etwa den Tanz eines Skomorochen wiedergeben (102). In Körpergestik besteht das "Theater der Akrobaten" (*teatr dlja balanserov*, 345), oder die "außergewöhnlichen Sprünge" (*dikovinnye skoki*, 325) einer englischen Komödiantengruppe.

Das 18. Jahrhundert entwickelt eine ganze Reihe von nicht-verbale Zeichensystemen und Kommunikationsformen, die im lubok ihren Niederschlag finden. Der Volksbilderbogen liefert den Code für solche nicht-verbale Zeichensysteme, etwa für die Bedeutungen, die einzelnen Farben zugeordnet sind. In "*Reestr o cvetach i muškach*" signalisieren bestimmte Farben, bei den Schönheitspflästerchen die Stelle im Gesicht, an der sie angebracht sind, eine Replik in der ver-

meintlich häufigsten Kommunikationskonstellation der lubki, jener zwischen Dame und Kavalier. Das Pflästerchen auf der Stirnmitte gilt als Zeichen dafür, daß man geliebt wird (Sredi lba — znak ljubve, 228). Auch Kleidung oder Frisur, zum Beispiel die des Gecken (234), haben vergleichbare zeichenhafte Funktion.

Nicht-verbale Expression und Kommunikation im lubok gewinnen für die Evolution des Theaters grundlegende Bedeutung.

Die russische Literatur kennt bis ins 17. Jahrhundert kaum Formen der nicht-verbale Kommunikation. Der lubok entwickelt in den einzelnen Bildern verschiedene Formen und Spielarten nicht-verbale Kommunikation. Die für das Theater grundlegende Pluralität und Gleichzeitigkeit der Zeichensysteme wird damit auf einer noch analytischen Stufe im Nacheinander der Bilder erst vorbereitet.

Das russische Theater selbst steht in seiner frühen Phase dieser analytischen Etappe noch sehr nahe. Gestik und Mimik wurden keineswegs gleichzeitig mit der Rede ausgeführt, sondern gingen dieser im Schauspiel voraus. Verbale und nicht-verbale Zeichensysteme existierten somit im Theater — ebenso wie im lubok — noch nacheinander, nicht aber gleichzeitig.

Deutlich zeichnet sich aber auch eine noch an der altrussischen Kultur orientierte Hierarchie der nicht-verbale theatralischen Zeichensysteme ab. Wie in der Ikone die Augen den Zugang zum Innern des Dargestellten eröffnen sollten, kam der "Augenmimik" (mimika glaz) im frühen Theater deshalb vorrangige Bedeutung zu, weil die Augen die Seele des Schauspielers zum Ausdruck zu bringen hatten (Sofronova 1981:48). Der Schauspieler hatte, ebenso wie die auf der Ikone abgebildete Heiligenfigur, dem Betrachter mit frontaler Körperhaltung in die Augen zu sehen. Die in ihrem Ursprung keineswegs russischen Theaterregeln der Zeit entsprachen in vielerlei Hinsicht noch den Wahrnehmungskonventionen der Ikone (vgl. Uspenskij 1986:786).

Die Rolle der Ikone bei der Herausbildung des russischen Theaters fand bislang im Grunde keine Berücksichtigung. Der lubok als Bindeglied zwischen Ikone und Theater läßt ihre Bedeutung jedoch offensichtlich werden.

Folgt man den Ausführungen Pavel Florenskijs (1985b) und Ol'ga Frejdenbergs (1978:42), dann dürfen die Ikone einerseits und der balagan, das Jahrmärkts- und Puppentheater andererseits, als äquivalente Erscheinungen angesehen

werden. Der Idee nach seien die Puppen des balagan, mit denen auf dem Tisch gespielt wird, Christus, der auf dem Altartisch geopfert wird, gleich: Sie seien "Leichen-Puppen" (kukly-mertvecy). Die Idee dieser Äquivalenz sieht Freidenberg allein im balagan bewahrt. Die Ikone wiederum, in ihrem Ursprung die Mumie, ist bei den Griechen das Bild vom Toten. Sie vergegenwärtige den göttlichen Geist des Verstorbenen.

Der theatralische Charakter der Ikone manifestiert sich als das Ergebnis eines Säkularisierungsprozesses. Während sich in der Person des Heiligen, im "lik" die Ähnlichkeit (podobie) mit Gott in der Person (lico) verwirkliche, gibt sich die Maske (ličina) lediglich für eine Person (lico) aus, sei aber in Wahrheit leer (Florenskij 1985b:209). Die Maske, ein Betrug (obman), entstehe erst mit der Verweltlichung der heiligen Person des Kults. Das Wesen der Maske ist also in ihrem Ursprung heilig. Als künstlerischer Körper dieser ursprünglich heiligen, rituellen Maske erbt die Ikone von der Maske auch ihre rituelle Funktion. Die Ikone kann in der Tat nicht von der liturgischen Handlung abgelöst werden (Florenskij 1985c).

Im lubok aber wird die religiöse Dimension der Ikone deformiert. Zurück bleibt der bloß ästhetische Körper, die säkularisierte rituelle Handlung, das Theater. Zum "Betrug" der direkten Perspektive gesellt sich der "Betrug" der Maske. Die Ikone übernimmt — demnach — in freilich anderer Form als Volkstheater und Maskentheater (rjažen'e) — in der russischen Kultur durchaus die Funktion, die Kontinuität des Theaters in der theaterfeindlichen altrussischen Epoche zu gewährleisten. Damit rückt aber dieser Traditionsstrang eben das Requisit in den Vordergrund. Gerade im lubok kommt aber der Maske eine vorrangige Bedeutung zu. Diese zentrale Funktion der Maske erweist sich damit in evolutionärer Hinsicht alles andere als zufällig. Sie ist vielmehr Bindeglied zwischen Ikone und neuem Theater. Sie bedeutet letztlich die Wiederentdeckung und ästhetische Wiederbelebung der über Jahrhunderte verschütteten theatralischen Qualität der Ikone. Die Verweltlichung der heiligen Person des Kults in der russischen Kultur des 17. Jahrhunderts machte dies erst möglich.

Auch die so zentrale Bedeutung der Mode in den Volksbilderbogen ist in diesem Kontext der Maske zu sehen. Die Mode sei "Mutter aller Fröhlichkeit"

(ona veselostej vsech mat', 236). Der komische Bräutigam tritt auch in der Maske des Harlekins auf (141), Farnos in der Maske des italienischen Hofnarren Pedrillo (209).

Selbst dort, wo der Bezug des Theaters zur liturgischen rituellen Handlung noch ganz offensichtlich ist, kommt es dem lubok-Autor allein auf die Maske an. Der lubok "Posvjaščenie iz prostych ljudej v činovnye čumaki i v nastojaščie celoval'niki" (118) benutzt eine Vorlage aus dem von Petr I in dem "Vsešutejsij i vsep'janejsij sobor" inszenierten komischen Theater. Der petrinische Text, der an "Služba kabaku" aus dem 17. Jahrhundert anknüpfen kann, führt die komische Initiation eines neuen Mitglieds in die Gemeinschaft der Trinker vor. Der Text ist — ganz im Unterschied zu seiner lubok-Variante — offensichtlich als Parodie auf eine Priesterweihe konzipiert.

Im Volksbilderbogen gehen mit den parodistischen Merkmalen, etwa mit den Liturgieformeln, auch alle komischen Züge der Vorlage verloren. Der lubok-Text modifiziert vor allem die Maske. Nicht ein hoher Würdenträger mit seinen Untergebenen, sondern Schankknechte führen den Trinker, der nun dem einfachen Volk entstammt, ein. Mit einer minderwertigen Schindmähre wird der Trinker auf einem Bauernwagen zur Schenke gebracht. Zur Begrüßung wird aus Schanktrichtern geblasen. Die Kleidung der Empfangsdelegation, des Schankwirts und seiner Frau, sind zum einen folkloristisch, zum anderen signalisieren sie vor allem das niedrige soziale Milieu. Die humorvoll-parodistische Sprache wird von einer niedrigen Umgangssprache abgelöst.

Die Transformation des lubok-Textes liegt also auch hier vor allem im Austausch der Requisiten und Masken. Die Betonung auf diesem — und den bereits genannten — nicht-verbalen Zeichensystem läßt die Texte ernst und statisch erscheinen. Auf parodistischen Sprachwitz wird verzichtet. Damit knüpfen diese lubki aber an die Ikone und das Schultheater gleichermaßen an. Der intermedialen Gattung des lubok kommt in der Evolution des russischen Theaters eine wichtige Vermittlerfunktion beim Übergang vom Kult, von der Ikone zur Kommunikation und zur Theatermaske zu.

7.5. Die Figurenrede zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem

Im Verlauf der einzelnen Analysen zeigte es sich bereits wiederholt, daß die interfigurale Kommunikation — gerade auch im Vergleich mit den Intermedien — äußerst schwach ausgeprägt ist. Der Dialog des lubok folgt weitestgehend dem Vorbild altrussischer Formen der Wechselrede. Die hierarchische Organisation der Sprechenebene im lubok äußert sich aber — im Unterschied zur altrussischen Literatur — vor allem in der Dominanz des äußeren Kommunikationssystems. Die Evolution des inneren Kommunikationssystems und somit des theatralischen Dialogs wird dadurch beeinträchtigt.

Die Sprechenebene der lubok-Texte ist durch das Oszillieren der Figurenreden zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem gekennzeichnet. In "Pan Tryk i Chersonja" (222) stellt sich die Prostituierte zunächst in kurzen Sätzen in einem Monolog vor, der freilich an den Rezipienten gerichtet ist. Dann wendet sie sich dialogisch an ihren Partner. Dabei stellt sie aber in der Anrede durch die Verwendung des Plurals eine Identität von Rezipient und Pan Tryk her, also eine Identität zwischen dem Gesprächspartner des äußeren und jenem des inneren Kommunikationssystems:

"все(м) вам трыка(м) услугою (.) идем вполе та буде нам воле."

Est die abschließende Aufforderung, das freie Feld zum Liebesspiel aufzusuchen, kann als dialogisch im Rahmen des inneren Kommunikationssystems verstanden werden.

Ein bereits eingeleiteter Dialog wird durch den Wechsel des Partners in das äußere Kommunikationssystem wieder verhindert. In "Satira na vysokuju pričesku" (232) beschimpft der Ehemann in seiner Trunkenheit die Frau als "Zwergin" und wendet sich dabei dialogisch an sie. Die Frau jedoch reagiert in einer Replik an den Rezipienten:

Муж меня ругает, а за что и сам не знает. я ростом мала!

In "Starik na kolenach u molodoj" (131) stellt sich die junge Dame zunächst vor und spricht dabei offensichtlich den Rezipienten des lubok an, wenn sie kundgibt, daß jener alte Mann schon ganz grau sein (seiže krugom ves sed). Trotz

des fehlenden dialogischen Bezugs reagiert der alte Mann aber so, als wäre die Replik an ihn gerichtet gewesen und ermahnt sie zu schweigen (Molči!). Als der Alte seinen Willen bekundet hat, für Sie sein Geld zu verschleudern, wendet sie sich wieder an den lubok-Rezipienten:

мне хот и старенек да зденгами миленек.

Es findet also ein wiederholter Wechsel zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem statt.

Die auktorial organisierende Hand gibt sich in derartigen Redefolgen besonders in jenen Fällen zu erkennen, wo — wie in "Zercalo grešnago" (742) — der Wechsel zwischen beiden Kommunikationssystemen durch die graphische Anordnung links bzw. rechts von den Figuren, durch die Länge der Repliken, durch lexikalische Entsprechungen und Reime streng symmetrisch gestaltet ist. Zuerst spricht die auf dem Bild links stehende Dame, dann der rechts stehende Kavalier zwei Repliken, von denen nur die jeweils zweite dialogischen Charakter trägt:

"веер вруце имею", и: "аще хошеши то сотворим ныне тайно сомною".

У кавалера: "от меча смерть разумею", и: "ах ах неведем что сотворити имам стобую".

Ein disjunktiver Wechsel, der auf das äußere Kommunikationssystem beschränkt bleibt, vollzieht sich in einem lubok, der die heilige Varvara und den Erzengel Michail darstellt (1393). Den ersten Teil des gereimten Textes bildet ein Gebet an Varvara, das den Rezipienten als potentiellen Sprecher voraussetzt. Adressat ist die auf dem Bild dargestellte Heilige. Im zweiten Teil des Textes wird hingegen eine auf dem lubok dargestellte Figur, der Erzengel Michael zum Sprecher. Der lubok-Rezipient hingegen wird zum Adressaten seiner Mitteilungen über Varvara.

Der Bruch zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem nimmt in "Izobrazenie monašeskoj čistoty" (777) alogische Züge an. Die Entgegenstellung beider ist dort als Opposition von Text- und Bildebene realisiert. Der Teufel greift mit seinem Pfeil — ähnlich wie in einem anderen lubok den Gehorsam (776) — die mönchische Reinheit an. Er sendet diesen Pfeil, schießt ihn auf den am Kreuz hängenden Mönch. Der Pfeil ist jedoch mit einem Band umwunden, das die Aufschrift trägt:

недадите места диаволу

Sender dieser Replik kann unmöglich der Teufel sein, der sich mit dem Pfeil gerade seinen "Platz" sichern will. Sender dieser Replik ist vielmehr der Autor. Er zielt auch mit seiner Warnung nicht auf den Mönch ab, sondern wendet sich an den Rezipienten. Bei dieser Überlagerung von innerem und äußerem Kommunikationssystem dominiert zweifelsfrei die verbale auktoriale Replik des äußeren Kommunikationssystems.

Eine Deformation des Figurendialogs bewirkt auch die häufige Ersetzung eines eigentlichen Dialogs durch vom Dialog unabhängige dialogische Beziehungen. In diesen Fällen kann der Dialog nicht mehr als Ausgangssituation aufgefaßt werden. Vielmehr liegt den dargestellten Szenen lediglich eine Dialogizität zugrunde, die — eher zufällig — in der Form des Dialogs realisiert wird.

Die Auflösung der Allegorie im lubok läßt solche Dialoge häufig als eine Folge von allegorischen, bildlichen Fragen und konkretisierenden Antworten in Erscheinung treten (747). Diese Dialogizität kann sprachlich wie gestisch realisiert sein. Der Skomoroch bietet der Frau drei Äpfel als Symbol der Verführung an. Sie reagiert darauf verbal ("Ugošćenie jablokami", 125):

идавно о том мушу. что хочеш повалить меня подгрушу.

In den Gesprächen zwischen Professor und Bauer (245) oder Jungen und Schriftgelehrten (knižnik, 246) werden die Rätselbilder der Fragen in der Tradition von altrussischen Texten wie "Beseda trech svjatitelej" sogleich verbal konkretisiert und erklärt.

In der Frage-Antwort-Folge des lubok "Obrazom razgovorov ustroena ljadina" (873) wird der Dialog von den Chlysten im Rahmen des "radenie" als Reigen inszeniert. Die Fragen und Antworten sind in den klejma unter den Darstellungen der Leiden Christi situiert. Im Garten spazieren paarweise Engel und Menschen. Die Sequenz der jeweils dialogischen Relationen spiegelt sich also in diesem in den Bildparametern.

Erscheint in diesen Beispielen die Realisierung der Dialogizität als Dialog eher zufällig, so deformiert der lubok die Dialoge gewöhnlich in jenen Fällen, wo diese tatsächlich durch das Geschehen vorgegeben sind. In "Anika voin i smert'" (751) werden sie gegenüber der ursprünglichen Textvorlage an mehreren Stellen völlig

getilgt. In der Regel ersetzen jedoch Dialogberichte des Erzählers die Dialoge selbst. Darin unterscheidet sich die Gestaltung der Wechselrede im lubok grundlegend von jener in der theatralischen Gattung des Intermediums (Kuz'mina 1958: 101).

