

— Birgitte Beck Pristed —

Čechov im Hierarchiewandel der russischen Buchumschläge

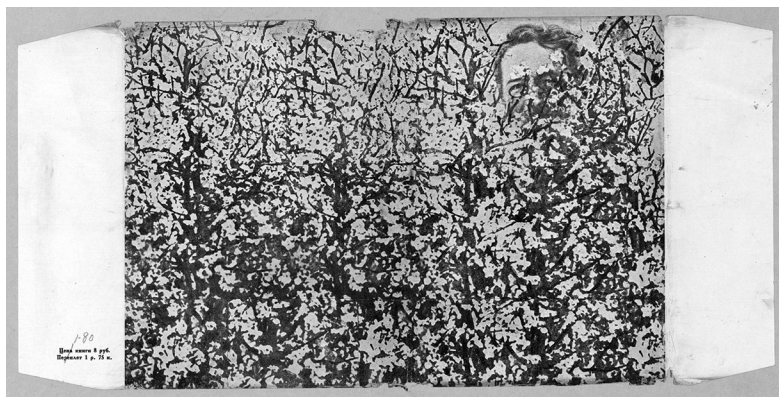
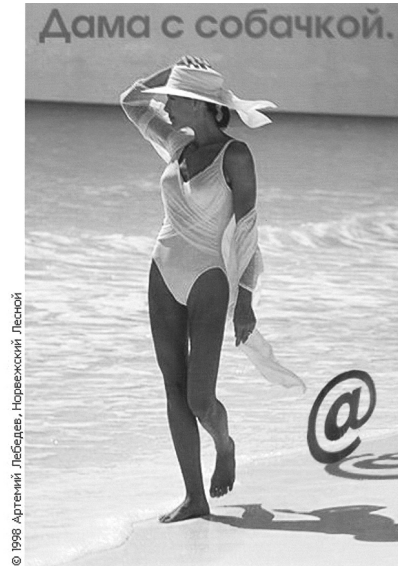


Abbildung 1:

Hinter einem impressionistischen Flimmer von aquarellgemalten, weiß blühenden Zweigen, die sich über die ganzen Vorder- und Rückseite des sowjetischen Schutzumschlags ausbreiten, taucht oben ein Fotofragment eines sehr bekannten Gesichts auf. Eine Fotografie, die so reproduziert worden ist, dass der Leser – der immer auch Zuschauer ist – auch ohne die fehlenden, für Umschläge ansonsten obligatorischen verbalen Angaben, Titel und Autorennamen, schnell errät, dass dieser Schutzumschlag Čechovs Drama *Вишневый сад* (*Der Kirschgarten*) ummantelt.

Abbildung 2:

Vor dem Hintergrund eines azurblauen Meeres spaziert eine junge Dame in weißem Sonnenhut und Bademode der 1990er Jahre den Strand entlang; ihr hinterher ... rollt ein Email-Zeichen, das im Russischen auf den Spitznamen собачка, ‚Hündchen‘ horcht. Auf dem postsowjetischen, digitalen ‚Umschlag‘ zu Čechovs Erzählung *Дама с собачкой* (*Die Dame mit dem Hündchen*) ist ein neues Gesicht aufgetaucht. Nicht nur der Spitz ist so rund wie das @ geworden. Auch die halbnackte Frau, die dem Zuschauer-Leser von zahllosen Reiseprospekten bekannt ist, entspricht einer neuen visuellen Forderung nach einer Dame auf dem Buchumschlag, und so wird die Dame mit dem Hündchen ‚entmantelt‘.



Metaumschläge

Diese beiden Umschläge sind im engeren Sinn keine richtigen Buchumschläge. Der sowjetische Schutzumschlag schützt nicht länger den *Kirschgarten*. Er wird separat aufbewahrt im *Scrap book of Russian book-jackets, 1917-1942* der New York Public Library. Weil das Coverbild sich von dem literarischen Werk losgerissen hat, gibt es keine weitere Information zum Schutzumschlag, es ist bis heute nicht bekannt, von welchem Künstler und wann der Umschlag gestaltet wurde.¹ Der postsowjetische ‚Umschlag‘ wurde als digitaler Witz oder ein grafisches Wortspiel von dem Designer Artemij Lebedev und dem Journalisten, Fotografen und Blogger Nikolaj Danilov (Pseudonym Norvežskij Lesnoj) 1998 gestaltet, aber nie auf einer gedruckten Čechov-Ausgabe publiziert.

¹ In der Web-Galerie der NYPL wird der Umschlag auf 1933-35 datiert. Diese Datierung ist aber unsicher, da sie erst am 25.06.2010 zusammen mit dem angeblichem Titel und Autorennamen mit Fragezeichen beigefügt worden ist, nachdem ich mich mit einer Anfrage zu weiteren Informationen an die Bibliothek gewandt habe.

Nichtsdestoweniger sind Čechovs literarische Vorlagen deutlich anwendend als Subtexte für beide Bilder, die sich explizit auf das Medium Buchumschlag beziehen und mit dessen Konventionen spielen. Deswegen werden die Bilder im Folgenden, inspiriert von den „Metapictures“-Analysen des amerikanischen Literatur- und Bildtheoretikers W.J.T. Mitchell (Mitchell 1994, 35-82) als ‚Metaumschläge‘ betrachtet. Wie Metabilder sind sie beide explizit selbstreferenziell und reflektieren darüber, was ein Buchumschlag überhaupt ist und welche Funktion er im Verhältnis zum literarischen Werk erfüllt.

