

Der Sinn und die Sinne in ornamentalem Erzählen

(am Beispiel von Dževad Karahasans »Östlichem Diwan«)

PETRA HESSE

»[...] denn das Wichtige und
Schwere geht tief und fließt nicht
auf der Fläche [...]«¹

PLURALE O
(2001), 87–105
1 Winkelmann
1764

»[...] und vom Geheimnis des
Ornaments vermag ich zu
sagen.«²

2 v. Doderer 1949

Ornamente gehören zu den ältesten Zeugnissen, die eine vorwissenschaftlich ordnende Wahrnehmung und ein die Gesetzmässigkeiten dieser Ordnung (re-)produzierendes Schaffen des Menschen belegen. Neuere Forschungen ordnen paläo- und neolithische Funde von verschiedenen Kontinenten ihrerseits unter typologischen Gesichtspunkten zu einem Katalog von »ornamental archetypes«, der die ältere Hypothese stützt, ornamentale Kunst sei »the ›oldest aspect of higher mathematics given in an implicit form«³. Auch Ernst H. Gombrichs wahrnehmungstheoretische Untersuchung des ornamentalen Schaffens orientiert sich am Begriff der Ordnung und einer durch die Folie der Ordnung erst ermöglichten Erkenntnis von Abweichung.⁴

3 Jablan 1989, 1
mit Bezug auf
Weyl 1952

4 Gombrich 1982

Wie auf den geritzten Steinen, Scherben, Knochen der Steinzeit, so arbeitet das Ornament auch in Schriftkulturen mit den zwei Dimensionen der Fläche; an dreidimensionalen Trägern interessiert nicht die Tiefe, sondern die Oberfläche. Die symbolische Ordnung von Höhe/Tiefe versus (Ober-)Fläche bestimmt denn auch den Erkenntniswert, den unterschiedliche Kulturen dem Ornament bei-

messen. So dient in der islamischen Kunst das Ornament keineswegs als bloss schmückender Zusatz zu einem eigentlich wesensmässig zu Bestimmenden. Es ist in einem Kunstwerk vielmehr das Wesentliche, denn »immer geschieht eine autonome Sinnfindung aus ihm: über Zahl und Mass, Greifbarkeit und Gliederung hinaus

5 Lützelner 1987, vi zum unaussprechlichen, unanschaulich Göttlichen hin«⁵. Verschiedene arabische Bezeichnungen für das Entwickeln und Aufbringen von Ornamenten auf eine Fläche sind »all [...] positive in their judgement and all imply effective completion and even transfer of meanings from one form to the other«⁶.

Die christlich-platonische Tradition des Abendlandes hingegen schätzt den Erkenntniswert der Oberfläche gering. Wertend konnotierte Ableitungen wie »oberflächlich«, englisch »superficial«, französisch »superficiel«, italienisch »superficiale«, russisch »poverchnostnyj«, kroatisch/serbisch »površan« reden noch in den modernen europäischen Sprachen dem Wahrheitsanspruch der Tiefe das Wort. Dieser Anspruch scheint allerdings wesentlich sprachlich verfasst zu sein: Weniger die Geschichte der Bildenden Künste als vielmehr die Geschichte ihrer begrifflichen Selbstverständigung auf Normen und einen Kanon vorbildlicher Werke weist der Oberfläche und ihrer Gestaltung einen untergeordneten Rang zu. So wird seit den Anfängen der europäischen Kunsttheorie zwischen wesensmässiger Schönheit (pulchritudo) und blossen Zierat oder Schmuck der Oberfläche (ornamentum) unterschieden. Leon Battista Albertis ZEHN BÜCHER ÜBER DIE BAUKUNST (Florenz 1485) machen in dieser Hinsicht eine wirkungsmächtige Vorgabe: Für ihn gehört »Schönheit [...] auf die Seite des Substantiellen, Schmuck dagegen ist blosses Akzidenz, ein der Schönheit additiv angestücktes Beiwerk, das man *am* Bau, *an* der Plastik, *am* Bild findet, das aber nicht »für sich« existiert. Nur weil wahrhaft vollkommene Schönheit von Natur aus so selten vorkommt, wird die Anwendung ornamentaler Schmuck- und Zierformen ein erlaubtes Mittel, um Fehlendes zu ergänzen, Unförziges zu verdecken und die menschlichen Sinne zu umschmeicheln«⁷. Zwar unternimmt Kant in seiner KRITIK DER URTEILSKRAFT (1790) mit der Unterscheidung von »Zierath« als zweckgebundener Zutat und »Zierath« als zweckfreier Schönheit den Versuch einer partiellen Neubewertung, doch verharren diese theoretischen Überlegun-

7 Kroll 1987, 7

gen in einer »vielgerügte[n] Anschauungsarmut«⁸. Einen Autonomiestatus des Ornamentalen vermochte Kant nicht wirksam zu begründen.