Bilddarstellung und Gestik der Figuren stehen nicht selten im Widerspruch zu dem dazugehörigen Text. Dieser Text zeigt sich häufig im Unterschied zum Bild nicht dialogisch, sondern berichtet aus der Perspektive eines Erzählers oder in einem Monolog. Die dialogische Situation des zweiten Bildes der Josephs-Geschichte (829) kommentiert ein erzählender Text. Der als "Gespräch zwischen Farnos, Pigas'ja und einem Schankwirt" (112) betitelte lubok gibt das Gespräch nur im Bild wieder. Der Text selbst bleibt monologisch. Es spricht allein Farnos.

Im Unterschied zum Intermedium der Zeit kennt die Kommunikation des lubok neben dem dramatischen Dialog auch noch den epischen Dialog. In den meisten Fällen kommt es zu einer Mischform zwischen beiden. Es greift also ein Erzähler in den Dialog ein. Bei dem Gespräch zwischen einer Dame, die ihr Hütchen an einen jungen Mann verkaufen will, erkundigt er sich nach dem Preis ("Dobryj molodec kupi s menja šerpec.", 126):

"Голубушка скажи, цена чепцу какая, она ему отвечала по-ца(лу)ев сполдешатка, цена недорогая, удалец обещает цену(.)"

Allein im epischen Dialog, also im Dialog des narrativen Textes ist diese abschließende Ergänzung des zweiten Teils der Replik durch den Erzähler möglich. Das in den Intermedien unter anderem durch schnelle Replikenwechsel entstehende hohe Dialogtempo läßt sich schon deshalb im Dialog des lubok nicht verwirklichen. Dem lubok-Dialog fehlt die Redeautonomie des dramatischen Textes.

Die Dominanz des äußeren Kommunikationssystems weist dem Monolog gegenüber dem Dialog den Vorrang zu. Monologe sind natürlich auch aus den Intermedien als Repliken zur Selbstrepräsentation einer Figur vertraut (Kopanica 1983:35). Dieser Monologtypus findet sich auch im lubok — in verkürzter Form — oft wieder. In diesen Reden übernehmen die Figuren in der Regel auch narrative Funktionen.

Davon zu unterscheiden sind aber jene, unmittelbar appellierenden monologischen Figurenreden, die etwa vor den Altgläubigen warnen ("O složenii perstov dlja krestnago znamenija", 797):

небудите сообщницы несмысленным оным человеком.

Diese Form monologischer Rede ist noch aus der altrussischen Literatur tradiert. Der Begriff "Gespräch" (razgovor) wird im lubok gewöhnlich noch nicht als Dialog verstanden, sondern als —häufig unterweisende— monologische Rede. Die Predigt des Franziskanermönchs an die Räuber bezeichnet der lubok als "razgovor" ("Razgovor odnago Francuskago monacha srazboinikami", 247). In dieser Verwendung folgt der lubok noch ganz dem Sprachgebrauch der altrussischen Literatur.⁴²

Die Paradigmatik altrussischer Figurenreden, also die Sequenz similarer oder antithetischer Repliken, ist im lubok jedoch meist durch die Bilddarstellung zusätzlich motiviert.

Die Paradigmatik similarer Repliken spiegelt zum Beispiel die Menschen von Vjatka wider, die in "Vjatskaja batalija" (175) gegen eine Sichel in den Kampf ziehen wollen. Nacheinander ruft jeder einzelne von ihnen, zwischendurch aber auch der Erzähler, zum Kampf gegen das Ungeheuer auf. In "Ženskaja banja" (215) äußert sich jede der im Bild dargestellten Frauen gleichermaßen positiv über den Nutzen des Bades. Im Gericht über Jesus (882) hält jeder der Richter ein Randbild (klejmo), auf dem sein Richtspruch verbal festgehalten ist. Die Paradigmatik der similitären Repliken entspricht also hier der Abfolge der Randbilder.

Diese offene, da beliebig fortsetzbare Paradigmatik kennzeichnet auch die antithetischen Wechselreden, die als wichtige Vorform des Dialogs in der altrussischen Literatur gelten dürfen. Im lubok sind sie noch sehr viel wichtiger und häufiger als echte Dialoge mit dialogischer Kontiguität und Syntagmatik.

Wie im Schuldrama stellt der lubok meist zwei extreme Antithesen einander gegenüber, den Trinker und den Nicht-Trinker (111), das Sichtbare und das Unsichtbare. Die antithetische Wechselrede untermauert die Statik der lubok-Darstellungen, da sie momentane Oppositionen ohne jegliche Lösung aufzeigt. Der Soldat droht dem Schankwirt, der Schankwirt dem Soldaten (110). Die Plinsbäckerin ("Blinščica", 120) droht in einer ausführlichen Replik dem Kavalier, der

ihr an das Gesäß faßt, der Kavalier entgegnet ruhig, sie solle ihn schlagen, ihm aber ihre Liebe nicht vorenthalten. Über den weiteren Verlauf des Geschehens erfährt der Rezipient nichts. In vielen Beispielen stellen sich lediglich zwei Figuren nacheinander vor.

Der antithetischen Wechselrede entspricht nicht selten eine im Bild festgehaltene Kampfszene, etwa ein Faustkampf (198) oder die Doppelung der Bilder. Der lubok von "Karp und Larja" (193) ist in zwei Hälften geteilt. Die antithetische Wechselrede beider richtet sich nicht nur sogleich an den Rezipienten. Ihre offensichtlichen lexikalischen und syntaktischen Parallelismen tun ein übriges, um die Dominanz des äußeren Kommunikationssystems zu unterstreichen.

Die Dialogizität der Wechselreden im russischen Volksbilderbogen ist somit äußerst schwach ausgeprägt. Eine theatralische Szene wird vom lubok praktisch nicht gestaltet. Der dramatische Rhythmus kann damit allein durch die Replikfolge entstehen. Diese wird aber durch das überlagernde äußere Kommunikationssystem erheblich deformiert. Die Verbindungen zwischen den Repliken sind nur lose. Wenn der Dialog des lubok mit jenem des Intermediums verglichen werden soll, so läßt sich eine ähnliche Deformation dialogischer Kontiguität höchstens im frühen Intermedium beobachten (Jarcho 1968:249). Doch dürfte für die Figurenreden des lubok noch die altrussische Tradition bestimmend sein. Der theatralische Charakter des lubok bleibt im Hinblick auf die Figurenreden noch wenig entwickelt.

8. Lubok und Folklore

Die Sprechenebene muß als jener Kernbereich angesehen werden, in dem sich der lubok-Text vom volksliterarischen, vor allem dramatischen abhebt. Die wichtigsten Verfahren der Dialoggestaltung des Volksdramas finden weder im Intermedium noch im lubok einen Niederschlag. Das Puppenspiel, eine besonders wichtige volkstheatralische Gattung, kennt der lubok überhaupt nicht.

Trotzdem wird noch in neuesten Arbeiten zum russischen Volksbilderbogen implizit oder explizit die These vom folkloristischen Charakter des lubok ver-

fochten. Besonders Dianne Farrell (1981:309,1988:157) konstatiert in der Entwicklung des lubok für die Mitte des 18. Jahrhunderts einen Bruch, mit dem der folkloristische lubok ende und der satirische beginne (1981:309):

The most important result of this study is the identification of the culture of medieval popular humor as the basic component of the secular lubok in the first half of the eighteenth century.

So formuliert sind diese und vergleichbare Thesen kaum haltbar. Sie konnten dadurch überhaupt erst entstehen, daß die meisten Untersuchungen zum lubok nur oder in erster Linie von e i n e m Medium, jenem des Bildes, ausgehen. Die erzielten Ergebnisse basieren demgemäß vor allem auf der bildkünstlerischen Seite des lubok. Die Affinität zur Volkskultur fällt aber bei Bild und Text des lubok unterschiedlich aus.

Während der — in der Forschung höchst ungenügend berücksichtigte — lubok-Text mit folkloristischen Gattungen poetisch wenige direkte Berührungspunkte zeigt, ist die Abhängigkeit von der angewandten Volkskunst im lubok ganz offensichtlich. Da die Analysen zum lubok vorwiegend von Kunsthistorikern vorgenommen wurden, erfuhr dieser Aspekt eine die Vorstellung vom lubok als intermediale Gattung verzerrende Betonung.

Bei der Rezeption des lubok hat die Dominanz des Bildes gegenüber dem Text bis in das späte 19. Jahrhundert eine sehr lange Tradition. Zwar waren die Rezipienten des lubok in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr in dem Maße der Schrift unkundig wie frühere Generationen. Dennoch schlug das Bild auch weiterhin die entscheidende Brücke zum lubok-Text. Noch im Jahr 1897 waren fast 80% der russischen Bauern Analphabeten. Der lubok als Schmuck der bäuerlichen Hütte mußte sich — ähnlich wie die Ikone in den Kirchenraum — in die Ornamentik und Farben der Vorhänge, Kacheln, Truhen oder des Holzgeschirrs einfügen.

Ol'ga Baldina (1972:39ff.) hat in ihrer Monographie eben diesem Aspekt des lubok ihre besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Sie unterstreicht dabei immer wieder die Buntheit der Malereien auf Modeln, Schränken, Stoffen oder Öfen, den Reichtum an dekorativer Ornamentik. Zweifellos ist ihr darin zu folgen, daß das bunte, immer von Pflanzen- und Tierornamentik durchwirkte lubok-Bild in

diesen Gegenständen der angewandten Volkskunst seine prägenden Vorbilder findet.

Warum aber verbindet sich die angewandte Volkskunst gerade zu diesem Zeitpunkt in dieser Form des Bilderbogens mit der russischen Bildkunst? Bei der Beantwortung dieser Frage gewinnt Pavel Florenskijs (1985a:126,190) wiederholter Hinweis darauf, daß sich die Theatralisierung der Kultur sowohl bei den Griechen als auch im Mittelalter in der Malerei Giottos in der Nähe zur angewandten Volkskunst vollzieht, besonderes Gewicht. Die Malerei der Theaterdekoration, die illusionistische dekorative Malerei macht sich die im Volk ausgeübten Handwerkskünste zunutze. Für diese ist aber bereits die Dominanz der direkten Perspektive charakteristisch. Die von der Theaterdekoration adaptierte angewandte Volkskunst leistet somit einen wesentlichen Beitrag zum Vordringen, zur neuen Dominanz der direkten Perspektive.

Für das lubok-Bild bedeutet dies, daß sein theatralischer Charakter, der im Bild ebenfalls meist deutlicher ausgeprägt ist als im Text und seine Adaption der Volkskunst Hand in Hand gehen. Sie bedingen sich wechselseitig. Die direkte Perspektive setzt sich in beiden und dank beider durch.

Eine weitere wichtige Brücke zwischen Perspektive, Ornamentik und Farbgebung der Volkskunst einerseits und jener des lubok andererseits bildet neben dem Theater die im 18. und 19. Jahrhundert in seiner Bedeutung wachsende Kultur bäuerlicher ornamentierter Handschriften. Das bunte Ornament begleitete den Bauern überall, auch in seinen Büchern. Die Werkstätten, in denen diese Handschriften hergestellt wurden, waren aber meist mit jenen Stätten identisch, — an denen besonders Altgläubige lebten —, in denen auch Gegenstände der Volkskunst gefertigt wurden (Budaragin/Markelov 1985:477). Nicht selten waren diesen auch Ikonenmalschulen angegliedert. Die von V.P. Budaragin und G.V. Markelov (1985:497,498) zusammengetragenen Ornamente aus Handschriften, so besonders deutlich bei der Abbildung des Vogels Sirin (S. 498, Blatt 134), lassen keinen Zweifel an ihrer Nähe zu entsprechenden lubok-Bildern. Die Bedeutung dieser noch äußerst wenig erforschten Handschriftentradition für das lubok-Bild dürfte beträchtlich sein (vgl. Speranskij 1963:79-85).

Eine dritte Brücke, die hier zu schlagen ist, um die Kontinuität der Evolution des lubok-Bildes zu verdeutlichen, ist jene zur Ikone. In Rußland steht — mehr als in Byzanz — die Ikonen- und die Heiligenverehrung von Beginn an in unmittelbarem Zusammenhang mit sehr konkreten, praktischen Bedürfnissen der Menschen. So werden in Novgorod schon frühzeitig eben jene Heiligen auf Ikonen dargestellt, die dem Menschen im Alltag direkt helfen können, die etwa das Wohl des Viehs gewährleisten können.

Es war bereits die Rede davon, daß insbesondere in diesen nördlichen Ikonen (severnje pis'ma) die Volkskunst eine besonders wichtige Rolle spielt. Ihre nicht-kanonischen Formen und ihre grelle, farblich kontrastreiche Gestaltung hebt sich vor allem in den Randfeldern (klejma) von den damals gültigen Kanones ab. In diesen Randfeldern läßt sich auch schon frühzeitig der Übergang zur direkten Perspektive beobachten. Lazarev (1983:68,37) hat wiederholt die enge Verwandtschaft des "primitiven Realismus" der Randfelder "mit Gegenständen der angewandten Kunst" (s predmetami prikladnogo iskusstva) betont. Die Randsphäre der Ikone wird aber im lubok und in seiner Semiose zur zentralen Sphäre, zum Mittelpunkt.

Die Bildästhetik macht aber nur den einen Aspekt aus, wenn man mit der Folkloretradition eine der wichtigen Säulen der Analyse unterzieht, auf denen der lubok ruht. Die Wortästhetik, die Poetik der Texte in den Volksbilderbogen weist in eine ganz andere Richtung. Folkloristische Textgattungen gehen in den lubok selten oder in einer durch die Ästhetik und Sprache der schriftliche Literatur grundlegend transformierten Gestalt ein.

Der lubok-Text kann keinesfalls als folkloristische Gattung bestimmt werden. Mündliche Literatur dringt fast nie direkt in den lubok ein. Sie wird ebenso buchsprachlich transformiert wie die buchsprachlichen Merkmale folkloristischen Transformationen unterliegen. Der lubok-Text etabliert sich so als eine Gattung **z w i s c h e n** chirographischer und oraler Literatur.

L.N. Puškarev (1976:215-218) hat am Beispiel der lubok-Versionen der "Povest' o Eruslane Lazareviče" aufgezeigt, daß der lubok Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts gerade nicht die durchaus vorhandenen folkloristischen Redaktionen der Erzählung adaptierte. Er zog vielmehr jene Fassungen

vor, in denen eine "spezifische Harmonie von mündlichen, poetischen und buchsprachlichen Elementen" bereits im Quellentext vorgegeben war (Puškarev 1976: 216). Die lubok-Fassungen veränderten die Vorlagen dahingehend, daß sie sowohl die buchsprachlichen als auch die folkloristischen Stilelemente verstärkten. Doch die folkloristische Transformation des lubok hatte sich von der oralen Literatur bereits weit entfernt (Puškarev 1976:218):

Следует отметить, что книжное влияние было значительно более сильным, чем фольклорное. Сама фольклоризация текста носила скорее лубочный, чем устно-поэтический характер и была подчинена книжным элементам стиля.

In einem für die lubki besonders wichtigen Quellenwerk, dem im 18. Jahrhundert so beliebten "Velikoe zercalo" ("Magnum speculum") erscheinen die zahlreichen Motive aus der Folklore westlicher Kulturen von Beginn an bereits didaktisch transformiert. In Rußland werden sie schon als solche aufgenommen. Das russische Volk rezipierte und adaptierte die belehrenden folkloristischen Erzählungen deshalb so intensiv, weil sie — wie die eigenen — von teuflischen Mächten oder Märchenhelden handelten. Weltliche Texte, etwa Märchen, erfahren schon in "Velikoe zercalo" eine bezeichnende Umgestaltung: Nicht der heilige Georg rettet das Mädchen vor dem Drachen: Sie selbst tut es, indem sie ihm eine Reliquie vorwirft (Deržavina 1965:65).