Ausgehend von einer vergleichenden Analyse des sowjetischen Schutzumschlags zu *Вишневый сад* und des postsowjetischen zu *Дамы с собачкой* soll im Folgenden die Entwicklung im Verhältnis zwischen Coverbild und literarischem Text diskutiert werden. Es wird argumentiert, dass beide Metaumschläge zwei Aufbruchphasen im Status des Buches, in der Auffassung der literarischen Klassiker und in der Rolle des Buchumschlags repräsentieren. Bei der ersten handelt es sich um die Übergangsphase von der Avantgarde zur Klassiker-Buchkultur, bei der zweiten um die Übergangsphase von der sowjetischen Klassiker-Buchkultur zu der postsowjetischen Bildkultur und dem ‚Verfall der Buchkultur‘. In beiden Phasen findet eine Hierarchiewandlung im Verhältnis zwischen Wort und Bild statt.

Rebus

Die beiden Metaumschläge besitzen das, was David Scott in seinen word & image-Studien zu futuristischen Plakaten „Rebus“-Charakter nennt (Scott 1997, 270). Im Rebus wird die klassische Distinktion zwischen dem ikonischen Bild, das durch Ähnlichkeit ein Objekt repräsentiert, und dem symbolischen Wort, das durch arbiträre Konvention ein Objekt signifiziert, aufgehoben. Stattdessen verschmelzen visuelle und verbale Elemente im Rebus zu einem Kontinuum.

Ein Beispiel für diesen simultanen, doppelten Lesemodus des Rebus ist das E-Mail-Symbol auf dem postsowjetischen Metaumschlag, das nicht länger als transparentes Zeichen funktioniert, sondern als Bild zu собачка animiert wird. Das Zeichen erhält seinen eigenen Schatten, und wird nach vorn gekippt in ein dynamisches Rollen. Das zwingt uns, die Lesebrille mit einer Bildbrille zu tauschen. Die grafische Darstellung konkretisiert die Metapher der Alltagssprache und macht aus der modernen Hieroglyphe, die in verschiedenen Sprachen eine Reihe von Tiermetaphern erzeugt hat (deutsch: „Klammeraffe“; italienisch: „Schnecke“; skandinavisch: „Rüssel-A“; etc.), eine Art Meta-Metapher.

Auf dem sowjetischen Metaumschlag funktioniert das Rebus ohne verbale Lösung, auf dem postsowjetischen Metaumschlag ist der Titel der Erzählung oben ganz konventionell mit Buchstaben in einer unauffälligen Typografie wiedergegeben, eine eigentlich überflüssige Verdopplung der Aussage des Rebus. Man geht nicht länger davon aus, dass der Zuschauer-Leser Čechovs Kurzgeschichte ohne die Lösung wiedererkennen kann.

Hybridmedien

Der Umschlag, der das erste Aufeinandertreffen des Lesers mit dem literarischen Text vermittelt, fordert – auch bei einer weniger experimentellen Gestaltung – keine Leserichtung, die systematisch von links nach rechts führt, sondern eine springende Blickrichtung und eine Wahrnehmung, die gleichzeitig Wörter, Bilder und Material erfasst. Der literarische Text ist schon durch seine Materialität und visuelle Oberfläche nie ein reines Wortmedium, sondern ein Hybridmedium.

Eine solche Hybridität springt bei beiden Metaumschlägen klar ins Auge. Der Schutzumschlag zu *Вишневый сад* enthält Elemente von *Fotografie*. Die Kirschzweige sind *gemalt*. Der Umschlag gehört zu einem *Theatermanuskript*, das aber auch außerhalb der Bühne den Status als *literarischer Klassiker* hat. In der digitalisierten Form, in der der Umschlag in der Web-Galerie der New York Public Library vermittelt wird, ist er ein medienkonvergentes *Sammlungs- und Archivobjekt*.

Lebedevs und Danilovs Version von *Дама с собачкой* spiegelt, wie zwei andere Medienformen, *Werbung* und *Internet*, in die Domäne der Literatur eindringen. Sie kommentiert ironisch, wie der Buchumschlag auf dem privatisierten Markt nicht länger in erster Linie das Werk schützen und bewahren, sondern kommunizieren, d. h. die Ware verpacken, vermarkten und schnellstmöglich verkaufen soll.

Der Buchumschlag, der als Membran zwischen Werk und Welt einerseits eine Grenze bildet, bricht andererseits den Zugang zur Literatur als rein sprachlichem Medium auf. „All media are, from the standpoint of sensory modality, ‘mixed media’“, wie Mitchell es programmatisch formuliert (Mitchell 2005, 257). Diese Erkenntnis dürfte für die Buchhistoriker keine neue sein. Sie betrachten schon seit Jahren Texte als materiell und sozial verankerte Textur und fordern damit die Tradition des *close reading* als rein mentale Interpretation von abstrakten Zeichen heraus (McKenzie 1986, 5). Trotzdem werden Buchumschläge nur selten mit in die Literaturanalyse einbezogen. Dass der Buchumschlag zu *Вишневый сад* überhaupt aufbewahrt wurde, ist eher ein Zufall. Früher haben die Forschungsbibliotheken den Schutzumschlag nicht als integrierten Teil

des Buches verstanden. Der Schutzumschlag, dessen kurze Lebensdauer nur dazu diene, einmalige Reklame für das Werk zu machen und den Buchblock vorübergehend vor Schmutz zu schützen, wurde beim Einbinden des Buches in der Regel vernichtet (Tanselle 2003, 90-91). Im besten Fall wird der Umschlag als Teil der „paratextuellen“ Elemente (Genette 1987) des Werkes betrachtet, wenn es denn nicht um z. B. visuelle Poesie oder andere direkt interartielle Sonderformen der Literatur geht, die ein fruchtbares Objekt für die heranwachsende Intermedialitätsforschung geworden sind. Dies hat im Fall der russischen Avantgarde- und Samizdat-Bücher zu einer Reihe von Monografien und Ausstellungen geführt (siehe u. a. Кричевский 2006 und Lemmens 2005).