8 Kroll 1987, 18

In der Kunsttheorie des 18. und 19. Jahrhunderts überwiegt die Kritik des Ornaments – auch in Gestalt einer Kritik seiner unangemessenen Verwendung – gegenüber der Reflexion seines ästhetischen Wertes. Diese Beobachtung legt es aber zugleich nahe, eine beständige künstlerische Praxis der Oberfläche als Unterlaufen der theoretischen Norm fortlaufend mitzudenken. Gerade die Ornament- und Dekorationslust der Vorgänger motiviert schliesslich die Ornament-Feindlichkeit der Moderne: Mit der Gleichsetzung von »Ornament und Verbrechen« – so der Titel eines Aufsatzes – für die fortgeschrittene Gegenwart des Jahres 1908 intendiert Adolf Loos die Befreiung von eben dieser kulturgeschichtlich überholten Praxis, die er mit der archaischen Tätowierung des Körpers vergleicht.⁹ Implizit aber erkennt Loos die ornamentale Praxis noch in der Polemik als faktisch praktizierten Widerspruch gegen eine zu realisierende Norm an. Diese europäische Norm verweist das Ornament aus dem Geltungsbereich des eigenen in den des Fremden – in der von Romantikern wie Philipp Otto Runge ursprünglich in positiver Wertung proklamierten sprachlichen Auffassung als »Arabeske«¹⁰.

9 Peplow 1996;
s. a. Kroll 1987,
122–24

10 Brüderlin
2001, 86–87

Die puristische Ausgrenzung des Schmückenden als eines blossen – und zudem fremden – Beiwerks hat in der metasprachlichen Normierung und Kritik der europäischen Sprachkunst nur bedingt Raum greifen können: »Was nämlich – im guten wie im schlechten Sinn – für *Ornament* gilt, hängt von der jeweiligen Bestimmung des Schönen und seines Verhältnisses zum Wahren und Guten ab«.¹¹ Die Synonymie von *Ornament* und *ornatus* vorausgesetzt, erfährt der affekterzeugende Schmuck der Rede, dem die antike Rhetorik einen festen Platz in ihrem Lehrsystem einräumt, im 18. Jahrhundert einen grundlegenden Funktions- und Statuswandel: Die antike Einheit der fünf rhetorischen Grundoperationen *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* und *memoria* löst sich in der Abhängigkeit »von einer äusseren (politisch-ideologischen) bzw. von einer höheren (religiösen oder philosophischen) Normativität« auf. Der Anspruch auf Wahrheit, die gleichsam für sich spricht und die – wahrnehmbare – Rhetorik auf die *inventio* reduziert, tritt an die Stelle der pragmatischen Ziel-

11 Raullet 1996, 27

- setzung, »den Hörer von der Vertretbarkeit der Partei des Redners zu überzeugen«¹². Im Zuge der Historisierung einer ursprünglich religiös begründeten repräsentativen Staatlichkeit brechen Gottsched für das Theater wie auch Winckelmann für die Kunstgeschichte »um des Ausdrucks des Menschlichen willen mit der Rhetorik und der Klausel des hohen Stils als Ständeklausel«¹³. Das barocke repräsentative Ornament unterliegt nun als bloße Allegorie und somit »sinnlose Dekoration« einer fortschreitenden Abwertung, während »dem Symbol die Aufgabe zu[kommt], ihr [i. e. der Oberfläche] wieder Tiefe zu verleihen und die ehemals von ihr ausgedrückte metaphysische Weltordnung zu ›retten‹«¹⁴.
- ¹² Raulet 1996, 21
- ¹³ Raulet 1996, 27
- ¹⁴ Raulet 1996, 42