Die Märchen in den russischen Volksbilderbogen sind — so Rovinskij (V:180) — in den selteneren Fällen auch russische Märchen. Meist sind sie italienischen Ursprungs. Auch ihre typischen Eigenheiten verschwinden. Rovinskij (V:231) moniert, daß die "mythische Bedeutung" (značenie mifičeskoe) der Tiergespräche aus den Märchen in den lubok-Fassungen verlorengehe.

Bemerkenswert ist aber die schon von Stasov (1882:346) angestellte Beobachtung, daß Märchen und Bylinen in der früheren Phase des lubok noch völlig fehlten. Man kann auch für die Evolution des lubok im 18. Jahrhundert kaum von einer Reduktion folkloristischer Merkmale sprechen.

Die meisten Märchen und Bylinen werden vom Volksbilderbogen erst gegen Ende des 18. und im frühen 19. Jahrhundert adaptiert. Der lubok entlehnt diese Märchen schriftlichen, gedruckten Texten, fast ausschließlich der Unterhaltung dienenden Sammelbänden.

Die einzelnen folkloristischen Gattungen verlieren damit ihre poetische Spezifik. Bylinen und Märchen etwa werden mit demselben Begriff als "skazki" bezeichnet. Aber auch Erzählungen aus den Volksbüchern oder die seit der Zeit Peters des Großen so beliebten Historien (Gistorii) fallen unter dieselbe Rubrik. Sie alle verbindet die pragmatische Funktion, der Unterhaltung zu dienen.

Inwiefern dringt nun die eigene volksliterarische Tradition aus anderen Gattungen in den lubok ein? Ol'ga Baldina (1972:145) hat darauf hingewiesen, daß es zum Beispiel keinen lubok gibt, der eine Hochzeit darstellen würde. Damit aber fehlt im lubok eines der zentralen Ereignisse des russischen Volkslebens, um das sich eine Fülle von Literatur und folkloristischen Texte bzw. Textgattungen gebildet hat. Dianne Farrell (1981:119) zeigt sich davon überrascht, daß von allen eigentlich vorstellbaren Feiertagen nur die Zeit des Faschings, die Maslenica im lubok einen Niederschlag finde.

Selbst dort, wo ein Stoff der Volksliteratur behandelt wird, wahren die lubok-Autoren deutliche Distanz.

Ein besonders beliebter lubok ist "Anika voin i smert' ". Er geht auf die alt-russische Povest' "Spor žizni so smert'ju" vom Ende des 15. Jahrhunderts zurück. Das Motiv kehrt aber in zahlreichen Volksliedern, im Volksdrama "Car' Maksimilian" oder auch in den geistlichen Gedichten (Duchovnye stichi) wieder. Die verschiedenen Volksüberlieferungen, gemäß derer Anika in einer für Folkloretexte typischen Hyperbolisierung 200 bis 300 Jahre alt geworden sein soll, gehen weder in den Wort- noch in den Bildtext des lubok ein. Der Tod ist keineswegs nach den bei P.V. Kireevskij überlieferten Volksliedvorstellungen gestaltet, mit Menschenkopf, Tierleib und Pferdehufen, wie ein Blick auf den lubok bestätigt.

Der lubok-Text orientiert sich weit eher am Text der Kunstliteratur, an jenem Streitgespräch zwischen dem in Anika personifizierten Leben und dem Tod, das beide unmittelbar vor Anikas Tod führen. Selbst die keineswegs rein folkloristische Gattung der duchovnye stichi folgt im Vergleich dazu weit mehr den volksliterarischen Quellen.

Doch scheitert der Verfasser des lubok-Textes, der in der Regel gegenüber dem Prototext reduziert und komprimiert erscheint, an seiner Vorlage. Zunächst führt Anika noch die von sich selbst überzeugten Reden, er sei gekommen, ihn,

den Tod, zu vernichten. Doch gleich darauf, so fährt der lubok-Text fort, habe Anika seine Kraft eingeübt und fordert Aufschub.

Diesem — bereits erwähnten — Bruch in der Erzähllogik des lubok-Textes steht in der Povest' eine eindeutige Motivation gegenüber.

Einen ähnlichen Verstoß gegen eine logisch motivierte und auch rhythmisierte Textabfolge begeht der lubok-Autor gerade auch im Vergleich zum Volksdrama bei der Bitte um Aufschub der Todesstunde. In "Car' Maksimilian" ergeht die Bitte dreimal und wird der Bittsteller dreimal zurückgewiesen, wobei nacheinander in regelmäßig abnehmender zeitlicher Dauer drei Monate, dann drei Tage und schließlich drei Stunden Aufschub erbeten werden. Der Replikenwechsel ist entsprechend streng rhythmisiert.

Der zugehörigen lubok-Passage ist nicht nur diese poetische Strukturierung fremd. Sie zeigt sich auch in der Wahl der Zeitparameter und ihrer Relationen untereinander in chaotischer Weise unregelmäßig: Anika fordert ein Jahr Aufschub, der Tod gesteht kein halbes zu, Anika will drei Monate, der Tod: keine drei Tage, Anika bittet um drei Wochen, der Tod: keine drei Tage. Bei den folgenden Bitten um drei Tage ist der Tod zu keinen drei Stunden, bei der Bitte um drei Stunden nicht einmal zu einer halben Stunde Aufschub bereit. Man mag hinter diesen die Erzähllogik und die poetische Struktur destruierenden Eingriffen einen Vertreter des einfachen Volkes als Urheber sehen, mit Folklorepoetik haben sie nichts gemein.

Eher selten werden folkloristische Texte des 17. Jahrhunderts unverändert in den lubok übernommen: Beispiele dafür bieten das auch im Intermedium verwendete "Rospis' o pridanom" (143,144) und die "Kaljazinskaja čelobitnaja" (174).

Volksbilderbogen wie jener vom "Kraut, das von Sünden heilt" ("Bylie, vračujušče ot grehov", 707) zitieren zweifelsfrei auch folkloristische Texte wie etwa den "Lečebnik na inozemcev", ein medizinisches Buch, wie Ausländer zu heilen seien. Dieses Genre wird in der russischen Volksliteratur mit größter Wahrscheinlichkeit von der polnischen Eulenspiegelliteratur adaptiert. Die Rezepte zeigen in diesem ursprünglichen Quellentext aber noch einen ganz anderen Charakter als im späteren lubok-Text (Russkaja demokratičeskaja satira 1977:95):

Егда у кого будет понос, взять девичья молока 3 капли, густово медвежья рыку 16 золотников, толстого орловаго летанья 4 аршина.

Diese und ähnliche Rezepte referieren auf keine Objektwelt, die sie etwa gar satirisch beleuchten wollen: Allein das humoristische Spiel mit absurden Alogismen ist wesentlich. Volksliteratur will nicht verändern.

Dem Text des Volksbilderbogens, der beschreibt wie der Mönch zum Arzt Christus kommt, um Heilkräuter gegen seine Sünden zu erhalten, ist dieses zweckfreie Spiel fremd geworden. Er ist rein didaktisch motiviert, wenn er eine Vielzahl von seelischen Krankheiten und Sünden durch Kräuter wie Armut oder Fasten als heilbar erklärt. Der lubok-Text referiert auf eine konkret rekonstruierbare Objektwelt. Der Vergleich mit dem Rezept bzw. den Heilkräutern hat sich auf die leicht verständliche Metapher reduziert. Die eigentlich folkloristischen Verfahren des Alogismus und der Hyperbel sind auf der Strecke geblieben. Lediglich der medizinische Vergleich wird fortgeführt: Ihm haftet freilich nichts Folkloristisches mehr an.

Eine ganz ähnliche Thematik charakterisiert auch den vor allem verbal geprägten lubok "Kakim svjatym ot kakich boleznjej molit'sja" (1034). Die folkloristische Basis für diesen lubok finden wir in der die Zaubersprüche ablösenden Gattung der Zauberspruchgebete (zagovor-molitva), aber auch in Ikonenlegenden, die von wundersamen Heilungen der Gläubigen berichten. Wir bewegen uns hier auf dem über Jahrhunderte von heidnischem Aberglauben geprägten Feld der Volksmedizin. Dieser Aberglaube identifizierte jede Krankheit mit konkreten Figuren, an die man sich gegebenenfalls wandte. Zaubersprüche und Zauberspruchgebete richten sich somit etwa an die als Frauen vorgestellten trjasavicy gegen Fieberwahn (lichoradka) oder gegen Fieberhitze (ognevica). In den Ikonenerzählungen wendet man sich vor allem wegen Besessenheit an die zuständigen Heiligen.

Im lubok-Text sucht man diese und andere in der weitgehend auf Aberglauben beruhenden Volksmedizin so verbreiteten Krankheiten vergebens. Nur in Ausnahmefällen übernehmen Heilige die vom Volksaberglauben Dämonen zugesprochenen Rollen und Aufgaben oder werden sie als Gegenkräfte benutzt. Im Bild von den neun Märtyrem (1427) wird der Rezipient dazu aufgefordert, sich im

Gebet an diese zu wenden, weil sie "trjasavic nedug sej otgonjajut". Die Märtyrer der Religion sind demnach in der Lage, die Fieberdämonen (trjasavicy) des Aberglaubens zu besiegen. Der lubok folgt in der Regel gerade nicht den im Volk verbreiteten Vorstellungen, wenn er angibt, zu welchem Heiligen zu beten sei, um von der Trunksucht befreit zu werden, um die Schrift (gramota) oder das Ikonenmalen leichter zu erlernen.

Die im Volk so beliebten Wahrsageblätter (gadatel'nye listy), die "rafli", wurden schon Mitte des 16. Jahrhunderts im "Stoglav" als Zauberei untersagt. Diese wie Gitter unterteilten Blätter, deren Abschnitte numeriert waren und bestimmte Ereignisse darstellten, kehren als lubok wieder (733). Doch dienen sie nicht mehr der Wahrsagung. Sie werden vielmehr — wie zahlreiche andere Fortuna-Darstellungen — dahingehend didaktisch funktionalisiert, daß sie auf die Vergänglichkeit des Lebens verweisen. Der lubok orientiert sich damit zweifellos an der über Jahrhunderte lebendigen Alltagskultur des Volkes, jedoch gerade nicht mit der Absicht sie wiederzugeben, sich in ihre Tradition zu stellen, sondern mit der pädagogischen Intention sie zu transformieren.

Der Lubok "Semik i Masljanica" (92) nimmt mit diesen beiden Figuren Bezug auf die wohl ausgelassensten Tage der Volksbelustigung im Jahr: auf die Zeit um den siebten Donnerstag nach Ostern und vor allem auf die Zeit vor dem Fasten, die Zeit des Faschings. In diesen Tagen des Abschieds vom Winter, der als Stroh puppe verbrannt oder ertränkt wird, und der freudigen Begrüßung des Frühjahrs, einer Zeit von Begräbnis- und Fruchtbarkeitsriten, von Weinen und Lachen werden magische Kräfte beschworen. Das Volk feiert die Tage durch Theater, durch Maskieren (rjažen'e) und in sexuellen Ausschweifungen.

Welches Bild zeichnet nun der lubok? Der 'ehrenhafte' Semik und die 'ehrenhafte' Maslenica in höfischer Kleidung und Umgebung rühmen sich gegenseitig an einem Tisch stehend mit den Formeln höfischer Etikette. Die Texte und Bilder demonstrieren die Transformation mythischer Volkskultur in festtägliche Theaterkultur des 18. Jahrhunderts: Das Volk ist zum Zuschauer degradiert. Verspricht der Text auch noch Fröhlichkeit (onoj vstreči budet veselo), so weisen die statischen Bilder doch in eine ganz andere Richtung. Maslenica — so der Text — wolle man nicht "ins Volk" (vnarod) lassen, da in diesem Fall Schaden zu be-

fürchten sei. Was von dem so reichen Volksbrauchtum bleibt, sind organisierte Formen der Belustigung im 18. Jahrhundert, ist Theater in einem weiten Sinn. Der im Brauchtum so zentrale sexuelle Aspekt erscheint in einem weiteren lubok (307) auf die schablonisierte Geste so vieler Kavaliers der Volksbilderbogen reduziert: Semik faßt Maslenica an die weiße Brust.

Die Beispiele zeigen also unmißverständlich, daß der sogenannte V o l k s - bilderbogen jener Volkskultur, die sich über Jahrhunderte als Gegenkultur zur offiziellen Kunst und Literatur formierte, in vielem fremd gegenübersteht, obgleich er Alltagskultur darstellt und sich im Laufe der Jahrzehnte an immer breitere Bevölkerungsschichten wendet (vgl. Kotljarevskij 1889b:65).

In der Polarität von offizieller Kultur und Volkskultur gewannen in der russischen Kulturgeschichte jene Gattungen immer wieder eine besondere Bedeutung, die z w i s c h e n beiden Polen anzusiedeln sind: Es handelt sich zum einen um die auch in anderen slavischen Kulturen zum Teil sehr bedeutsamen Apokryphen, mehr noch aber um spezifischer russische Erscheinungen wie das schon erwähnte Zauberspruchgebet, die Ikonenerzählung oder die geistlichen Gedichte (*duhovnye stichi*). Die Frage wäre also nun, ob und inwiefern der lubok in der Kontinuität dieser halbfolkloristischen Gattungen steht? Da es sich um Gattungen zwischen Volks- und Kunstliteratur handelt, können sie auch nur in dieser 'Zwischen-Stellung' adäquat beschrieben werden. Zeitlich lassen sich diese vor allem im 16./17. Jahrhundert lokalisieren. In dieser Phase durchdringen sich die beiden Stränge von oraler Volksliteratur und chirographischer Kunstliteratur zunehmend. Die Zwischengattungen sind wesentlicher Ausdruck dieser evolutionären Veränderung.

In der Forschung zum lubok ist immer wieder zu lesen, daß apokryphe Texte eine wesentliche Basis für den Volksbilderbogen darstellen. Pierre-Louis Duchartre (1961:23) weist darauf hin, daß die lubki aus der Mitte des 18. Jahrhunderts meist von Apokryphen inspiriert seien und hier wohl mündliche Literatur fixiert werde. Freilich ist es trotz aller Wichtigkeit der apokryphen Texte für den lubok problematisch, eine solche direkte Zitatbeziehung herzustellen, von direkten Entlehnungen aus der oralen Volksliteratur auszugehen.

Gerade auch die apokryphen Elemente in den lubki sind meist durch die offizielle Kultur transformierte Zitate: Sehr viele apokryphe Motive entlehnt der lubok etwa dem bereits mehrfach genannten "Velikoe zercalo". Zudem zitiert der lubok häufig altrussische Texte oder Vitentexte in der Form, in der sie als Teil der Ikone figurieren. Und hier weiß man (Evseeva 1985), daß etwa Vitenikonen des heiligen Georg sich ebenso aus kanonischen wie auch aus apokryphen Fassungen rekrutieren.

Vom magischen Ring Salomos mit seinen kryptogrammatistischen Darstellungen ist bereits in den "Otrečennye knigi", in den apokryphen Büchern die Rede. Dort verleihen sie dem König Macht über die Dämonen, die ihm die Kirche von Jerusalem erbauen müssen. Nun kennen wir zwar auch einen lubok dazu, "Pečat' carja Solomona" (798), der sogar das Kryptogramm des Rings wiedergibt, doch der Text ist ein ganz anderer: Der Ring Salomos ist nur Anlaß dazu, wie in so vielen anderen Bilderbogen, die Heilsgeschichte des Alten und Neuen Testaments ein weiteres Mal in Kurzfassung wiederzugeben. Die mit dem Kryptogramm verbundene geheimnisvolle Macht über Dämonen aus dem apokryphen Text tilgt der lubok.