Der Schutzumschlag zu *Вишневый сад*: Buchkultur im Umbruch von Avantgarde zum Klassiker

Der Schutzumschlag zu *Вишневый сад* spielt mit Fotomontage, die das Porträt von Čechov fragmentiert und interessanterweise gerade das optische Instrument, seinen Zwicker, metonymisch hervorhebt. Fotomontage als Element auf dem Buchumschlag wurde durch die konstruktivistischen Buchgestalter (A. Rodčenko, P. Galadžev, G. Klucis u. a.) verbreitet, die mit der Fotografie eine gegenstandlose, abstrakte Formsprache durch eine objektive, realistische ersetzen wollten. Die hohe Erwartung an die moderne Technologie bestand darin, dass die mechanische Fotografie die jahrhundertlange Tradition handgefertigter Darstellungsformen ablösen sollte (Кричевский 2002, 106). Auf dem Schutzumschlag zu *Вишневый сад* steht die Fotomontage aber nicht allein, sondern die organischen, handgemalten Kirschzweige drohen die ganze Fläche zu überwuchern. Als konstruktivistische Interpretation von Čechovs Schauspiel könnte der Schutzumschlag aussagen, dass Čechov mit seinem objektiven, neutralen Blick das verschleierte, veraltete, illusorische Weltbild der verarmten Adelligen in *Вишневый сад* realistisch-fotografisch durchschaut.

Der lose Schutzumschlag bleibt jedoch doppeldeutig: Stellt er einen Čechov vor, der sich mit einem unsichtbaren und unhörbaren Lachen hinter seinem undurchdringlichen Werk vor dem Leser-Zuschauer versteckt? Oder wächst der Kirschgarten Čechov sozusagen über den Kopf, decken die Zweige seinen Mund zu, als ob der Dichter unfreiwillig in seinen eigenen Lorbeeren ertrinkt?

Das Rebus des Schutzumschlags funktioniert nur, weil Čechovs Kirschgarten so bekannt und technisch reproduziert ist, dass der sowjetische Leser ohne verbale Angaben unmittelbar das Werk und den Autor wiedererkennt. Deswegen lässt sich der Umschlag als humoristischer

Kommentar zur Kanonisierung Čechovs auslegen. Der Schutzumschlag spiegelt eine Übergangsphase von der Avantgarde-Kultur, in der man mit Klassikerautoren respektlos umgehen konnte, ihre Porträts zerreißen durfte oder sie wie in dem berühmten Diktum der Futuristen von 1913 gefordert, „über Bord werfen“ konnte, hin zu einer neuen klassischen Buchkultur, in der autorisierte Reihen von neuen und alten Klassikern in Massenaufgaben die Bildung – und Mythosbildung – „des am meisten lesenden Volkes“ sichern sollen.

Im kulturpolitischen System der Sowjetunion wurden Bücher ein wichtiges Instrument für die sozialistische Erziehung des Volkes. Die Bildung des neuen Sowjetmenschen war eng mit der Bildung des Massenlesers verbunden. Der sowjetische Staat sollte den Analphabetismus ausrotten, das Volk aufklären und die kulturelle Bildung erhöhen. Statt die bürgerliche Kultur zu vernichten und durch eine kulturelle Diktatur des Proletariats zu ersetzen, wurde das literarische Erbe vom sozialistischen Staat institutionalisiert (Dobrenko 1997, 156-61; Lovell 2000, 38). Unmittelbar nach der Revolution erhielt der erste sowjetische Staatsverlag, die Literatur- und Verlagsabteilung unter dem Volkskommissariat für Aufklärung, Narkompros, ein Monopol für die russischen Klassiker, um sie in billigen Massenaufgaben herauszugeben (Динерштейн 1997, 168). Schon 1918 erschien bei diesem Verlag die erste sowjetische *Полное собрание сочинений* (*Vollständige Werkausgabe*) von Čechov. Kanonisierte Reihen und gesammelte Werke in kolossalen Auflagen wurden ein Kennzeichen für die Verlagspolitik während der ganzen sowjetischen Periode.

Vom Papierumschlag zum festen Einband

Während die Periode von 1935 bis zu den 1960er Jahren in der westlichen Buchgeschichte als „Paperback Revolution“ bezeichnet wird (Schmoller 1974, McCleery 2007), lief in der Sowjetunion der Prozess in der gleichen Zeit, abgesehen von den Kriegsjahren, genau umgekehrt ab. Bis zum Ende der 1920er Jahre wurden nur ungefähr ein Zehntel der sowjetischen Buchtitel als gebundene Ausgaben herausgegeben (Брылов 1929, 73). Wegen der relativ späten Industrialisierung der russischen Buchproduktion und dem Rückschlag des Bürgerkrieges waren die Einbandtechniken nur wenig mechanisiert. Die Leser kauften den Buchblock entweder mit einem Papier- oder einem Schutzumschlag, der entfernt wurde, wenn der Buchbinder das Buch einband. Diese traditionelle Praxis sieht man auf der Rückseiten-Klappe des Schutzumschlages zu *Вишневый сад*, wo der Preis für den Einband separat angegeben ist. Der dünne Papierumschlag war ein dankbares Material für Bild- und Farbdruck, und wegen der Viel-

falt der Umschlaggestaltung bezeichnen russische Buchkunsthistoriker die 1920er sogar als eine Dekade des Papierumschlags (Кузнецов 1990, 15; Кричевский 2002, 256).