Im Gegensatz zum *ornatus* hat der Begriff *Ornament* mit seinen Ableitungen erst in der Moderne seinen ausdrücklichen und differenzierten Eingang in die theoretische Reflexion der literarischen Rede gefunden. Der russische Literaturwissenschaftler Viktor Šklovskij veröffentlichte 1924, dann nochmals 1929 in seinem Buch ÜBER DIE THEORIE DER PROSA (O TEORII PROZY) eine Untersuchung zur Prosa Andrej Belyjs, die er im Titel als »ornamentale Prosa« bezeichnet. Das strukturbildende Merkmal einer solchen ornamentalen Prosa erkennt Šklovskij in einem hohen Mass an Eigenständigkeit gerade jener bildhaften Schicht von Vergleichen und Metaphern, die die Rhetorik seit dem 18. Jahrhundert der »eigentlichen« Redeabsicht nach- und unterordnet: Für letztere hat die inventio als Findung der Gedanken den Vorrang vor der elocutio als ihrer sprachlichen Ausarbeitung, zu der auch der *ornatus* gehört. Für Andrej Belyj als einen Vertreter der Moderne hingegen konstatiert Šklovskij: »Die metaphorische Reihe fasst Fuss als diejenige, die vor der ›realen Reihe‹ existierte, welche sie hervorgerufen hat« – »Rjad metaforičeskij utverždaetsja kak suščestvjuščij do ›real'nogo rjada«, ego vyzvavšego«.¹⁵

¹⁵ Šklovskij 1929, 210

Diese Umkehrung in Reihenfolge und Gewichtung des »eigentlichen« Gemeinten und seiner metaphorischen Versprachlichung verdeutlicht Šklovskij an anderer Stelle in einem ebenso zeittypischen wie prägnanten Bild: Während die planvoll fortschreitenden Handlungen des Bauens eine Hochhaussiedlung entstehen lassen, werden die – offenbar als schon bewohnt vorzustellenden – oberen Etagen der Häuser durch kleine »Hängebrücken« miteinander verbunden, deren Verlauf nicht dem der ebenerdigen (Strassen-)Verbindungen

zu entsprechen braucht:

Auf der Grundlage dieser Linie [i. e. der Fabel] verlaufen metaphorische Reihen wie Aufbauten, wie vielgeschossige Häuser. Diese Reihen – stellen wir sie uns in Form von Häusern vor – sind untereinander durch kleine Hängebrücken verbunden. Indem die Fabel voranschreitet, gibt sie den Vorwand zur Schaffung neuer Reihen, die im Entstehen sofort mit den bereits existierenden verbunden werden.¹⁶

16 Šklovskij 1929,
211

Ein solches, auch »nicht-klassisch« genanntes Erzählen, das Strukturen auf der Ebene des linearen Erzählens einer Fabel und zugleich eigenständig auf der Ebene der erzählerischen Metaphorik aufbaut, ist mehrfach untersucht worden.¹⁷ Besonders Wolf Schmid¹⁸ bemüht sich um eine exakte, nicht ihrerseits metaphorische Definition, die es ermöglicht, ornamentales Erzählen literaturgeschichtlich einzuordnen und es in den Funktionszusammenhang einer modernen Rationalismus-Kritik zu stellen:

17 u. a. Koževnikova 1976; Levin 1981; Szilárd 1986
18 Schmid 1987;
Schmid 1992

Schmid geht mit Jurij M. Lotman davon aus, dass in der *Poesie* »Konstitutionsprinzipien« wirksam werden, die als zusätzliche oder sekundäre Regeln zu den morphologischen, syntaktischen, stilistischen, pragmatischen Regeln der Prosa-Sprache hinzutreten. Derartige Zusatzregeln können in der Moderne auch die *Prosa* bestimmen, deren Sprache damit gleichsam »überdeterminiert« ist¹⁹: Die sekundären Regeln schaffen nach dem Prinzip von Wiederholung und Abweichung Äquivalenz-Beziehungen, wie sie eigentlich für die Poesie charakteristisch sind. Derartige Äquivalenz-Beziehungen entstehen auf der lautlichen Ebene z. B. durch Reim, Alliteration, Assonanz oder Paronomasie, auf der syntaktischen Ebene durch Parallelismus, Chiasmus, Gradatio, sie entstehen durch lexikalische Wiederholung, auch in rhetorischen Figuren wie der Anapher, sie lassen sich auf der Ebene der Komposition in Erzählschachtelungen ausmachen usw. Im Ergebnis werden unterschiedliche Elemente des Textes hinsichtlich bestimmter Merkmale vergleichbar, v. a. auf lautlicher und lexikalisch-semantischer Ebene.