Die Geschichte von dem nach Ägypten verschleppten Joseph ist eine im 18. Jahrhundert besonders beliebte. Sie wird in verschiedenen Gattungen bearbeitet, so etwa auch in dem Drama "Malaja prochladnaja komedija ob Iosife", dem man sicher keine Nähe zum Volkstheater, nicht einmal zum Intermedium nachsagen kann. Die dialogische Form der dramatischen Gattung ließ es dem Autor aber dennoch als naheliegend erscheinen, sich als Vorlage an dem stärker dialogisierten Text der Apokryphe und nicht an der kanonischen Bibelfassung zu orientieren.

Der lubok-Text schlägt den entgegengesetzten Weg ein: Seine Quelle ist der kanonische Bibeltext. Ihm entsprechend reduziert er den — der altrussischen Poetik weitgehend fremden — Dialog auf ein Minimum, eliminiert die in Apokryphe und Schauspiel wichtigen erotischen Passagen der Verführung Josephs. Der Volksbilderbogen entfernt sich hier von der Volksliteratur weiter als die neu entstehende dramatische Kunstliteratur.

Eine der im Volk beliebtesten Heiligenfiguren⁴³ war in Rußland der Prepodobnyj Aleksij čelovek božij, der in zahllosen geistlichen Liedern (duchovnye stichi) von herumziehenden Pilgern besungen wurde. Die duchovnye stichi schöpfen wie kaum eine andere Gattung gerade aus apokryphen Texten. Der lubok konnte sich der Beliebtheit dieser Gestalt nicht entziehen. Es gibt viele Andachtsbilder zu ihm, doch sie alle ignorieren die Texte der duchovnye stichi, die im lubok auch sonst gegenüber kanonisch-liturgischen oder biblischen Texten ins Hintertreffen geraten. Selbst die im Volk beliebten geistlichen Lieder und Gestalten adaptiert der lubok nur, insofern es unumgänglich ist. Die im russischen Volk so hoch angesehenen Narren in Christo, die Jurodivye russischer Provenienz, stellt der lubok in keinem einzigen Text oder Bild vor. Der Volksbilderbogen scheint sich von der Volksliteratur und -kultur noch weiter zu entfernen als die erwähnten Zwischengattungen.

Dies bestätigt auch die Beziehung des lubok zu den besonders im 16. und 17. Jahrhundert so verbreiteten Ikonenlegenden. Es handelt sich dabei um Erzählungen, die die wunderbare Erscheinung einer Ikone oder die wunderbare Heilung durch die Ikone zum Gegenstand haben. Wesentlich für diese Gattung ist, daß nicht — gemäß kanonischer Vorgabe — der in der Ikone gegenwärtige Heilige, sondern der Gegenstand Ikone zum Verehrungsobjekt wird: Die Annäherung an die Ikone, ihre Berührung bewirkt Heilung. Die Kirche leistet diesem Jahrhunderte währenden Fetischismus, der die von Hand gemachte Ikone und nicht das nicht von Hand gemachte Bild verehrt und im Kontext heidnischer Götterverehrung zu sehen ist, absichtlich Vorschub: Der Besitz einer möglichst großen Zahl solcher Bildwerke und die breite Verehrung in den Kirchen stärkte ihre Machtposition.

Im religiösen lubok wird dieser Fetischismus Gegenstand: Den billigen Volksbilderbogen konnte sich jeder in die eigenen vier Wände hängen und als Glücksbringer mit sich nehmen. Das gerade in Rußland — im Unterschied etwa zu Bulgarien — aus den privaten Räumen ferngehaltene wunderwirkende Kultbild erfährt im lubok eine Privatisierung oder Demokratisierung.

Scheinbar paradoxerweise geht aber mit der Entfernung von den kirchlichen Institutionen die Adaption der orthodoxen Lehre einher. Die Ikonenlegende beruhte in der Regel auf einer von Analphabeten berichteten Geschichte, die deutliche Züge oralen Volksschaffens trug. Schriftlich fixiert wurde sie jedoch meist von kirchlichen Würdenträgern. Dementsprechend erfuhr der aus dem Volk kommende Text eine ideologische und stilistische Umarbeitung nach den Maßgaben kirchlicher Literatur. Die heidnischen Elemente wurden dabei schon wegen der größeren Wirkung dieser Gattung auf das Volk keineswegs zur Gänze getilgt, sondern zu eigenen Zwecken funktionalisiert.

Die sehr zahlreichen lubki zu Ikonenlegenden und wundertätigen Ikonen tilgen alle folkloristischen Elemente. Sie geben die Erzählungen entweder nicht oder in nur entstellender Kurzform wieder. In sehr vielen Fällen wird die Ikonenlegende durch den einer wundertätigen Ikone zugehörigen kirchlichen Text, den "tropar' " ersetzt.⁴⁴

Damit wird deutlich, daß die sogenannten Volksbilderbogen nicht nur der russischen Volksliteratur und Volkskultur in vielen Fällen eher fremd sind, sondern auch jenen Zwischengattungen zwischen Volks- und offizieller Kunstliteratur wie Apokryphen, duchovnye stichi oder Ikonenerzählungen — trotz thematischer Entlehnungen — fernstehen. Gerade der Vergleich des Volksbilderbogens mit Volksliteratur und Volkskultur zeigt, daß die Volksbilderbogen mit ihrer enzyklopädischen Wiedergabe der russischen Alltagskultur deren Wurzeln in der Volkskultur meist ignorieren oder gar negieren. Die Ursache dafür liegt vor allem in der der Volksliteratur fremden didaktischen Intention, von der sich die Alltagsdarstellung des lubok in der Regel geprägt zeigt. Das russische Massenpublikum sollte sich mit den ideologischen Positionen des lubok identifizieren. Das was ein lubok (539) an Peter dem Großen lobt, darf auch als Aufgabe des Volksbilderbogens angesehen werden:

в народе одеяния иобычаи грубыя претвори на честныя

Die schon im 17. Jahrhundert entstehende Pragmatisierung der Ikone — wie V.B. Čubinskaja (1985:308) ausführt — zu einem "Mittel der ideologischen Einwirkung auf breite Volkskreise" setzt sich im Volksbilderbogen fort.

Der lubok bleibt dennoch sicher eine aus der Volkskultur erwachsende intermediale Gattung — insbesondere in seinem Bildteil. Er bleibt auch eine Gattung, die sich an eine breite Rezipientenschicht im Volk richtet. Doch in der Tradition der altrussischen Literatur und der späteren Malerei will er belehren, will er die Alltagskultur des Volkes neu gestalten (vgl. Kotljarevskij 1889b:66).

9. Kulturelle Transformationen des lubok im 19. und 20. Jahrhundert

Alles was sich über den lubok in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und über den lubok und sein Weiterleben in dieser und anderen Formen im 20. Jahrhundert sagen läßt, muß weitaus weniger fundiert bleiben als alle bisherigen Ausführungen. Zum einen ist der größere Teil des Materials für diese Zeit nicht publiziert. Zum anderen gibt es praktisch keine brauchbaren analytischen Studien zum späteren lubok.⁴⁵

Möglich ist also lediglich eine knappe Skizzierung der weiteren Evolution des lubok, die aber insofern unverzichtbar ist, als sie die besondere Bedeutung dieser intermedialen Gattung für die russische Literatur und Kultur noch einmal unterstreicht und zur Gegenwart hin abrundet.

Es erscheint zunächst überraschend, daß sich für den lubok der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ja bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts, eine Folklorisierung als typisch abzeichnet. Diese hatte ja überhaupt erst mit dem Ende des 18. Jahrhunderts eingesetzt. Der Weg, den sie im 19. Jahrhundert nimmt, führt den lubok jedoch in Wirklichkeit noch sehr viel weiter von der Volksliteratur weg.

Im Jahre 1807 und dann wieder nach 1810 werden Versuche unternommen, die jene aus den westlichen Volksbüchern adaptierte, in Rußland so beliebte Geschichte über Bova Korolevič "im Stil russischer Märchen und Bylinen" (Kuz'mina 1961:155) wiedergeben. Die Epitheta und Formeln folkloristischer Texte wie "belokamennyj" oder "stoly dubovye" werden jedoch lediglich als Schablonen tradiert, die dem konservativen Massenrezipienten vertraut waren.

Eine volksliterarische Gattung dringt überhaupt erst jetzt in den lubok ein und erlebt zwischen 1840 und 1860 ihre Blüte — das Volkslied. Doch auch das Volkslied dieser Volksbilderbogen ist mit dem Lied der Volksliteratur nicht identisch. Es gleicht sich sehr viel mehr der Romanze an, mit der es auch koexistiert. Vor allem die Volkslieder gestalten idyllische, sentimentalistische Situationen mit — immer abendlichen — Bootsfahrten, Reigen und verliebten Hirten.

Die russischen lubki, die nun verstärkt in Städten entstehen (Danilowa 1962: 20), werden gerade dort, wo sie folkloristisch sein wollen, realistisch transformiert. In der parodistischen Vorlage zu dem lubok "Posvjaščenie iz prostych ludej v činovnye čumaki" (118) wird die Aufnahme eines Mannes in den "Vsešutejšij i vsep'janejšij sobor" als ein in der Wirklichkeit angesiedeltes realistisches Ritual theatralisch vorgeführt. Die lubok-Bearbeitung transformiert den Prototext realistisch. Sie unterlegt der Vorstellung des Trinkers, zum Schankwirt geweiht zu werden, eine logische Motivation, indem sie diese Vorstellung als den Traum eines Betrunkenen desavouiert:

какомуто человеку на масленице зболшова перехмелья грезилося восне: каким порядком определяютца изпростых вчиновные чумаки ивнастоящая цаловалники.

Jeffrey Brooks (1985:69ff.), der mit der in dünnen Heftchen gebundenen "lubočnaja literatura" die Weiterentwicklung des lubok zur Trivilliteratur untersucht, macht an verschiedenen Beispielen deutlich, wie der lubok-Autor phantastische Ereignisse der Märchen einem realistisch eingestellten Leser nicht mehr zumuten will und ihnen realistische Motivierungen unterlegt. Die Folklorethemen hält er für die unklarste Kategorie der lubok-Literatur (most shadowy category of lubok literature). Die schon vertrauten Geschichten und Märchen wurden für das zeitgenössische Publikum "realistischer und glaubwürdiger" gestaltet. Handlungen wurden neu motiviert, die Märchen mit realistischen Details aus dem vertrauten Alltag ausgestattet. Diese Evolution des lubok in Richtung Realismus zeigt — so Brooks (1985:72) — den Geschmacksunterschied zwischen dem Publikum der Trivilliteratur und der Volksliteratur.

Diese realistische Transformation der Folklore zeichnet sich aber im lubok schon seit der Zeit seiner Entstehung ab. Der Vergleich von lubki aus unterschiedlichen Epochen, so im Falle des "Gollandskij lekar' i dobryj aptekar', po-

molaživajuščij staruch" (210,211), der in einer Redaktion aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der anderen Redaktion aus der Zeit nach 1820 stammt, macht auch die größere Anschaulichkeit der späteren Fassung deutlich. Diese verwendet weitaus mehr auf die konkrete Situation verweisende Deixis und fügt konkrete Details aus dem Alltag hinzu. Die kausale Abfolge wird durch Konjunktionen wie "dadurch" (črez éto) expliziert. Das wiederhergestellte jugendliche Alter der alten Frau wird nur in der späteren Fassung darin zur anschaulichen Gegenwart, daß die alte Frau, nachdem sie die Maschine des Arztes durchlaufen ist, als wieder jung gewordene tanzt und springt.

Der zunehmend realistische Charakter der Volksbilderbogen zeichnet sich auch in den im 19. Jahrhundert vorherrschenden lubok-Typen ab. Neben dem bis Ende des 19. Jahrhunderts noch immer etwa die Hälfte der Gesamtproduktion ausmachenden religiösen lubok und den anderen bekannten lubok-Typen rücken im 19. und 20. Jahrhundert lubki zum russisch-japanischen Krieg oder zum Ersten Weltkrieg und zu Kriegen des 19. Jahrhunderts — außer den Napoleonischen — in den Vordergrund. Schließlich entsteht der sowjetische lubok. Eine wichtige, komplexere Gruppe des 19. Jahrhunderts bilden die Lied-lubki.

Insgesamt läßt sich — nach Klepikov (1939:16) — eine Gruppe von sechs grundlegenden Lied-lubki für das 19. Jahrhundert festlegen. Dazu gehören neben den Volksliedern Verse und Lieder bekannter Dichter, Auszüge aus Operetten oder Couplets, Lieder unbekannter Autoren, Gelegenheitslieder (zum Beispiel Kriegslieder) und schließlich nur in lubki nachgewiesene Lieder.

Eine — von Klepikov wiederholt bearbeitete — bedeutendere Gruppe von lubki sind die literarischen, die zwischen 1830 und etwa 1847 entstehen und vor allem auf städtische Kleinbürger abzielen. Aleksandr S. Puškin und Ivan A. Krylov waren die beliebtesten Autoren dieser lubki. In ihrem Schatten standen Nikolaj Karamzin, Aleksandr Marinskij und — ab 1858 (Klepikov 1948:795) — auch Michail Lermontov. Nikolaj Nekrasovs Werke fanden im lubok einen äußerst geringen Widerhall, weil er selbst als Herausgeber von lubki auftrat und damit auf Widerstand bei den professionellen Herausgebern stieß (Klepikov 1949:573).⁴⁶

Mit dem 20. Jahrhundert setzt, wenn es auch noch einen sowjetischen lubok gegeben hat, der Niedergang und das Ende des lubok ein. Dennoch erlebt der lubok in und nach der Zeit der Revolution eine viel zitierte Renaissance. Dieses in der Forschung bislang nicht differenziert dargestellte Weiterwirken des lubok erfolgt grundsätzlich auf zwei voneinander getrennten Wegen: zum einen in der revolutionären Agitationskunst, zum anderen im Neoprimitivismus der Avantgarde.

Die größere evolutionäre Kontinuität ist dem ersten Weg zuzusprechen. Er mündet in die Agit-Plakatkunst und wird auch von ihr weitergeführt (Snigireva 1981:47). Einer der wichtigsten Fortsetzer auf diesem Weg war Vladimir Majakovskij, dem lubki seit seiner Kindheit vertraut waren (Moldavskij 1966).

Ohne hier auf die zahlreichen Unterschiede zwischen Majakovskijs ROSTA-Fenstern und den lubki eingehen zu wollen, wird doch die Fortsetzung der Bild-Text-Kombination, wie wir sie aus dem lubok kennen, sogleich augenfällig. In diesen beschrifteten Bildfolgen, in denen Text und Bild in einer Analogiebeziehung stehen, wird der Versuch unternommen, auf ein breites Publikum mit didaktischen, konkret politischen Absichten einzuwirken. In der gesamten Agit-Plakatkunst sind die ikonischen Realisierungen eindeutig perspektiviert und pragmatisiert. Hier setzt sich — in freilich modifizierten Einzelformen — eine auf Umgestaltung des alltäglichen Verhaltens der Rezipienten abzielende intermediale Gattung fort.

Knüpft der lubok der Agit-Kunst somit vor allem bei der pragmatischen Funktion der lubki an, so steht für die Avantgarde-Kunst, für die Künstler um den "Mir iskusstva" wie B.M. Kustodiev oder A.P. Rjabuškin, für M. Larionov, V. Kandinskij, El Lisicky und viele andere, der künstlerische Wert des lubok im Vordergrund. Das aber bringt es notwendigerweise mit sich, daß man keineswegs am zeitgenössischen oder jüngeren, sondern am älteren, am frühen lubok anknüpft.