Parallel zur allmählichen Zentralisierung und Verstaatlichung des Verlagswesens einerseits und zur Institutionalisierung und Kanonisierung der Literatur andererseits fand aber auch eine technische Industrialisierung des Bucheinbandprozesses statt. Neue Standards, welche die Formate, Materialien und Einbandtypen regulierten, und neue Einbandmaterialien wie Kunstleder führten gegen 1935 zu einer Erhöhung des Anteils von Hardbacks² (Worobjow 1984, 21) und nach dem 2. Weltkrieg verzeichnete der Hardback einen soliden Vorsprung gegenüber dem Papierumschlag.

Die Verbreitung des Paperbacks als billige Einwegware für den neuen Massenleser wurde im Westen mit einer grundlegenden Diskussion zwischen einer kulturpessimistischen Elite und optimistischen Verteidigern der Massenkultur verknüpft. Diese Distinktion fand in der Sowjetunion nicht statt, weil Massen- und Hochkultur in eine normative, sozialistisch klassenlose Einheitskultur vereint werden sollten (Lovell 2000, 19-21). Eben im standardisierten Hardback fand die offizielle Oberfläche der sowjetischen Einheitskultur ihren materiellen Ausdruck. Die Rationalisierung des Einbindeprozesses verwandelte zwar den Bucheinband in ein billiges Massenprodukt, aber die Hauptfunktion des sowjetischen Hardbacks war es nicht, das Buch zu verkaufen, sondern den literarischen Klassikern eine lange, wenn nicht ewige Lebensdauer zu sichern. In der sowjetischen Buchkultur musste das einzelne Buch außerdem dazu geeignet sein, mehrfach von mehreren Lesern gelesen zu werden, in der Regel innerhalb des institutionellen Rahmens der Bibliothek oder Ausbildungsstätte (Dobrenko 1997, Kap. 6).

Wort und Bild wechseln den Platz

Wenn wir uns eine Auswahl der häufigen Neuauflagen von Čechovs Gesammelten Werken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts anschauen, unterscheiden sie sich nur wenig voneinander.³ Čechov wird eingebunden in gleichen Formaten und einfarbigem Leinen (blau) oder Kunstleder (braun). Im Vergleich mit dem Schutzumschlag zu *Вишневый сад*

2 Der Terminus ‚Hardback‘ wurde hier an Stelle von ‚Hardcover‘ oder ‚fester Einband‘ gewählt, um den Unterschied zu der westlichen Paperback-Tradition zu verdeutlichen.

3 Berücksichtigt wurden die 12-bändige Ausgabe von 1950 (Чехов 1950), die 12-bändige Ausgabe aus den 1960er Jahren (Чехов 1960-64) und die 30-bändige Ausgabe aus den 1980ern (Чехов 1974-88).

werden die visuellen und verbalen Elemente auf dem standardisierten Umschlag streng aufgeteilt. Das Bild verschwindet vom Buchdeckel. Der bekannten Čechov-Fotografie wird nicht länger als Fragment, sondern als ganzseitiges, eingerahmtes Porträt ein fester Platz neben dem Titelblatt auf der Innenseite der fest eingebundenen Werkausgabe zugewiesen. Statt Čechovs Zwicker ist es jetzt sein Autogramm, das in Goldprägung auf dem Buchdeckel den Autor als Pars pro toto repräsentiert. Die Schrift und der Autorenname, die auf dem Schutzumschlag zu *Вишневый сад* abwesend waren, rücken ins Zentrum der Umschlagdarstellung. Als Hybridmedium betrachtet, präsentiert das standardisierte Hardback nicht eine Mischung aus Wort und Bild, sondern aus Wort und Monument, das Buch ähnelt einem Stein mit einer Inskription.

Das bedeutet natürlich nicht, dass das Bild völlig aus dem Buch verschwand. Čechov gehört zu den meistillustrierten russischen Autoren. Aber im sowjetischen illustrierten Klassiker entwickelte die Beziehung zwischen Wort und Bild sich von einem gleichberechtigten zu einem hierarchischen Verhältnis, in dem das Bild dazu diente, das Wort zu erleuchten. Während die konstruktivistischen Bucharchitekten das Buch als ein Ganzes betrachtet hatten, wurde, laut dem Kunsthistoriker Ėrast Kuznetsov, am Ende der 1930er Jahre die Gestaltung des Buches in zwei separate Spezialgebiete aufgeteilt. Einerseits der Buchillustrator (художник книги), der die textbegleitenden Illustrationen im Buchinnern lieferte, andererseits der Buchgestalter (оформитель книги), der vom Buchkonstrukteur zum Buchdeckeldekorateur reduziert wurde. Zwischen den Spezialisten entstand eine strenge Rangordnung, in der die Illustrationsarbeit zum Prestigefach wurde, während die äußere Komposition des Buches vernachlässigt wurde (Кузнецов 1990, 15).

Das Material des festen Einbands war nicht für Farb- und Bilddruck geeignet, deswegen findet man selten Bilder, sondern meist Reliefprägungen auf den Buchdeckeln der Hardbacks. Wie die Fassadenarchitektur der Stalin-Jahre sollten auch die Fassaden der Bücher Autorität und solide Plastizität ausdrücken. Besonders in den Nachkriegsjahren kam diese Monumentalität in durchillustrierten Jubiläumsausgaben von Klassikern zum Ausdruck, sogenannten „книги-памятники“ (Пахомов 1961, II, 32), die in geringen Auflagen, aber größten Formaten herausgegeben wurden. In seiner – für die 1970er gewagten – strukturalistischen Analyse der stalinistischen Architektur stellt Vladimir Papernyj die russische Avantgarde als „культура 1“ der stalinistischen „культура 2“ gegenüber und erklärt, wie in den 1930ern eine Hierarchie zwischen den Kunstarten entstand, in der die Literatur den ersten Platz einnahm. Laut Papernyj versuchte

die avantgardistische Kultur 1 die Kunstarten zu ihren reinen Formen zu bringen. Er hebt als Beispiel Jurij Tynjanovs Artikel von 1923 über die Unmöglichkeit der Illustration hervor. Für Tynjanov können die Kunstarten nur als selbstständige, unabhängige Ausdrucksformen zusammenspielen: „Только ничего не иллюстрируя, не связывая насильственно, предметно слово с живописью, может рисунок окружить текст“⁴ (Тынянов 1977, 316). Im Gegensatz dazu betrachtet Papernyj die Verbreitung der realistisch-psychologischen Illustration, deren prinzipiell unmögliche Aufgabe darin bestand, eine Art transsemiotische Übersetzung des Wortes im Verhältnis 1:1 zu leisten, als Symptom für die Unterwerfung der bildenden Kunst unter das autoritäre Wort in der Stalin-Zeit:

[...] иллюстрирование стало в культуре 2 возможным и даже желательным, потому что каждому искусству в этой культуре пришлось перестроить свой язык так, чтобы на нем можно было излагать вербальный текст. Языки искусств стали унифицированными. Иллюстрирование, то есть наложение друг на друга разных переводов с одного и того же вербального подлинника, создавало необходимую избыточность, гарантировавшую правильное прочтение этого подлинника.⁵ (Паперный 2006, 222 und 226)

Papernyj sieht die avantgardistische und die stalinistische Kultur als absolute Dichotomie. Aber vielleicht war der puristische Versuch der Modernisten, zwischen den Kunstarten zu differenzieren, eine Voraussetzung für die spätere Schaffung einer Hierarchie?

Der Schutzumschlag wird rehabilitiert

Die Liberalisierung, die nach Chruščevs Rede auf dem Parteikongress 1956 erfolgte, prägte auch die Gestaltung der Buchumschläge, allerdings mit einigen Jahren Verspätung. Schon 1954 wurde auf dem sowjetischen Architekturkongress entschieden, Dekorationen auf den Fassaden zu ver-

4 „Nur wenn sie nichts illustriert, und indem sie Malerei und Wort nicht mit Gewalt thematisch aneinanderbindet, kann eine Zeichnung zur Umgebung eines Textes werden.“ [Hier wie im Folgenden Ü.d.A.]

5 „[...] Illustration wurde in der Kultur 2 möglich, und sogar wünschenswert, weil jede Kunst in dieser Kultur ihre Sprache so umstrukturieren musste, dass sie einen verbalen Text ausdrücken konnte. Die Sprachen der Künste wurden einheitlich. Die Illustration, das heißt die Akkumulation verschiedener Übersetzungen ein und desselben verbalen Originaltextes, schuf den notwendigen Überschuss, der die richtige Interpretation des Originaltextes sicherte.“

meiden, um die Geschwindigkeit der Bauarbeiten zu erhöhen. Aber erst 1958 erließ die Partei ein Dekret *О неправильной практике выпуска дорогостоящих изданий* (*Warum es falsch ist, teure Publikationen herauszugeben*), das mit dem „Verbrechen“ des Ornamentes in der Buchkunst abrechnete und eine einfachere und billigere Buchform verlangte (Адамов 1985, 70).

Das Tauwetter wurde eine Periode, in der die Buchgestalter sich selbst und die Tradition der Konstruktivisten neu entdeckten. In diesen Jahren entstanden Ausstellungen und Zeitschriften über Buchgeschichte und Buchkunst wie *Книга. Исследования и материалы* (*Das Buch. Studien und Materialien*, 1959 ff), *Искусство книги* (*Die Buchkunst*, 1960-87) und *Лучшие книги* (*Die schönsten Bücher*, 1960-68). In diesem Kontext liefert Ėrast Kuznecov 1961 in *Книга* eine bemerkenswerte Verteidigung des Schutzumschlags. Der Schutzumschlag hatte keine große Verbreitung auf dem sowjetischen Hardback gefunden und wurde im sowjetischen Kontext mit einem vulgär-bürgerlichen Reklamephänomen verbunden.

Aber im Artikel vergleicht Kuznecov das aufgeschlagene Hardback wegen der schweren, im Reliefdruck geprägten, dreiteiligen Form mit einem Triptychon. Auf diesem Hintergrund wirkt der leichte und flache Schutzumschlag, der zu Farbkompositionen einlädt, als der absolute Gegensatz zum Hardback. Kuznecov scheint besonders fasziniert von der Unabhängigkeit des losen Schutzumschlags von Buch und Text:

Именно эта самостоятельность и «временность» суперобложки и придают ей некоторые своеобразные черты. Прежде всего это большая свобода решения (композиционная, колористическая и т. п.). Это меньшая связанность законами книжного оформления.⁶ (Кузнецов 1961, 215)

Das, wofür Kuznecov eigentlich plädiert, ist die Befreiung der sowjetischen Grafikkunst oder nichts weniger als die Emanzipation der Kunst vom autoritären Wort und das Recht des Bildes auf eine eigene Existenz auf der gleichen Ebene mit dem Text.