19 Schmid 1992,
26

In dieser spezifischen Definition ist das ornamentale Prinzip von Wiederholung und Abweichung nicht nur wohlklingender Schmuck, *ornatus*, der Rede. Vielmehr setzt z. B. die Wiederholung ein und derselben Metapher als Bezeichnung für zwei verschiedene Bezeichnete diese zwar nicht vollkommen gleich; sie deutet sie aber im je-

weiligen Kontext als ihrem Wesen nach gleichbedeutend. Umgekehrt charakterisiert ein Wandel der Metaphorik für ein und dasselbe Bezeichnete einen Prozess, in dem dieses Bezeichnete seinem Wesen nach mit sich selbst uneins wird, mit sich zerfällt. So kann sich die Bildlichkeit tendenziell verselbständigen, und die Aufmerksamkeit verlagert sich weg von der Erzählung der »eigentlichen« Fabel, hin zur Vernetzung lautlicher und lexikalisch-semantischer Einheiten, zum fortschreitenden »Bau von Hängebrücken« über dem »Erdgeschoss« der Fabel: Der Zusammenhang einzelner Elemente der Erzählung ist »nicht mehr narrativ-syntagmatisch, sondern nur noch poetisch-paradigmatisch konstituiert«.²⁰

20 Schmid 1987,
375

Schmid betont allerdings auch, dass diese Züge modernen Erzählens da am spannungsreichsten und aussagekräftigsten werden, wo sie nicht einfach dominieren und den Erzählverlauf in Einzellemente auflösen, sondern wo sie in Konkurrenz zu dem linearen Erzählen einer Folge von Ereignissen treten. Aus dem Aufeinandertreffen beider Erzählgattungen ergibt sich eine Spannung zwischen zwei grundsätzlich möglichen Sichtweisen von Welt und Mensch: zwischen der Wahrnehmung eines Ereignisses als eines einmaligen Gliedes in einer Kette von raum-zeitlich und kausal verknüpften Geschehnissen einerseits und der Wahrnehmung des Ereignisses als zyklischer Rückkehr zu bereits Dagewesenem, sich – wie im Mythos – immer Wiederholendem auf der anderen Seite.

Im ersten Fall kommt es auf die dem grundlegenden Anspruch nach sinnhafte Verknüpfung des Heterogenen, im zweiten auf die Erkenntnis des wesensmässig Gleichen im nur scheinbar, nur äusserlich Heterogenen an. Das narrativ-syntagmatische Welt- und Menschenbild geht potentiell von der Freiheit individueller Entscheidung und Handlung aus und ermöglicht »Biographie« im neuzeitlichen Sinne eines fiktional-narrativen Realismus und des ihm zugrundeliegenden wissenschaftlichen Weltbildes; das poetisch-paradigmatische Menschenbild legt menschliches Handeln in der Welt auf die Wiederholung unabänderlicher Gesetzmässigkeiten fest, es gehört dem Typus des neomythischen Denkens an. Schmid formuliert zusammenfassend: »[...] wie sich im Realismus die Gesetze narrativer Prosa auf die Poesie und auch auf ihre nicht-narrativen Gattungen ausbreiteten, so expandieren in der Moderne die Konstitutionsprin-

zipien der Poesie auf das Feld der narrativen Prosa. Ergebnis dieses Prozesses ist jenes hybride Phänomen, das man mit dem Begriff der ›ornamentalen‹ Prosa bezeichnet«. ²¹ Der Hybridcharakter ›des ›arabesken‹ oder ›ornamentalen‹ Bildbegriffs aus *Konstruktion, Simulation* und *Signifikation*« lässt sich schon in Goethes WEST-ÖSTLICHEM DIVAN nachweisen, »wo seine metaphorische Festlegung auf die Techniken des optischen Scheins zusammenstösst mit dem Primat der Stimme [...]« ²².