Was aber einen Larionov am lubok vorrangig interessiert, nämlich die Deformationen der umgekehrten Perspektive (vgl. Claudon-Adhémar 1975:84), die sich im lubok schon im 18. Jahrhundert zusehends abschwächt, ist aber im lubok bereits Ikonenzitat. Zudem beschränkte sich die Rezeption des lubok weitestgehend auf die bildende Kunst, auf die Malerei. In der Avantgarde rezipierte man

fast ausschließlich das lubok-Bild. Hier sah man das schon von Aleksandr Blok ("Kraski i slova", 1905) propagierte kindliche Sehen als Basis für die Erneuerung der Bildenden Kunst frühzeitig verwirklicht. Der lubok-Text stieß dagegen kaum auf Interesse.⁴⁷

Während die pragmatische Evolutionslinie des lubok Text und Bild gleichermaßen aufgreift und damit den lubok als intermediale Gattung fortführt, unterschlägt dieser erste Strang der ästhetischen Weiterentwicklung den Text weitestgehend.

Doch gibt es aber gerade in der Avantgarde bei Aleksej Kručenych oder El Lisicky auch häufige Bild-Text-Kombinationen. Diese avantgardistische Konzeption stellt sich aber der illustrativen Funktion des Bildes im traditionellen lubok, der dominanten Analogie-Beziehung zwischen Wort und Bild entgegen. Charakteristisch für diese Beispiele ist vielmehr die homologe Beziehung zwischen Wort und Bild (Hansen-Löve 1982).

Strukturen und Verfahren von Wort und Bild werden einander homolog. Das verbale Zeichen offenbart Merkmale, die ursprünglich jene des ikonischen Zeichens sind, das ikonische Zeichen übernimmt seinerseits Formen und Funktionen des verbalen Zeichens. Während somit die Weiterführung des lubok in der politischen Kunst als bruchlose Kontinuität angesehen werden darf, ist der Weg der Avantgarde jener der grundlegenden Transformation dieser intermedialen Gattung. Die intermediale Konzeption des lubok wird negiert und durch eine neue ersetzt.⁴⁸

Eine kulturelle Transformation ganz anderer und bis dahin nicht gekannter Art erlebt der lubok in den neuen Medien des 20. Jahrhunderts. Der lubok muß für Rußland wohl als einer der wichtigsten Vorläufer der neuen massenhaft verbreiteten Bildkultur des 20. Jahrhunderts angesehen werden. Er wird schließlich von Photographien, illustrierten Zeitschriften und vom Stummfilm abgelöst (vgl. Brooks 1985:66).

Mit dem lubok wurde das Bild in der russischen Kultur erstmals in großen Mengen herstellbar. Was aber mindestens ebenso wichtig war, es wurde — aufgrund des niedrigen Preises — auch für große Gruppen der Gesellschaft, für den

Massenrezipienten erwerbbar. Damit wurde der Bildtext für die Massen verfügbar. Er konnte in den eigenen vier Wänden aufgehängt oder mitgenommen und zu jeder beliebigen Zeit rezipiert werden.⁴⁹

Dieser massenhaft verbreitete, jedem verständliche lubok brachte aber von Beginn an keine vorhandene Volkskultur zum Ausdruck. Er propagierte vielmehr mit betont didaktischer Zielsetzung auch dort noch, wo er humoristisch zu sein vorgab, eine Alltagskultur, die nicht jene des Volkes war. Der lubok war immer ein ideales Medium für die ideologische Manipulierung breiter Rezipientenkreise. Schon allein die Tatsache seiner gleichbleibenden Bedeutung in der russischen Kultur über fast drei Jahrhunderte hinweg wirft auf diese Kultur ihr ganz eigenes Licht.

A n m e r k u n g e n

- 1 Selbstverständlich müssen bei dieser Behauptung Abstriche gemacht werden: Schon V.V. Stasov (1882) hat in seiner umfassenden Besprechung der lubok-Sammlung seines langjährigen Freundes Dmitrij Rovinskij die Texte immer wieder in Beziehung zu den Bildern gesetzt. Doch hat er nur wenige Nachfolger gefunden. Jurij Lotman (1976) oder Dagmar Burkhardt (1989) rücken den intermedialen Aspekt der Gattung bereits sehr viel stärker in den Vordergrund.
- 2 Zur Biographie, zum Lebenswerk und zur Vorgeschichte der lubok-Sammlung Rovinskij's und zu ihren Fortsetzern schreibt ausführlich O.B. Vraskaja (1976: 5-33). Dort finden sich auch selten zitierte Arbeiten zum lubok erwähnt.
- 3 In der Geschichte des lubok kam es bis zum Jahr 1839 wiederholt zu einschneidenden Zensurmaßnahmen. Sie blieben aber im großen und ganzen erfolglos. Rovinskij (1881:V) dokumentiert und zitiert auch diese Schriften. Da die Blätter bei Rovinskij unzensiert sind, was ihren besonderen Wert ausmacht, fehlen aber auch die nach 1839 im Rahmen der Zensur erstmals festgehaltenen Autorennamen und Entstehungsdaten der Bilder. Für die lubki vor dem Jahr 1839 sind beide in der Regel nicht bekannt.

- 4 Dieses Album, das ebenso wie die fünf Textbände schon sehr früh "vollständig vergriffen" gewesen zu sein scheint (Norden 1901/02: 174), war mir leider nicht zugänglich. Es existieren aber zahlreiche lubok-Bildbände mit zum Teil hervorragend reproduziertem Material. Zuletzt erschien der 1984 von A. Sytova herausgegebene Band "Lubok. Russische Volksbilderbogen. 17. bis 19. Jahrhundert". Schlecht reproduzierte und kleinformatige, dafür aber in den gängigen Bildbänden selten wiedergegebene Bilderbogen enthält die Fassung von Rovinskijs "Russkie narodnye kartinki", die N.P. Sobko im Jahre 1900, also nach dem Tod Rovinskijs, herausgegeben hat. Dieser Band ist identisch mit der von Rovinskij im Band V. seiner großen Ausgabe gegebenen allgemeinen Einführung, ergänzt diese aber durch die darin erwähnten Bilder. Der Band ist wohl nicht weniger selten als die große Ausgabe. In einer relativ repräsentativen Auswahl von lubok-Texten aus Rovinskijs Werk konnte dieses partiell als Nachdruck in der Reihe "Specimina Philologiae Slavicae" wieder leichter zugänglich gemacht werden (Koschmal 1989). Die vorliegende Studie bezieht sich überwiegend auf die dort abgedruckten Texte.
- 5 Besonders Pierre-Louis Duchartre (1961: 45) hat — wie zuletzt auch Dagmar Burkhart (1988) — zahlreiche Vorschläge zu Kriterien und Kategorien einer neuen Systematik vorlegt. Schon aufgrund ihrer Vielfalt dürften aber Duchartres Kriterien einer wirklichen Systematisierung eher abträglich sein.
- 6 Die kritische Auseinandersetzung mit Rovinskij haben vor allem V.V. Stasov (1882) und S.A. Klepikov (1939:14) geführt. Als hauptsächlichen Mangel an Rovinskijs Sammlung kritisiert Klepikov den "sehr geringen Prozentsatz der datierten Blätter". Freilich hebt Klepikov aber Rovinskij auch deutlich von den ersten Arbeiten zum lubok von I. Snegirev, F. Buslaev und I. Golyšev ab, die sich vor allem mit der Technik, der Herstellungsgeschichte und dem Handel mit lubki befaßt hätten. — Interessante neue Materialien zum Handel mit den lubki, der in Moskau vor allem im 17. Jh. auf dem Ovoščnoj rjad, ab etwa 1725 auf der Spasskij most getrieben wurde, finden sich bei M.A. Alekseeva (1976). Vergleiche dazu auch D. Burkhart (1989) und E.I. Itkina (1985b).
- 7 Über diese, der Ikone noch sehr nahe stehenden, überwiegend religiösen ukrainischen Blätter schrieben zuletzt L.A. Ošurkevič und in einem Überblick — V.I. Svencickaja (beide 1976). Vergleiche dazu auch D.V. Stepyks (1987) Aufsatz zur illustrativen ukrainischen Barockgraphik. Stasov (1882: 318) führt neben den genannten drei wichtigeren Schulen auch weitere an.

- 8 Der Holzschnitt ist das früheste technische Verfahren bei der Herstellung von lubki. Für ihn sind grobere Linien charakteristisch. Da Texte mit dieser Technik nur schwer zu schreiben waren, fielen sie in dieser frühen Phase — im Unterschied zu später — noch sehr kurz aus. Mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts setzt sich der Kupferstich zusehends durch, koexistiert aber bis zur Jahrhundertmitte mit dem Holzschnitt. Lithographien finden vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weite Verbreitung.
- 9 Freilich müssen dies erst die folgenden Einzelanalysen belegen. Vorweg sei aber schon darauf hingewiesen, daß die Avantgardemalerei und Avantgardeliteratur ihr Augenmerk keineswegs auf die zeitlich so naheliegenden, ja fast zeitgenössischen lubki richtete, sondern auf die früheren lubki des 17. und 18. Jahrhunderts. Nur dort fand man das System der umgekehrten Perspektive vor. — Dianne Farrell (1981; 1988:157) verfißt die These von der Evolution des lubok von einer karnevalistischen zu einer satirischen Gattung, wobei sie einen "Bruch" in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts konstatiert, das heißt zwischen 1760 und 1780. Ohne diese These schon hier diskutieren zu wollen, darf man für diese Phase wohl auch die beginnende Dominanz des Perspektivismus, der zugleich Voraussetzung für die Realisierung der Satire ist, annehmen.
- 10 In den Karikaturen eines Ivan Ivanovič Terebenev (1780-1815) etwa, die Rovinskij auch in seine lubok-Sammlung aufnimmt, kommt dem Text eine untergeordnete Rolle zu. — Auch technische Gründe waren — wie bereits erwähnt — für diese unterschiedliche Gewichtung verantwortlich.
- 11 Simeon Polockij nutzt wohl als einer der ersten das Bild, seine Anschaulichkeit in neuer Funktion in den unter seiner Regie in der "Verchnjaja tipografija" zwischen 1679 und 1683 herausgegebenen Büchern als Brücke, als "Türe" zum Text (Guseva 1985:465). Doch dient ihm das Bild zur Verkörperung des "ideellen Vorhabens" (idejnyj zamysel). Summierung oder Ganzheitlichkeit wird von ihm keinesfalls intendiert. Sein Anliegen ist vielmehr die Aktivierung des Rezipienten, während der lubok diesem eine passive Haltung zuschreibt.
- 12 Die Baummetapher findet dabei nicht nur in Volksbilderbogen um die Wende zum 18. Jahrhundert eine beeindruckende Verbreitung (Čubinskaja 1985: 292). Ol'ga Baldina (1972:13) weist auch darauf hin, daß das häufige Zitat ganz weniger Motive für die Graphik des 17./18. Jahrhunderts typisch sei. Beim lubok tritt zum Bild- noch das Textparadigma hinzu. Freilich ist

gerade auch hier wieder bei der intertextuellen Montage auf der Sinnenebene der Übergang zur allegorischen Darstellung der professionellen graphischen Kunst fließend.

- 13 Die hier angeführten Texte stellen natürlich nur eine Auswahl dar. Für die Bildtexte der lubki ergibt sich insofern ein ganz ähnliches Bild, als nicht nur russische Ikonen, Fresken, Miniaturen, liturgische Gegenstände und angewandte Kunst, vor allem die Volkskunst auf Ofenkacheln, Stoffen, Truhen, Geschirr (vgl. Baldina 1972:160ff., Kap. 4), sondern vor allem auch die westliche Bildkunst auf Graphiken, Andachtsbildern und Ölgemälden als Bildquellen benutzt werden. Bisweilen konkurrieren selbst in den Varianten zu einem lubok nicht-russische und russische Darstellungen.
- 14 Dianne Farell (1981:344) behauptet dagegen, der lubok beziehe seine Texte fast ausschließlich aus bereits gedruckten Quellen.
- 15 Dies ist um so erstaunlicher, als Ol'ga Deržavina (1965:32-33) beim Vergleich der polnischen Fassung des "Magnum speculum" mit der russischen Übertragung nachweisen kann, daß die russischen Übersetzer zur altrussischen Stilisierung Zuflucht nehmen und der lebendigen polnischen eine buchsprachliche russische Version gegenüberstellen. In diesem Zusammenhang ist es natürlich von ganz besonderer Bedeutung, daß "Velikoe zercalo" zu einer der wichtigsten Textquellen für die lubki wird. Das angeführte Beispiel belegt zudem, daß der lubok die altrussische Stilisierung bisweilen noch weiter vorantreibt.
- 16 So wie Wilhelm Fraenger (1926:131) in den lubok-Bearbeitungen westlicher Graphiken den diese auszeichnenden "Witz des Spätbarock" vermißt, wird auch in der Forschung zu den lubok-Texten immer wieder auf den Verlust der komischen Dimension in den eigentlich humoristischen Blättern hingewiesen, ohne daß die Ursachen dafür genannt würden. Irina Danilowa (1962:9) spricht allerdings — zu Recht — vom "ikonenhaften Ernst" der Märchenblätter:
- "Es zeigt sich nicht der Schatten eines Lächelns, nicht die Spur von Ironie, nichts Kurzweiliges, in der Fabel Unterhaltsames."
- 17 Eine analoge Entwicklung zeichnet sich in der Lyrik des späteren 17. Jahrhunderts und im Schuldrama des frühen 18. Jahrhunderts ab: Die religiösen Stoffe dienen zunehmend als Allegorien für politische Ereignisse und Würdenträger.

- 18 Hier noch einmal über die Zensur und den lubok zu schreiben, ist nicht notwendig, da dieses Thema wiederholt, am ausführlichsten bereits von Rovinskij (1881:V) abgehandelt worden ist. Rovinskij's Sammlung umfaßt die unzensurierten lubki fast vollständig. Vereinzelt werden natürlich Blätter gefunden (Sakovič 1976), die Rovinskij nicht kannte. Vor der Verwendung der einzigen umfassenderen deutschsprachigen Darstellung zum lubok von Catherine Claudon-Adhémar (1975), die aus dem Italienischen übersetzt ist, muß gewarnt werden. Die Arbeit ist reich an Fehlern, die zum Teil auf die Übersetzung zurückzuführen sein mögen, und zeichnet insgesamt ein völlig unzureichendes Bild von der Gattung 'lubok'.
- 19 V. Stasov (1882:229) versteht vor allem einige Blätter gegen Petr I. als Satiren. C. Claudon-Adhémar (1975:18,24) schätzt die satirische Tradition besonders hoch ein. Insgesamt kommt der Satire sicher kein hoher Stellenwert zu. Vor allem aber — und das ist ein Grund für ihre geringe gesellschaftliche Wirksamkeit —, zielt sie meist nur auf Äußerlichkeiten ab. M.N. Speranskij (1963:84) spricht von dem 'eigenen Charakter' der Satire in den lubki:
 (...)она часто направлена против дворянства, правда, касаясь главным образом внешней стороны быта.
- 20 In den russischen lubki gibt es Bearbeitungen französischer Graphiken, die den Vielfraß Pantagruel darstellen. In der Ikonographie des russischen lubok wird aber der die Essensmassen verschlingende Rachen Pantagruels als Höllenrachen, analog zu den Höllendarstellungen der Ikone, gezeichnet. Die Mißgeburt Pantagruel wird so mit der Häßlichkeit des Teufels korreliert.
- 21 Das Attribut des Außergewöhnlichen, besonders Seltenen wird häufig auf historische Figuren wie Napoleon, Petr I. oder auch andere russische Würdenträger (349) übertragen.
- 22 Jurij Lotman (1976) geht unter anderem auf den Anika-lubok ein und bezeichnet gerade die Doppelung der Anikadarstellung als gebündeltes außerzeitliches Programm, das sich im Prozeß der Rezeption in den in zeitlicher Erstreckung existierenden Text hinein entwickeln muß. Damit — so Lotman (251) — verweise dieses Beispiel "auf eine der grundlegenden Gesetzmäßigkeiten des lubok" (na odnu iz osnovnych zakonomernostej lubka). Da wir es hier aber mit dem für die Ikonenmalerei grundlegenden Verfahren der umgekehrten Perspektive zu tun haben, liegt hier wohl kaum ein spezifisches Merkmal des lubok vor.