⁶ „Gerade diese Selbstständigkeit und ‚Vorläufigkeit‘ des Schutzumschlags verleihen ihm einige besondere Züge. In erster Linie wäre das die größere Freiheit in der [künstlerischen] Lösung (kompositorisch, koloristisch u. ä.). Des Weiteren ist der Künstler weniger gebunden an die Gesetze der Buchgestaltung.“

Der Buchumschlag als Kampfplatz kultureller Werte

Im Kuznecovs Artikel wird deutlich, dass der Buchumschlag bei Weitem kein neutrales Medium oder ein technischer Textbehälter ist, sondern dass sowohl kulturelle als auch politische Werte in der Textur des Buchumschlages eingewoben sind. Die Grafik des Buchumschlages spiegelt und beeinflusst den Status eines literarischen Werkes und nimmt teil an einem ‚Grenzstreit‘ um das Recht auf Repräsentation zwischen der literarischen und bildenden Kunst, um W.J.T. Mitchell zu paraphrasieren, der dies zugespitzt folgendermaßen formuliert:

The history of culture is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs [...]. At some moments this struggle seems to settle into a relationship of free exchange along open borders; at other times (as in Lessing's *Laocoon*) the borders are closed and a separate peace is declared. (Mitchell 1986, 42)

Wenn Mitchell das Verhältnis zwischen Bild und Wort immer wieder mit solchen Kriegsmetaphern beschreibt, ist seine Rhetorik natürlich auch Teil eines eigenen Kampfes, um sich im wissenschaftlichen Feld zu positionieren, was er sehr erfolgreich unter dem Banner *The Pictorial Turn* geschafft hat (Mitchell 1994, 16). Nichtsdestoweniger ist Mitchells Aufmerksamkeit für die ideologischen Implikationen der Wort-Bild-Relation wichtig, wenn man den russischen Buchumschlag in der verschärften kulturpolitischen Situation der Umbruchphase von einem sowjetischen staatlichen zu einem postsowjetischen privaten Verlagssystem betrachtet. Hier findet eine komplette Veränderung der Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Buches statt, die mit der globalen Computerrevolution zusammenfällt, die die technologischen Bedingungen sowohl für die visuelle Wahrnehmung als auch das Buchdesign verändert. Das führt zu einem erneuten Wechsel im Verhältnis von Wort und Bild auf dem Buchumschlag, der mit einem Aufbruch der normativen Einheitskultur verbunden ist.

Der Verfall der Buchkultur

Während die Herstellung eines Buches im sowjetischen Staatsverlag mehrere Jahre dauern konnte, ging es auf dem jungen russischen Buchmarkt Anfang der 1990er Jahren darum, so schnell wie möglich das Buchdefizit vor allem mit bis dahin inoffizieller Literatur und schnell übersetzter westlicher Populärliteratur zu schließen. Profitjäger, die oft keine profes-

sionellen Verleger waren und im Buch ein preisgünstiges Investitionsobjekt sahen, gaben die Bücher auf dem einfachsten Material heraus, was zu einer Erhöhung des Anteils von Papierumschlägen führte (Кондратов 1997, 64 und 69).

Um Zeit und Kosten zu sparen, fiel die Illustration innen im Buch fast weg. Stattdessen wurde das äußere Bild auf dem Umschlag sehr wichtig, um die Aufmerksamkeit des Käufers zu gewinnen. Die Buchillustratoren, die früher ein halbes Jahresgehalt für ein durchillustriertes Buch bekommen konnten, verloren ihre Aufträge, als die Staatsverlage verschwanden (Лебедев 1995, 63-64). In den neuen Verlagen wurden die Bücher von Layoutern gestaltet, die nicht unbedingt eine Ausbildung in Buchdesign hatten, aber mit einem Computer umgehen konnten.

Unter dem Eindruck der allgemeinen gesellschaftlichen Krise fiel die Titel- und Auflagenanzahl auf dem schnell gesättigten Buchmarkt auf ein katastrophal niedriges Niveau, was am 8. Juni 1993 Fachkräfte zu einem *Международный конгресс в защиту книги (Internationaler Kongress zur Verteidigung des Buches)* in Moskau veranlasste. Hier war die Rede von einer „*Deformation* des Verlagswesens“ und einer „*aggressiven* Massenkultur“ (zitiert nach Кондратов 1997, 74; Ü.d.A.). Im postsowjetischen Diskurs zum Thema Buchdesign findet man die kriegerische Darstellung des Wort-Bild-Verhältnisses, die Mitchell beschreibt, wieder. Ohne den festen Einband schützte nichts mehr das postsowjetische Buch, und das was ihm drohte, war eine von außen kommenden Bildflut von Motiven der amerikanischen Populärkultur.

Auf jedem Fall wurde das neue sogenannte „kommerzielle Buch“ vor allem mit seinen starken visuellen Wirkungsmitteln auf dem Cover identifiziert. In einer Umfrage der Zeitschrift *Книжное дело* verknüpft der Redakteur David Fiks den Buchumschlag direkt mit der Politik:

Заваленность современного российского книжного рынка откровенно бульварной литературой в проститутски пестрых целлофанированных обложках свидетельствует о наших днях первоначального накопления демократии больше, чем ... Одним словом, скажи мне Россия, какие книги ты издаешь, и я скажу...⁷ (zitiert nach Носов 1995, 10)

7 „Die Übersättigung des heutigen russischen Buchmarkts durch eine Literatur, die keinen Hehl aus ihrem Boulevardcharakter macht, in nuttig-bunten Hochglanzumschlägen, zeigt uns, dass wir in einer Zeit der ursprünglichen Akkumulation der Demokratie leben, deutlicher als ... Kurz und gut, sage mir, Russland, welche Bücher du heraus gibst, und ich werde sagen ...[, wer du bist. B.B.P.]“

In seinem Artikel von 1997 spricht V. Barykin von einem Verfall der Buchkultur, „падение[м] культуры книги“ (Барыкин 1997, 81). Für Barykin bestand diese Buchkultur im harmonischen Zusammenspiel der Verlagkultur (die verlegerische Bearbeitung des Textinhaltes in Anhang, Kommentaren, Vor- und Nachwort) und der Buchkunst (die künstlerische Bearbeitung der Textform). Die Buchkultur habe ihren zivilisatorischen Entwicklungshöhepunkt in den akademischen Ausgaben von gesammelten Werken erreicht. Barykin schlägt dann in Krankheitsmetaphern um, indem er von einem Virus redet, „проникновение вируса «массовой культуры» в книгоиздательское дело“, und danach präzisiert „массовой культуры американского образца“⁸ (Барыкин 1997, 81-84). Der Verfall der sowjetischen (gesunden?) Buchkultur repräsentiert einen kulturellen und moralischen Verfall, aber auch einen Fall des Bollwerks, wo die einheitliche Hochkultur von einer (kranken!) amerikanischen Massenkultur angegriffen wird.