21 Schmid 1987, 372

22 Graevenitz 1994, 22

Der Begriff der ornamentalen Prosa ist ausserhalb der slavischen Philologie kaum etabliert; neuerdings hat er ausser in die Goethe- auch Eingang in die Doderer-Forschung gefunden. ²³ Das methodische Werkzeug, das dieser Begriff für die Textanalyse bereitstellt, lässt ihn aber besonders zur Untersuchung von Texten geeignet erscheinen, die im Spannungsfeld unterschiedlicher Kulturen angesiedelt sind: Ihre jeweiligen Symbolisierungssysteme von Sprache, Religion, Kunst, Weltanschauung, Wissenschaft, wirtschaftlicher und staatlicher Organisation stellen hier unterschiedliche Codes dar, nach denen die narrative Konstitution von Bedeutung vorgenommen wird. In einer solchen Situation kann ornamentales Erzählen nicht nur Ausdruck neomythischer Bewusstseinszustände, sondern auch ein Verfahren zur *Mehrfachkodierung* von Texten sein. Eine Fabel, die ›zu ebener Erde‹ in einem Kulturraum angesiedelt ist, kann auf der Ebene v. a. der Lexik und Metaphorik von Äquivalenzen überlagert werden, die für ein oder mehrere Symbolisierungssysteme der anderen Kultur charakteristisch sind und als dieser Kultur zugehörig wahrgenommen werden. So vervielfältigt sich der eine, kulturell generierte Sinn zu einer Dualität oder gar einem Plural, den von dem abstrakten Nomen »Sinn« zu bilden die deutsche Sprache eigentlich nicht zulässt.

23 Helmstetter 1995

Als Reflex unterschiedlicher historisch-kultureller Bewusstseinszustände kann ornamentales Erzählen dann auch die etymologische Dimension des im Deutschen singulären »Sinnes« zur Darstellung bringen: »Sinn« geht aus der physischen Erfahrung der »Sinne« hervor – der Sinne im Plural, d. h. in der Bedeutung körperlicher Wahrnehmungsorgane. Die althochdeutsche Bedeutung von »sind« – Weg, Reise, urverwandt mit lateinisch »sensus«, »sentire«, verweist bereits innerkulturell auf eine Distanz zwischen dem Sinneseindruck und

der Konstitution von Sinn als Prozess. Den Prozesscharakter der *Konstitution* belegen auch die slavischen Sprachen mit russisch »mysl«, kroatisch/serbisch »smisao« für das Abstraktum »Sinn« – als Zusammendenken oder Konfigurieren verbindet der »Sinn« auch in den slavischen Sprachen unterschiedliche Ebenen physisch-psychischer Tätigkeit miteinander. »Sinn« wie auch »smisao« als »Reise« oder konfigurierende Tätigkeit sind nicht nur zielgerichtet, sondern reflektieren stets ihre Ausgangsbasis mit – sie bieten so gleichsam eine Möglichkeit zur Verifikation kultureller »Sinn«-Angebote durch die Darstellung des »Weges«, der zu ihnen führt.

Ein Grenz- und Überschneidungsbereich verschiedener Kulturen ist Bosnien, dessen Literatur im 20. Jahrhundert vielfältige Ausprägungen ornamentalen Erzählens aufweist. So lässt Meša Selimović in dem Roman *DER DERWISCH UND DER TOD* (*DERVIŠ I SMRT*, 1966) seinen Titelhelden den rechten »Weg« erkunden, den ein religiöser Dogmatismus zum Lebenssinn weist, den die Textebene der etymologischen und metaphorischen Äquivalenzen aber mit dem Verdacht des »Kreis«-Laufs konfrontiert.²⁴

24 Hesse 1988

Eine vergleichbare strukturelle Spannung legt Dževad Karahasans *ÖSTLICHER DIWAN* (*IŠTOČNI DIWAN*, 1989) zwischen der monotheistischen Gottesvorstellung des Islam als dem einen Sinn und der Pluralität erfahrener Sinneseindrücke offen. Die Einheit des Vielfältigen benennt bereits der Titel, den der 1953 geborene Bosnier Karahasan seinem ersten Roman gab: Als »Polsterbank« und auf dieser stattfindende »Versammlung« hat der Diwan im Persischen, Arabischen, Türkischen auch die sekundäre Bedeutung einer »Sammlung altorientalischer Gedichte«. Karahasans Orthographie, die in den originalsprachlichen Ausgaben »diwan« mit w und damit in Widerspruch zur einheimischen Norm setzt, gibt ein deutliches Signal in Richtung dieser Tradition. Zugleich kann jedoch die dargestellte Welt des Ostens nur einem westlich(er) verorteten Standpunkt als »östlich« erscheinen.