- 23 V.P. Adrianova-Peretc (1977:198f.) hat auf die Strukturierung des Textes nach Punkten (punkty) bei der "Pros"ba Kašinskomu archiepiskopu ot Monachov Kaljazinskogo monastyrja" aufmerksam gemacht, die auch als lubok existiert. Nach einer Vorschrift Petr I. vom 5.11.1723 sollte die neue 'Artikelform' ('statejnaja' forma) nach Punkten auch für Bittschreiben und Berichterstattungen gelten.
- 24 In dem lubok "O p'janice, propivšemsja nakružale" (115) wird die vom Text beseitigte Motivation der Textquelle durch eine primitive Ersatzmotivation ausgeglichen. Während im Ausgangstext der Teufel die ehrenhaften Leute holt, weil sie sich über das Fortleben nach dem Tod lustig machen, holt er den Trinker im lubok, weil dieser ihn ruft.
- 25 Dmitrij Rovinskij (1900:54) weist für das 17. Jahrhundert auf die terminologische Trennung zwischen dem eigentlichen Ikonenmalstil (ikonnoe pis'mo), dem "grečeskij stil", und dem am Westen orientierten Stil, dem "frjažskoe pis'mo" hin. "Frjažskij" leite sich dabei von "francuzskij" ab, das hier als "ausländisch" zu übersetzen wäre.
- 26 Mit dem lubok kann nun zwar nicht das Kultbild, aber doch das Andachtsbild in jede Hütte eindringen und das Kultbildmonopol der Kirche untergraben. Damit ist ein empfindlicher Verlust an Autorität und Macht für die Kirche verbunden. So wurden etwa wundertätige Ikonen — nach dem Zeugnis zahlreicher Ikonenlegenden — fast immer in den der Öffentlichkeit zugänglichen Kirchen aufbewahrt. In Ikonenlegenden anderer (slavischer) Kulturen begegnet dagegen auch immer wieder der private Raum als Verwahrungsort. — Auch in den Kirchen, vor allem in kleineren, ärmeren Kirchen verdrängt die Papierikone zunehmend die teure, auf Holz gemalte Ikone. Diese wurde häufig an denselben Orten und von denselben Künstlern bzw. Handwerkern hergestellt wie die lubki oder die Buchmalereien.
- 27 S.A. Klepikov (1948:794) beschreibt die Malweise im neuen literarischen lubok (1830-1847) als nicht weniger kanonisch als jene der Ikone: "Otklonenija v grafičeskom oformlenii sjužeta dopuskalis' očen' nebol'sie, inače novuju kompoziciju ožidala neudača." — Aus den zahlreichen Belegen, die man für die Urbild-Abbild-Relation im lubok finden kann, sei nur ein besonders überzeugender erwähnt. Der schwer bewaffnet gegen Poros ins Feld ziehende Alexander von Makedonien (Lubok 1984:Nr.12) trägt auf der rechten Wange ein Schönheitspflasterchen (muška) und gleicht nicht nur darin dem der Plinsenbäckerin lüstern nachstellenden Kavalier (Lubok 1984:28).

- 28 Schwer verständliche, symbolische Ikonen, deren Aussage einem breiten Publikum nicht zu vermitteln war, sonderte der lubok aus. Dies ist bei dem Bogen "Obraz Sofii premudrosti Božiei" (1014,1015) um so erstaunlicher, als bei dieser Novgoroder Ikone — nach Rovinskij (IV:648) — der Sinn der Darstellung in den Erläuterungen (tolki) der Randfelder expliziert wurde.
- 29 Als Element der Malerei könnten hier auch die sehr dicken Linien der (frühen) lubki angeführt werden. Interessant sind in diesem Zusammenhang Pavel Florenskijs Ausführungen zur Graphik im Unterschied zur Farbgraphik und Ikonenmalerei. Die Graphik rekonstruiere das Bild, mache es rational verständlich und sei ohne "čuvstvennost" und "psychologizm". All das gilt kaum für den lubok, der auch Farbgraphik ist. Im Katholizismus — so Florenskij (1985b:261f.) — wolle die Graphik aber nicht Graphik sein, sondern erfülle "Aufgaben der Ölmalerei". Diese aber wolle das Bild nicht rekonstruieren, sondern imitieren. Die Farbe wolle die Grenzen der dargestellten Flächen überschreiten. Anders als in der Ikone seien Farbe und Fläche in der bemalten Graphik einander eher willkürlich zugeordnet (Florenskij 1985b:263). Man habe es dabei mit "Betrug" (obman) zu tun. Diese willkürliche Zuordnung ist aber gerade ein Spezifikum des lubok. Seine imitierende Funktion wird bei der Analyse seines theatralischen Charakters noch deutlicher hervortreten. Imitation und Illusion, so etwa in der Illusionskunst der Bühnendekoration, sind nicht zu trennen.
- 30 In dem hier besprochenen Zusammenhang erscheint es freilich auch ganz folgerichtig, daß in den Volksbilderbogen so viele Teufel dargestellt werden, daß Teufel allein in die Mitte der Bilddarstellung rücken können (778), eine für die frühe Ikone undenkbare Erscheinung. Die Versuchung des Heiligen durch Dämonen stellt die Vitenikone fast ausschließlich in den Randfeldern dar. Da diese in den lubki vom Rand der Semiosphäre in deren Mitte rücken, werden schon allein deshalb — abgesehen von anderen Ursachen — Teufelsdarstellungen im lubok häufiger. In reinen Bildgeschichten (829,718,55,106) gibt es überhaupt kein Zentrum mehr. Im lubok vom Ochsen, der den Fleischer schlachtet (176), ist noch ein mittlerer Bildteil mit dem Ochsen vorhanden, doch sind die klejma erheblich vergrößert und die Mitte mit einem ausführlichen Text versehen. Diese und andere klejma des lubok gehen, im Unterschied zu jenen der frühen Ikone, nicht mehr ineinander über, sondern sind aufgrund ihrer betont paradigmatischen Struktur durch Doppelrahmen und Schrift voneinander deutlich abgegrenzt.

- 31 Stellten Antimensien ursprünglich das Kreuz dar, so wurde seit dem 17. Jahrhundert die Grablegung abgebildet. Mit dem 17. Jahrhundert finden sich auf den Antimensien auch direkte Ikonenkopien (952). — Hier ist bislang absichtlich nur von der Synthese kirchlicher, mit dem Kult verbundener Kunstformen die Rede, nicht aber von der, für den lubok nicht weniger wichtigen, angewandten Volkskunst.
- 32 Vor allem auf den Fresken von Jaroslavl', die Grabar' als "freski-lubki" bezeichnet hat, finden sich neben bunten, dekorativen Blumen gereimte Texte als Bildunterschriften (Baldina 1972:35). Viele dieser Fresken aus Jaroslavl' wurden auf lubki kopiert (Sakovič 1976:113).
- 33 Der Ikonenmaler verwandelt das Holzbrett, auf dem er malt, zu allererst in eine Wand. Die einzelnen Verrichtungen, die dazu nötig sind, beschreibt Pavel Florenskij (1985b:285f.) anschaulich. Auch historisch hat sich die Ikonen- aus der Wandmalerei entwickelt.
- 34 Vergleicht man diesen frühen lubok (Lubok 1984:12) mit jenem zum selben Thema aus dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts (1984:99), so fällt neben der nicht länger auf Kontrasten basierenden, sondern Übergänge schaffenden dunklen Farbgebung der Wechsel von der umgekehrten zur direkten Perspektive auf. Besonders deutlich zeigt sich das an den Augen von Poros' Pferd oder am Schwanz von Alexanders Pferd. Die strenge Symmetrie bleibt gewahrt. Dennoch wird der monumentale Charakter im späteren lubok erheblich abgeschwächt. Die beiden Führer ihrer Kriegsscharen sind zwar noch durch ihre Größe, aber nicht mehr räumlich von ihren Truppen abgehoben und in die Mitte gerückt. Nicht Alexander und Poros überragen ihre Truppen, wie dies noch im frühen lubok der Fall ist, sondern beide werden nun von den Kriegeren überragt. Deutlich gegen die monumentale Bildgestaltung gerichtet ist auch die ausgiebige Schattierung und der Nuancenreichtum bei Pferden und Kriegeren. Die spätere Fassung entfernt sich von der Monumentalkunst und der Ikonenmalerei gleichermaßen.
- 35 Jurij Lotman (1977) ist keineswegs ein Verfechter der alten These der bloßen Europäisierung der russischen Kultur des 18. Jahrhunderts. Diese Europäisierung habe vielmehr die Hervorhebung der die eigene Kultur begründenden Merkmale als Voraussetzung gehabt. Dennoch wird damit die Tradition der eigenen Kultur auf die Europäisierung hin funktionalisiert. Sie scheint aber eine mit der Europäisierung gleichlaufende, autonome Evolutionslinie zu bilden. Der hohe Stellenwert der Kontinuität altrussischer Kul-

tur im 18. Jahrhundert dürfte bei Lotmans These nur ungenügend in Rechnung gestellt sein.

- 36 Der "Betrug", den das theatralische Zeichen per se bedeutet, geht einher und erklärt eventuell auch den hohen Stellenwert des Betrugs auf der thematischen Ebene des Intermediums. Fast alle Intermedien bestehen in Betrügereien (obmany).
- 37 Wieder kann man darauf hinweisen, daß diese dem lubok eigene Struktur dem Intermedium, mit dem er in der Regel verglichen wird, fremd ist. Nicht fremd ist dagegen diese Textstruktur den meisten Erzählungen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, von denen eine Gruppe unter der Bezeichnung "Petrovskie povesti" bekannt ist. Auch diese narrativen, bisweilen stark dialogisierten Texte, setzen sich aus erzählenden und kommentierenden Passagen zusammen.
- 38 Das wohl einzige Drama aus dem Umkreis des Schultheaters, das als lubok gestaltet wurde, Simeon Polockijs "Komidija o bludnem syne", zerstört nicht nur die biblische Symbolik des Stoffes durch Konkretisierung. Es dürfte sich schon deshalb für die Modellierung als lubok empfohlen haben, als es — so Sofronova (9181:162) — nur aus Antithesen besteht.
- 39 M.N. Speranskij (1963:84) bestimmt den Platz des lubok ganz analog dazu "meždu "Srednej" rukopisnoj i ustnoj narodnoj poëziej".
- 40 Ekaterina II. wurde dank einer Impfung von den Kuhpocken geheilt und inszenierte ihre Heilung 1768 als ein gewaltiges didaktisch-theatralisches Ereignis mit Paraden und Feiern. Dabei kam ein eigens von Vasilij Majkov aus diesem Anlaß verfaßtes Sonett im Theater zum Vortrag (Rovinskij IV:346).
- 41 Nach Sofronova (1981:172) erscheint der Held im Schuldrama als bloßes Zeichen, das vom Autor und vom Zuschauer abhängig ist. In den Moralitäten (1981:177) figuriere der Held als Beobachter, der auf die Bühne seines Innenlebens gestellt sei.
- 42 Sofronova (1981:222) macht deutlich, daß diese Kommunikationsformen jenen des Schuldramas verwandt sind:
 "Монологи и диалоги героев звучали как девизы, как поясняющие развернутые стихотворные подписи под картинами."

- 43 Zu dem im Volk besonders beliebten, auf unzähligen Ikonen dargestellten Heiligen, zum heiligen Nikolaus, führt Rovinskij vierzig lubki (1564-1604) an. Doch unterschlagen alle Blätter die wertvolle, reiche Legendenbildung um diese Gestalt.
- 44 Auch Dianne Farrell (1981:298) weist darauf hin, daß die Andachtsbilder unter den lubki gewöhnlich nicht gerade Ausdruck der Volksfrömmigkeit waren.
- 45 Die umfassende Monographie E.P. Ivanovs (1937) ist nach dem Zeugnis S.A. Klepikovs (1939:15) im Material äußerst unzuverlässig, in den Analysen höchst fragwürdig. Klepikovs eigene Studien bestehen dagegen überwiegend in einer ersten Aufbereitung des Materials und sind leider unvollständig geblieben.
- 46 S.A. Klepikovs Ausgaben dieser Textgruppen des 19. und 20. Jahrhunderts wurden nicht zu Ende geführt. Seine Untersuchungen zu den lubok-Bearbeitungen der Werke A.S. Puškins (1949) und I.A. Krylovs (1950) waren mir leider nicht zugänglich. Dasselbe gilt für die Arbeiten A.É. Mal'mgrens (1915) und Vl. Denisovs (1916), die O. Vraskaja (1976:31) in den Anmerkungen ihres Rovinskij-Artikels zitiert.
- 47 In diesem Zusammenhang ist natürlich die größere Nähe des lubok-Bildes zur Volkskultur wichtig zu erwähnen. In einer 1989 oder 1990 erscheinenden Studie befaßt sich Ljudmila Iezuitova mit Leonid Andreev und dem lubok. "Der Lubok und die neuere russische Kunst" lautet eines von vier Kapiteln der unveröffentlichten Wiener Dissertation von Emilie Nagy (1978:298-332) mit dem Titel "Der russische lubok (unter besonderer Berücksichtigung der Texte)". — In Evgenij Zamjatins nach dem Vorbild des Volksdramas geschriebenen Stück "Blocha" wird der oben erwähnte lubok vom holländischen Arzt, der alte Frauen jung machen kann, für eine Szene verwendet. Boris Uspenskij sieht in Vsevolod Mejerchol'ds Theaterexperimenten einen Versuch, die umgekehrte Perspektive auf der Bühne zu verwirklichen (Uspenskij 1986:823).
- 48 Vielleicht kann man in der Soc-art oder Byt-art der 70-er Jahre eines Il'ja Kabakov eine gewisse Synthese beider Stränge sehen. Er bildet einfache Gegenstände des Alltags ab und versieht sie mit nicht weniger einfachen Aufschriften. Deren Wurzeln im lubok in Darstellungen eines Pferdes mit der erklärenden Aufschrift, daß dies ein Pferd sei, sind zumindest wahrscheinlich. Bei Kabakov werden die Gegenstände aber verfremdet, aus ihrem Zusammenhang gerissen, dargeboten. Ein Bild stellt in der Mitte ei-

nen kleinen Dosenöffner dar. In der linken und rechten oberen Bildecke plaziert der Künstler die folgende Frage und ihre Antwort (Jankilevskij. Kabakov. Štejnberg 1985, Abb.13):

Софья Стахивна Жук: Чья эта консервная открывалка?

Виктор Данилович Косарь: Анны Борисовны.

Eine ganz andere Art des lubok-Zitats stellt Nina Semenovs "komedija-lubok" "Der Ofen auf Rädern" (Pečka na kolese) von 1983 dar. Sie führt den lubok darin zum einen auf seine Ursprünge in den gemalten Kacheln des Ofens zurück. Sie remythisiert und re-folklorisiert aber auch den lubok, wenn sie die Heldin davon träumen läßt, daß sie auf dem Ofen zur Quelle mit Lebenswasser schwimme (kolodec s živoj vodoj, 190).