Die gefallene Frau in *Дама с собачкой*

Artemij Lebedev, der zusammen mit Danilov den digitalen Umschlag zu *Дама с собачкой* gestaltet hat, gehört zu einer neuen Generation von jungen Designern. 1992 fing der Autodidakt an, als Buch- und Zeitungsgrafiker zu arbeiten, und gründete 20-jährig 1995 eines der ersten Webdesignbüros in Russland, das auch heute zu den größten gehört und sich mit allem – von Websites, über Buchdesign zu industriellem Design – beschäftigt. Zu seinen Visualisierungen von literarischen Werken gehört vor allem die offizielle Netzausgabe (*Полное интерактивное собрание*) von Boris Akunin. Aber sein Büro hat auch Buchumschläge zu mehreren Hunderten gedruckter Bücher, u. a. denen seiner Mutter, der Schriftstellerin Tat'jana Tolstaja, hergestellt.

Wie das moderne Medium Fotografie als Montagefragment auf dem handgemalten Schutzumschlag zu *Вишневый сад* auftauchte, tritt auf dem digitalen ‚Umschlag‘ zu *Дама с собачкой* das E-Mail-Zeichen als Symbol für das neue Medium Internet auf. Da der Designer dieses neue Medium gegenüber dem alten Gutenberg-Medium bevorzugt, könnte man das @-Zeichen als eine informelle Künstlersignatur oder ein Warenzeichen verstehen, A für Artemij, oder sogar für den Autorennamen, der ansonsten ganz abwesend ist, A für Anton. Das runde E-Mail-Zeichen verweist auf eine vernetzte, globale Welt, was in der Horizontlinie des

8 „[...] der Virus der Massenkultur dringt in das Verlagswesen ein [...] Massenkultur amerikanischen Typs [...]“

Bildes wiederholt wird. Die Dame schaut nach Westen, aber der Horizont ist nicht ohne Ironie etwas schräg geraten.

Die neue Konvention einer ausgezogenen Frau auf dem Umschlag, die Lebedev und Danilovs *Дама с собачкой* entspricht, wird im russischen Kontext mit einer amerikanischen *Barbie doll*-Figur identifiziert. Die russische Buchwissenschaftlerin Al'бина Aleksandrova beschreibt dies folgendermaßen:

Современный покупатель, никогда раньше не видевший столько ярких, разнообразных, зазывных обложек, тянется к ним. Многие художники коммерческих издательств просто перерисовывают западные издания. [...] Штапованные иллюстрации (тип «Барби» в неумеренных вариантах), локальные цвета.⁹ (Aleksandrova 1996, 62-63)

Der literarische Text kommt hier erst an zweiter Stelle, beinahe als ein zufälliger Anhang zum Blickfang des Umschlags.

Der Kunstgriff von Lebedev und Danilov besteht darin, das Barbie-Bild des kommerziellen Buches auf den Inbegriff eines Klassikers zu übertragen. Dadurch wird die Hierarchie zwischen der Populärkultur, die mit der Dominanz einer visuellen Kultur identifiziert wird, und der Klassikerkultur, die mit der Dominanz einer verbalen Kultur identifiziert wird, auf den Kopf gestellt. *Дама с собачкой* überrascht den Leser-Zuschauer, weil er an ein anderes Bild von der Dame mit dem Hündchen gewöhnt ist. Z. B. wie sie in der sehr verbreiteten, durchillustrierten sowjetischen Nachkriegsausgabe des Künstlerkollektivs Kukryniksy aussieht, wo Anna Sergeevna im hochgeschlossenen, dunklen Kleid und ehrbar vertieft in ihre Lektüre am Strand dargestellt wird,¹⁰ obwohl es bei Čechov keine Andeutungen gibt, dass sie auf der Strandpromenade lesen sollte. Ganz im Gegenteil ist es Gurovs Ehefrau in Moskau, die mit verbalen Attributen des Lesens, der Rechtschreibung und Aussprache verbunden wird: „Она много читала, не писала в письмах ъ, называла мужа не

9 „Der heutige Käufer, der früher nie so grelle, verschiedenartige und schreiende Umschläge gesehen hat, fühlt sich von ihnen angezogen. Viele Künstler, die für kommerzielle Verlage arbeiten, übernehmen einfach die Zeichnungen westlicher Ausgaben. [...] Klischeehafte Illustrationen (vom „Barbie“-Typ in unangemessenen Varianten) mit Lokalkolorit.“

10 Die Kukryniksy-Illustration stammt aus der Ausgabe Чехов 1948. Sie ist online verfügbar auf der Webseite der Большая советская энциклопедия (1969-78).

Дмитрием, а Димитрием“.¹¹ Die Dame mit dem Hündchen wird dargestellt am öffentlichen Ort der Strandpromenade und des Theaters, den man besucht, um zu sehen und gesehen zu werden, aus welchem Grund sie in der Erzählung immer mit einer Lorgnette (und keinem Buch) ausgestattet ist.