- 49 Wie später im Fernsehen wird damit der Bildtext erstmals zum unerläßlichen Kontext des Worttextes. Der hohe Stellenwert der Sensationsmeldung, vor allem aber die dekontextualisierte Darbietung der Informationen, die Schwächung der syntagmatischen Beziehungen zwischen den Bild-Text-Segmenten weisen bereits auf diese spätere Massenkultur des Bildes voraus.

Literatur

Adrianova-Peretc, Varvara Pavlovna

- 1977 (Kommentarii). In: Russkaja demokratičeskaja satira XVII veka. Moskva.

Alekseeva, M.A.

- 1976 "Torgovlja gravjurami v Moskve i kontrol' za nej v konce XVII-XVIII vv." In: Narodnaja gravjura i fol'klor v Rossii XVII-XIX vv. Moskva, S. 140-158.
- 1983 "Gravjura ne dereve 'Myši kota pogrebajut'". Russkaja literatura XVIII - načala XIX veka v obščestvenno-kul'turnom kontekste. Leningrad, S. 45-79.

Alpatov, M.V.

- 1985 "Choždenie Pimena v Car'grad (Drevnerusskaja literatura i živopis')". TODRL 38. Leningrad, S. 101-108.

Anan'eva, T.A.

- 1965 "Ikona s viršami iz nadgrobija carevny Sofi". TODRL 22. Moskva, Leningrad, S. 437-446.

- Bachtin, B. i D. Moldavskij
1962 Russkij lubok XVII-XIX v. Moskva, Leningrad.
- Baldina, O.
1972 Russkie narodnye kartinki. Moskva.
- Berkov, P.N.
1957 "Materialy dlja bibliografii literatury o russkich narodnych (lubočnych) kartinkach". Russkij fol'klor. Materialy i issledovanija 2. Moskva, Leningrad.
- Bogatyrev, Petr. G.
1971 "Narodnyj teatr čechov i slovakov" In: P.G.B., Voprosy teorii narodnogo iskusstva. Moskva, S. 11-166 (erstmals: P.G.B.: Lidové divadlo české a slovenské. Praha 1940).
- Bringéus, Nils-Arvid
1986 "Skandinavische Parallelen und Korrekturen". Jahrbuch für Volkskunde N.F.9. Würzburg, Innsbruck, Fribourg, S. 50-52.
- Brjusova, Vera Grigor'evna
1984 Russkaja živopis' 17 veka. Moskva.
- Brooks, Jeffrey
1985 When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature, 1861-1917. Princeton.
- Budaragin, V.P. und G.V. Markelov
1985 "Ornamentika krest'janskoj rukopisnoj knigi XVIII-XIX vv. TODRL 38. Leningrad, S. 476-502.
- Burkhart, Dagmar
1988a "Russische Bilderbögen ('Lubki'). Geschichte, Struktur und Funktion". Lares LIV, H.1, S. 69-77.
1988b "Text-Bild-Relationen und ihre kulturanthropologische Dimension in russischen Bilderbögen" (Ms. 1988).
- Buslaev, F.
1861 "Razbor sočinenija I. Snegireva — «Lubočnye kartinki russkogo naroda v Moskovskom mire»". Otečestvennye zapiski t. XXXVIII, kn.9.

Butnik-Siverskij, B.S.

1960 Sovetskij plakat épochi graždanskoj vojny. 1918-1921. Moskva.

Bylinin, V.K.

1985 "K voprosu o polemike vokrug ruskogo ikonopisanija vo vtoroj polovine XVII veka: "Beseda o počitanii ikon svjatyh" Simeona Polockogo". TODRL 38. Leningrad, S. 281-289.

Claudon-Adhémar, C.

1975 Populäre Druckgraphik Europas: Rußland. München.

Čubinskaja, V.G.

1985 "Ikona Simona Ušakova 'Bogomater' Vladimirskaja', 'Drevo Moskovskogo gosudarstva', 'Pochvala Bogomateri Vladimirskoj' (Opyt istoriko-kul'turnoj interpretacii)". TODRL 38. Leningrad, S. 290-308.

Danilowa, Irina

1962 "Einführung". Der russische Volksbilderbogen. Dresden, S. 5-22.

Demin, A.S.

1974 "Évoljucija moskovskoj škol'noj dramaturgii". In: P'esy škol'nych teatrov Moskvy. Moskva, S. 7-48 (= Rannjaja ruskaja dramaturgija 3).

Denisov, Vladimir

1916 Vojna i lubok. Petrograd.

Deržavina, Ol'ga A.

1965 'Velikoe Zercalo' i ego sud'ba na ruskoj počve. Moskva

Duchartre, Pierre-Louis

1961 L'imagerie populaire russe et les livrets gravés 1629-1885. Paris.

Eleonskij, S.F.

1955 "Iz istorii massovoj literatury XVIII veka. Lubočnye listy". Izvestija A.N. SSSR. Otd. lit-y i jazyka, t. XIV, vyp. 5, S. 448-459.

Evseeva, L.M.

1985 "Moskovskie žitijnye ikony Georgija Velikomučenika i ich literaturnye istočniki". TODRL 38. Leningrad, S. 86-100.

Farrell, Dianne E.

1981 Popular Prints in the Cultural History of Eighteenth Century Russia (Ph.D. Diss. 1980).

- 1988 "Laughter Transformed: the Shift from Medieval to Enlightenment Humour in Russian Popular Prints". In: *Russia and the World of the Eighteenth Century* (Hrsg. R.P. Bartlett u.a.), Columbus Ohio, S. 157-176.

Fedorov-Davydov, A.A.

- 1927 "K voprosu o sociologičeskom izučenii starorussskogo lubka". *Trudy sociologičeskoj sekcii instituta archeologii i iskusstvoznanija R.A.N.I.O.N. Moskva*, S. 78-120.

Florenskij, Pavel

- 1985a "Obratnaja perspektiva". In: P.F., *Sobranie sočinenij I. Stat'i po iskusstvu*. Paris, S. 117-192. (geschrieben 1919).
- 1985b "Ikonostas". In: P.F., *Sobranie sočinenij I*. Paris, S. 193-316 (geschrieben 1922).
- 1985c "Chramovoe dejstvo kak sintez iskusstv". In: P.F., *Sobranie sočinenij I*. Paris, S. 41-55 (geschrieben 1922).
- 1985d "Analiz prostranstvennosti v chudožestvenno-izobrazitel'nych proizvedenijach. I. Iz § 20-40". In: P.F., *Sobranie sočinenij I*. Paris, S. 317-352.

Fraenger, Wilhelm

- 1926 "Deutsche Vorlagen zu russischen Bilderbogen des 18. Jahrhunderts". *Jahrbuch für historische Volkskunde*, S. 126-173. (Auszug in Till (Hrsg.) 1985).

Frejdenberg, Ol'ga M. (und S. Smyk)

- 1978 "Semantika architektury vertepnogo teatra". *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* 2, S. 41-44 (Vortrag vom 20. Mai 1926).

Narodnaja gravjura i fol'klor v Rossii XVII-XIX vv.

- 1976 K 150-letiju so dnja roždenija D.A. Rovinskogo. Moskva.

Guseva, A.A.

- 1985 "Ofornlenie izdanij Simeona Polockogo v Verchnej tipografii (1679-1683 gg.)". *TODRL* 38. Leningrad, S. 457-475.

Hamann, Richard

- 1983 *Theorie der bildenden Künste*. München, New York, London (=UTB 1213).

Hansen-Löve, Aage A.

- 1982 "Intermedialität und Intertextualität". In: Dialog der Texte (hrsgg. von W. Schmid und W.-D. Stempel). In: Wiener Slawistischer Almanach Sonderbd. 11. Wien, S. 291-360.

Iezuitova, Ljudmila

- 1988 "Andreev / lubok". (Vortrag Zagreb 1988; erscheint voraussichtlich in Pojmovnik 1989).

Itkina, E.I.

- 1985a "Povest' 'Opisanie licevoe velikoj osady i razorenija monastyrja Soloveckogo' i ee literaturnye i izobrazitel'nye istočniki". TODRL 38. Leningrad, S. 241-260.
- 1985b "Der russische Volksbilderbogen". In: Lubok. Der russische Volksbilderbogen (hrsgg. von W. Till). München, S. 9-19.

Ivanov E.P.

- 1937 Russkij narodnyj lubok. Moskva.

'Izbornik' (Sbornik proizvedenij literatury drevnej Rusi)

- 1969 Moskva (= Biblioteka Vsemirnoj literatury. Serija pervaja. 15)

Von russischen Jahrmärkten ehemem. Bilderbogen aus dem Alten Rußland.

- 1961 Museum am Ostwall. Dortmund.

Jankilevskij, Kabakov, Štejnberg.

- 1985 Katalog zur Ausstellung Moskauer Künstler. Bochum (= Dokumente und Beiträge zur russischen bildenden Kunst und Literatur 2).

Jarcho, B.J.

- 1968 "Rifmovannaja proza russkich intermedij i interljudij". In: Teorija sti-cha. Leningrad, S. 229-279.

Klepikov, Sokrat Aleksandrovič

- 1939 "Vvedenie. Étapy razvitija lubka". In: Lubok, čast' I. Russkaja pesnja. Moskva, S. 7-18.
- 1948 "Lermontov i ego proizvedenija v ruskoj narodnoj kartinke". In: Literaturnoe nasledstvo 45-46. M.Ju. Lermontov II. Moskva, S. 794-802.
- 1949a "Nekrasov i ego proizvedenija v ruskoj narodnoj kartinke". In: Literaturnoe nasledstvo 53-54. N.A. Nekrasov III. Moskva, S. 573-585.
- 1949b A.S. Puškin i ego proizvedenija v ruskoj narodnoj kartinke. Moskva.

- 1950 Ivan Andreevič Krylov i ego proizvedenija v ruskoj narodnoj kartinke. Moskva
- 1963 "Satiričeskie listy 1812-1813. In: Trudy Gos. Biblioteki SSSR im V. I. Lenina t.7.

Kokorev, A.V.

- 1948 "Sumarokov i russkie narodnye kartinki". Učenyje zapiski Mosk. gos. un-a CXXVII, S. 227-236.

Kopanica, L.N.

- 1985 "Poëtika satiričeskich proizvedenij F. Prokopoviča i A. Kantemira i intermedii pervoj poloviny XVIII v.". Voprosy ruskoj literatury vyp.1 (45). L'vov, S. 30-36.

Koschmal, Walter

- 1989 Russkija narodnyja kartinki. Sobral i opisal D. Rovinskij. Sanktpeterburg 1881. In Auswahl nachgedruckt und eingeleitet von W.K. München (=Specimina Philologiae Slavicae:84.).

Kotljarevskij, A.A.

- 1889a "Vzgljad na starinnuju russkuju žizn' po narodnym lubočnym izobraženijam". In: A.A.K., Sočinenija t. I. Sanktpeterburg, S. 25-64 (geschrieben 1856).
- 1889b "Neskol'ko dannych iz lubočnych kartin". In: A.A.K., Sočinenija t. I. Sanktpeterburg, S. 65-75 (geschrieben 1856).

Kramer, Dieter

- 1986 "Lubok, Rosegger und Neue Medien". Jahrbuch für Volkskunde N.F.9. Würzburg, Innsbruck, Fribourg, S. 52-55.

Kuz'mina, V.D.

- 1958 Russkij demokratičeskij teatr XVIII veka. Moskva.
- 1961 "Russkaja skazka o Bove-koroleviče v lubočnych izdanijach XVIII-nač. XX v.". In: Issledovanija i materialy po drevnerusskoj literature vyp.1. Moskva, S. 148-192.

Lazarev, Viktor Nikitič

- 1983 Russkaja ikonopis'. Ot istokov do načala XVI veka. Moskva.

Lewin, Paulina

- 1967 "Vostočnoslavjanskije intermedii". In: Drevnerusskaja literatura i ee svjazi s novym vremenem. Moskva, S. 194-205 (= Issledovanija i materialy po drevnerusskoj literature 2).

- 1971 "Sceničeskaja struktura vostočnoslavjanskich intermedii". In: Russkaja literatura na rubeže dvuch epoch (XVII-načalo XVIII v.). Moskva, S. 105-127 (= Issledovanija i materialy po drevnerusskoj literature 3).
- Lichačev, Dmitrij S.
1985 "(Ot redaktora)". TODRL 38. Leningrad, S. 3-6
- Lotman, Jurij M.
1977 "Poëtika bytovogo povedenija v ruskoj kul'ture XVIII veka". Trudy po znakovym sistemam VIII. Tartu, S. 65-89 (= Učenyje zapiski Tartuskogo gos. universiteta 411).
1985 "Die künstlerische Natur der russischen Volksbilderbögen". In: Lubok. Der russische Volksbilderbogen (hrsg. v. W. Till). München, S. 21-34 (Original s. Narodnaja gravjura 1976).
- Mal'mgren, A.Ė.
1915 Russkie narodnye kartinki. Materialy dlja polnogo opisanija ich so snimkami. Č.I. Skazki, byliny, pesni, basni, povesti, romany i "zabavnye" listy. Vyp. I. Mitava.
- Mel'nikova, L.M.
1962 Sovetskij lubok (pečatnaja massovaja kartinka) v sobranii Gos. Pu- bličnoj biblioteki im. M.E. Saltykova-Ščedrina. 1921-1945. Moskva.
- Moldavskij, Dmitrij M.
1962 (Einleitung). Russkij lubok XVII-XIX vv. Moskva, Leningrad, S. 3-14.
1966 "Izobraženie solnca v gravjure Vasilija Korenja (Zavisimost' éтого izobraženija ot Djurera i vlijanie ego na V. Majakovskogo)". TODRL 22. Moskva, Leningrad, S. 447-449.
1967 Russkaja narodnaja satira. Leningrad.
- Nagy, Emilie
1978 Der russische lubok (unter besonderer Berücksichtigung der Texte). Diss. Wien.
- Naumow, Aleksander E.
1983 Biblia w strukturze artystycznej utworów cerkiewnoślowlawiańskich. Kraków (= Uniwersytet Jagiełłowski. Rozprawy Habilitacyjne 75).

Norden, J.

- 1901/02 "Russische Volksbilderbogen". Zeitschrift für Bücherfreunde Jg. 5, Bd. 1, S. 169-179.

Ošurkevič, L.A.

- 1976 "Pamvo Berynda i pervye illjustrirovannye izdanija na Ukraine". In: Narodnaja gravjura i fol'klor v Rossii XVII-XIX vv. Moskva, S. 34-56.

Ovsjannikov, Jurij

- 1968 (Einleitung). Lubok. Russkie narodnye kartinki XVII-XVIII vv. Moskva, S. 5-33.

Puškarjev, L.N.

- 1967 "Literaturnye obrabotki povesti o Eruslane Lazareviče v XVIII veke". In: Drevnerusskaja literatura i ee svjazi s novym vremenem. Moskva, S. 206-236.

Rothe, Hans

- 1984 Religion und Kultur in den Regionen des russischen Reiches im 18. Jahrhundert — Erster Versuch einer Grundlegung —. Opladen (= Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften. Vorträge G 267).

Rovinskij, Dmitirij A.

- 1881 Russkija narodnyja kartinki I-V. Sanktpeterburg (und 4 Bildbände: "Atlas"):
 Kniga I. Skazki i zabavnye listy
 Kniga II. Listy istoričeskie, kalendari i bukvari
 Kniga III. Pritči i listy duchovnye
 Kniga IV. Primečanija i dopolnenija
 Kniga V. Zaključenie i alfavitnyj ukazatel' imen i predmetov
 1900 Russkija narodnyja kartinki (hrsgg. von N.P. Sobko). S.-Pbg.