In diesem Sinn ist Lebedev und Danilovs visuelle Aktualisierung von *Даме с собачкой* vielleicht gar nicht so weit entfernt von Čechovs literarischer Vorlage, wie der sowjetisch geschulte Blick erwartet. Čechov bewegt sich bei der Darstellungen einer Galerie von Personen, die in stereotypen Rollen gefangen ist, an der Schwelle zwischen Parodie und Melancholie: Für Anna Sergeevna gilt der Stereotyp der gefallenen Frau. Lebedev und Danilov greifen diesen Stereotyp nicht mit einem feinen, sondern mit einem gewollt groben Humor auf, und drehen ihn so, dass die Dame mit dem Hündchen auf ihrem digitalen Metaumschlag den Verfall der Buchkultur verkörpert.

Damit hat ein Hierarchiewandel im Verhältnis zwischen Wort und Bild in der visuellen und materiellen Gestaltung von Čechovs Werke ein vorläufiges Ende erreicht.

Bildmaterial

Лебедев, Артемий/Норвежский Лесной. *Даме с собачкой* 1998. Homepage. 31.07.2010 <<http://www.tema.ru/crea-gif/dama1.html>>.

N.N.: А.П. Чехов. *Вишневый сад*. In: Scrap book of Russian bookjackets 1917-42. New York Public Library. 31.07.2010 <<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1556299>>.

Literaturverzeichnis

Dobrenko, Evgeny: The making of the state reader. Social and aesthetic contexts of the reception of Soviet literature. Stanford 1997.

Genette, Gérard: *Seuils*. Paris 1987.

Lemmens, Albert (Hrsg.): *Russian book art. 1904-2005*. Brussels 2005.

Lovell, Stephen: *The Russian reading revolution. Print culture in the Soviet and post-Soviet eras*. Basingstoke 2000.

McCleery, Alistair: *The Paperback Evolution – Taunitz, Albatross and Penguin*. In: *Judging a book by its cover. Fans, publishers, designers, and the marketing of fiction*. Ed. by Nicole Matthews and Nickianne Moody. Hampshire 2007. S. 3-17.

11 „Sie las viel, *schrieb* in Briefen nie das Zeichen ъ und *nannte* ihren Mann nicht Dmitrij, sondern Dimitrij“ (Hervorhebung B.B.P.).

- McKenzie, Donald F.: The book as an expressive form. In: Ders.: Bibliography and the sociology of texts. London 1986.
- Mitchell, William J. Thomas: Iconology. Image, text, ideology. Chicago 1986.
- Mitchell, William J. Thomas: Picture Theory. Essays on verbal and visual representation. Chicago 1994.
- Mitchell, William J. Thomas: There are no visual Media. In: Journal of Visual Culture 4.2 (August 2005). S. 257-266.
- Schmoller, Hans: The Paperback Revolution. In: Essays in the history of publishing. Ed. by Asa Briggs. London 1974. S. 283-318.
- Scott, David: The Poetics of the rebus: word, image and the dynamics of reading in the poster of the 1920s and 1930s. In: Word & Image 13.3 (July-Sep. 1997). S. 270-278.
- Tanselle, Thomas G.: Dust-Jackets, Dealers, and Documentation. In: Studies in Bibliography. Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia 56.4 (2003). S. 45-140.
- Worobjow, Dmitrij: Technologie der Bucheinbände und Broschüren. Leipzig 1984.

- Адамов, Е.Б. Художественная политика советских издательств // Рукопись, художественный редактор, книга. Сост. Е.Б. Адамов. Москва 1985. С. 10-100.
- Александрова, А.А. Бук-дизайн сегодня и проблемы стандартизации // Книга. Исследования и материалы. № 72 (1996) С. 61-66.
- Барыкин, В.Е. О некоторых аспектах культуры книги в современных условиях // Книга. Исследования и материалы. № 74 (1997). С. 81-98.
- Брылов, Г.А. Обложка книги. Опыт исторического исследования. Ленинград 1929.
- Динерштейн, Е.А. Книга в советском обществе // Книга. Исследования и материалы. № 74 (1997). С. 166-178.
- Кондратов, С.А. Становление негосударственного книгоиздания в России (1987–1993) // Книга. Исследования и материалы. № 74 (1997). С. 61-80.
- Кричевский, В.Г. Обложка: графическое лицо эпохи революционного натиска 1917-1937. Москва 2002.
- Кричевский, В. От модерна до ежовщины. 107 замечательных обложек. Москва 2006.
- Кузнецов, Э.Д. Советское искусство книги // Книжное искусство СССР. Т. 2: Оформление, конструирование, шрифт. Сост. М.А. Чегодаева, Е.И. Буторина. Москва 1990. С. 7-21.

- Кузнецов, Э.Д. Суперобложка и ее место в оформлении книги // Книга. Исследования и материалы. №4 (1961). С. 209-224.
- Лебедев, В.А. Судбы книжного дизайиа // Книжное дело № 3 (1995). С. 58-65.
- Носов, С.С. (ред.) 37 ответов на некорретный вопрос: «Что такое коммерческая книга?» // Книжное дело №6-7/18-19 (1995). С. 3-11.
- Паперный, В. Культура Два. 2-е изд. Москва 2006.
- Пахомов, В.В. Книжное Искусство. 2 т. Москва 1961-1962.
- Тынянов, Ю.Н. Иллюстрации // Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва 1977 (1923). С. 310-318.
- Чехов, А.П. *Дама с собачкой*. Москва 1948 (Илл. Кукрыниксы).
- Чехов, А.П. Собрание сочинений в 12-и томах. Москва 1950 (Серия «Библиотека Огонек»).
- Чехов, А.П. Собрание сочинений в 12-и томах. Москва 1960-64.
- Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-и томах. Москва 1974-88.

Zur Autorin

Birgitte Beck Pristed. Studium der komparativen Literaturwissenschaft, Modernen Kultur und Russisch an der Universität Kopenhagen. 2006-08
Kuratorin im Arbeitermuseum in Kopenhagen. Seit April 2009 Promotionsstudium an der Universität Mainz, FTSK in Germersheim.