Sakovič, A.G.

- 1971a (Einleitung). Russkij lubok na medi XVIII-načala XIX veka. Moskva.
 1971b "Úvod". In: Lidové obrázky XVII. a XVIII. století. Národní galerie v Praze. Moravská galerie v Brně (13 S. ohne Zählung).
 1976 "Biblija Vasilija Korenja (1696) i ruskaja ikonografičeskaja tradicija XVI-XIX vv.". In: Narodnaja gravjura i fol'klor v Rossii XVII-XIX vv. Moskva, S. 88-130.

Satira, rusškaja demokratičeskaja XVII veka.

1977 Izdanie vtoroe, dopolnennoe. Moskva.

Scharfe, Martin

1986 "'Lubok' oder: Festschreibung überholter Stereotypen in der Volkskunstforschung und Neuansatz zugleich". Jahrbuch für Volkskunde N.F.9. Würzburg, Innsbruck, Fribourg, S. 47-49.

Semenova, Nina Artemovna

1983 "Pečka na kolese. Komediya-lubok v dvuch dejstvijach". Teatr H.9, S. 175-190.

Snegirev, I.D.

1824 "O prostonarodnyh izobraženijach". In: Trudy obščestva ljubitelej rossijskoj slovesnosti pri Mosk. un. č. IV. Moskva.

1844 O lubočnyh kartinkach ruskogo naroda.

Snigireva, È.A.

1981 "Stanovlenie sovetskogo ateističeskogo plakata". In: Aktual'nye problemy izučeniya istorii, religii i ateizma. Sbronik naučnyh trudov. Leningrad, S. 38-53.

Sofronova, L.A.

1978 "Mif i drama barokko v Pol'se i Rossii". In: Mif, fol'klor, literatura. Leningrad, S. 67-80.

1981 Poëtika slavjanskogo teatra XVII - pervoj poloviny XVIII v. Pol'sa, Ukraina, Rossija. Moskva.

Speranskij, M.N.

1963 Rukopisnye sborniki XVIII veka. Material dlja istorii rusškoj literatury XVIII veka. Moskva.

Stasov, V.

1882 "Razbor sočinenij D.A. Rovinskogo 'Russkie narodnye kartinki'". Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosveščeniya 10 otđ. II, S. 312-401.

Stepovyk, D.V.

1987 "Slovo y iljustracija. Osnovni rysy barokko v ukraïns'kiy gravjuri", Ukraïns'ke Literatume barokko. Kyïv, S. 288-300.

Stolovič, L.N.

- 1975 "Problema sootnošenija éstetičeskich i religioznych cennostej". In: Učenyje zapiski Tartuskogo gos. un-ta. vyp. 361. Trudy po filosofii XVIII, S. 43-59.

Till, W. (Hrsg.)

- 1985 Lubok. Der russische Volksbilderbogen. München.

Tynjanov, Jurij Nikolaevič

- 1977 "Illjustracii". In: J.N.T., Poëtika. Istorija literatury. Kino. Moskva, S. 310-318 (erstmals 1923).

Uspenskij, Boris Andreevič

- 1986 "Zur Semiotik der Ikone". In: Semiotica Sovietica: sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden Zeichensystemen (1962-1973) (hrsg. und eingeleitet von Karl Eimermacher). Aachen, S. 755-824 (= Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung. 5.) (erstmals 1976).

Vetrinskij, Ch.

- 1903 "Narodnye kartinki". Mir božij, S. 1-29.

Vraskaja, O.B.

- 1976 "D.A. Rovinskij, ego sovremenniki i posledovateli". In: Narodnaja gravjura i fol'klor v Rossii XVII-XVIII vv. Moskva, S. 5-33.

Welz, J.

- o.J. "Imagerie populaire". In: L'art et les métiers graphiques Nr. 55.

Zamjatin, Evgenij I.

- 1982 "Blocha". In: E.Z., Sočinenija t. II. München, S. 341-388.

Žegalova, S.K

- 1976 "O stilističeskom edinstve lubočnych kartinok i severnych respisej po derevu XVII-XVIII vv." In: Narodnaja gravjura i fol'klor v Rossii XVII-XIX vv. Moskva, S. 131-139.

ШЛИ НСКНЕ

три младаше жены і обрете
 напсти стара мужа плешиваго
 и посьмеахуса емь и рекоша хоцешили
 стары мужа имети. власы наплешни мы
 тебѣ скажемъ ле съзътву сѣньже рече
 скажите ми сѣниже рекоша емь помачаи
 главу у ливою жензскою і то скоро сѣраше
 ші власы наплеші сѣньже расьмеавъ са
 наынхъ і рыневъ і съпраню плеші і показавъ
 и рече уже сорокъ лѣтъ у ливою жензскою
 полошчѣ а волосовъ
 насенплешни



жена рощу

сеи
 стары
 мужъ
 тарасъ
 плешивый

XXI. ТАРАСЪ ПЛЪШИВЫЙ.



ХІХ. БАБА ЯГА СЪ ПЛЪШИВЫМЪ МУЖИКОМЪ.



XX. ЖЕНСКАЯ БАНЯ.



Главы пуръ рѣкой задешиа : Могучишиа,
 истрити хилъ ти прѣмѣлъ рѣстимѣлѣ
 Дурѣиа пѣлѣтѣи : и лѣдъ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ
 побѣрѣдѣи илѣ тѣмѣлѣ рѣстѣи
 сѣмѣлѣ истрѣтѣ хилъ : хилъ вѣ бѣлѣи
 и тѣмѣлѣ спѣшитѣ отѣ хилъ слѣмѣлѣ хилѣи

Дѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ
 илѣ : илѣ тѣмѣлѣ
 Етѣ : вѣ тѣмѣлѣ не тѣмѣлѣ
 илѣ : сѣмѣлѣ тѣмѣлѣ
 тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ
 тѣмѣлѣ : вѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ



Дѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ илѣ : илѣ тѣмѣлѣ Етѣ : вѣ тѣмѣлѣ не тѣмѣлѣ илѣ : сѣмѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ : вѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ	Дѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ илѣ : илѣ тѣмѣлѣ Етѣ : вѣ тѣмѣлѣ не тѣмѣлѣ илѣ : сѣмѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ : вѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ	Дѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ илѣ : илѣ тѣмѣлѣ Етѣ : вѣ тѣмѣлѣ не тѣмѣлѣ илѣ : сѣмѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ : вѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ	Дѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ илѣ : илѣ тѣмѣлѣ Етѣ : вѣ тѣмѣлѣ не тѣмѣлѣ илѣ : сѣмѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ : вѣ тѣмѣлѣ тѣмѣлѣ
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

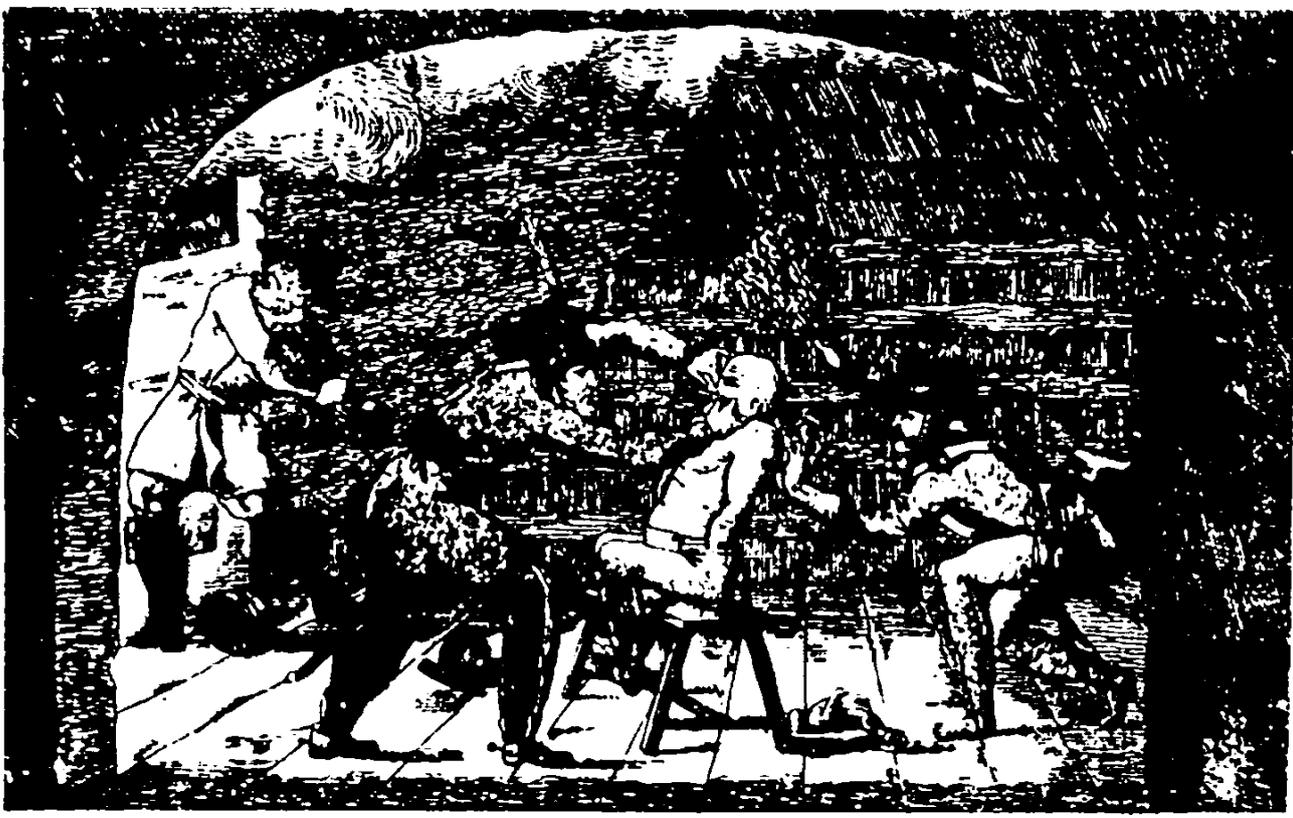


лез въ дѣлѣхъ постоужки
 пещернички дѣлужу
 чиркобѣти дѣлѣху
 ели жена пѣ дѣлѣху
 ели тѣлѣ тѣ дѣлѣху
 цоки и дѣлѣху рѣху
 цоки и дѣлѣху рѣху
 и дѣлѣху ели кѣсѣху
 знатѣ то кѣсѣху цоки

Въ красавицѣхъ Милости
 перестачте въ Силѣхъ
 и дѣлѣху дѣлѣху
 Таму и тѣхъ въ стѣхъ выхъ
 что и тѣхъ стѣхъ и тѣхъ
 Милостѣхъ сѣху ели кѣсѣху
 то дѣлѣху ели кѣсѣху
 Милѣхъ на носѣхъ дѣлѣху
 въ дѣлѣху дѣлѣху



Милостѣхъ сѣху ели кѣсѣху
 то дѣлѣху ели кѣсѣху
 Милѣхъ на носѣхъ дѣлѣху
 въ дѣлѣху дѣлѣху



И по у Русскихъ въ бѣтѣ

И зрѣвъ нѣтъ-ка я, съ року на перинахъ моя, слышавъ и слышавъ каю въ нѣ
 Платъ, вычрѣнаго вѣтъ и на нѣтъ-ка я, слышавъ и слышавъ каю въ нѣ
 (ка) Намъ-ка я, слышавъ и слышавъ каю въ нѣ
 По: Платъ и нѣтъ-ка я, слышавъ и слышавъ каю въ нѣ Колѣ Шершнѣ

XXXVII-XI. ВЫЕЗДЪ ФРАНЦУЗСКИХЪ АРТИСТОВЪ ИЗЪ МОСКВЫ ВЪ 1812

ГОДУ, РАБОТЫ ВЕНЕЦИАНОВА, И ТРИ КАРИКАТУРЫ, РАБОТЫ И. ТЕРЕБЕНЕВА.



СТОЩЕНИЕ НАНОЛЕОНУ ВЪ РОССІИ

Это слово что означает
 Виночное лу. А что означает
 Виночное лу. А что означает
 Виночное лу. А что означает



И-И

*И-И Ребѣтушки Напартове здѣсь какъ лебедя.
Съими Власъезки, держи ни привязи къ обрату.*



Т

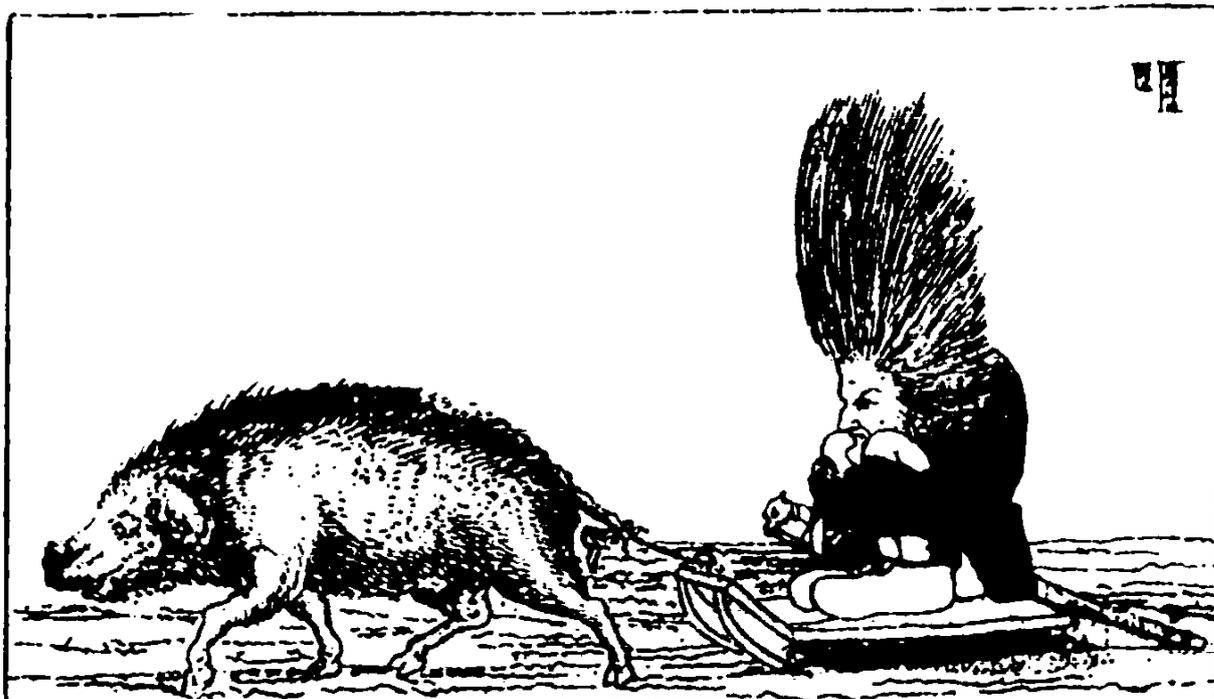
*Теперь хотѣ я нѣгъ пришесть дакой и бѣсе,
Зато нѣгъ и пришесть страшный сажый нѣгъ.*

XLV-XLVIII. ЧЕТЫРЕ КАРТИНКИ ИЗЪ АЗБУКИ 1812

ГОДА, ДЛЯ ДѢТЕЙ, РАБОТЫ ИВАНА ТЕРЕБЕНЕВА.



*Лихий, о праорни Гамель! вступилъ павъ съ торжествомъ
Спустивъ все съ рукъ, спешитъ на палочкахъ верьхажь.*



*Что дѣлать! — жать пришло свиную милость чинить,
Ашагокъ жать! — пора свиньямъ лоски возить.*