Versammelt sind in Karahasans Werk drei hinsichtlich ihrer Fabel unabhängige Erzählungen oder »Bücher«, die zwischen dem 8. und dem 10. Jahrhundert in Basra und Bagdad spielen. Sie sind ih-

Das in keiner Ausgabe offengelegte Inhaltsverzeichnis zu Dževad Karahasan ISTOČNI DIWAN

Seiten	Inhalt 1. Buch	Seiten	Inhalt 2. Buch	Seiten	Inhalt 3. Buch
7	Al-Mukaffa	149	Al-Hallağ	317	At-Tawhidi
9	I. Teil: <u>Briefe</u>	151	I. Teil: <u>Dämmerung</u>	319	I. Teil: <u>Der Bazar</u>
11–20	1	153–161		321–330	1
21–32	2			331–343	2
33–44	3	163	II. Teil: <u>Tage</u>	343–356	3
45	II. Teil: <u>Lehren</u>	165–177	Donnerstag, 12.		
47–57	1	177–190	Freitag, 13.	357	II. Teil: <u>Die Festung</u>
57–69	2	190–203	Samstag, 14.	359–371	1
69–71	3	203–218	Sonntag, 15.	371–383	2
71–84	Die Erzählung von Mutevekil und Zubeid	219–234	Montag, 16.	383–393	3
84–86	4	234–250	Dienstag, 17.		
86–	Die Lehre von Gazvan und der Malerei	250–266	Mittwoch, 18.	395	III. Teil: <u>Das Haus</u>
86–90	i	266–282	Donnerstag, 19.	397–409	1
90–100	ii	282–288	Freitag, 20.	409–414	2
100–104	iii	288–295	Samstag, Sonntag, Montag		
104–110	iv	295–296	Dienstag, 23. [sic]		
110–114	v	296–297	Dienstag, Mittwoch, Donnerstag		
115	vi	297–298	Freitag, 25.		
117	III. Teil: <u>Ereignisse</u>	299	III. Teil: <u>Nacht</u>		
119–127	1	301–316			
127–135	2				

rerseits in je drei Teile gegliedert und durch Briefe, Tagebuchaufzeichnungen und Binnenerzählungen noch weiter verschachtelt, wie das »Inhaltsverzeichnis« auf der vorigen Seite zeigt (nach der Erstausgabe Karahasan 1989).

Übergreifendes Thema und dargestelltes Ziel der Protagonisten aller drei Erzählungen ist ein religiöser Glaube, der es ermöglichen müsste, im Chaos der einzelnen Erscheinungen dieser Welt die eine, d. h. einzige und allumfassende Ordnung zu erkennen, die weder Leere noch Willkür zulässt. Dieses eine – göttliche – Prinzip, aus dem alle einzelnen Erscheinungen sich ableiten liessen, wird zusammen mit seinem Gegenpol bereits im einleitenden Dialog zwischen al-Mukaffa und seiner Frau Begzada angesprochen:

»Du kannst nicht alle Leere füllen, kannst nicht allenthalben Willkür verhindern«, [...]

»Dies kann und will ich auch nicht, [...] das wäre vielleicht auch gar nicht gut, denn Leere und Willkür müssen, da es sie gibt, wohl sein. Doch fürchte ich sie und bin bemüht, mein Leben gegen sie einzufrieden. [...] Das entledigt mich der Ängste vor der Welt und deren Unordnung. Oder vor der Ordnung, die ich nicht verstehe und als Unordnung erfahre.«²⁵

25 Karahasan
1993, 8–9
(original:
Karahasan 1989,
12)

Die folgende Erzählung handelt, wie auch die beiden anderen, von unterschiedlichen Versuchen, die eine, in sich widerspruchsfreie Ordnung zu realisieren: durch vernünftige Gelehrsamkeit, staatliche Machtmittel oder die Erfahrung einer mystischen All-Einheit. Entsprechend durchzieht eine Lexik der Ordnung, des Einen, des Göttlichen alle drei Erzählungen; ihr ist eine sekundäre Begrifflichkeit der Gesetze, der Regelmässigkeit und der (geometrischen) Figur zugeordnet. So verlässt al-Mukaffa seine Frau, obwohl er sie liebt, und begibt sich räumlich aus der Peripherie der neu zum Islam bekehrten persischen Provinz Fars in die Hauptstadt des Abbasidenreiches, Basra, als Mittelpunkt einer durch das religiöse Gesetz vernünftig geordneten Welt, quasi ins Zentrum der Vernunft, die mit dem Sinn des Daseins gleichgesetzt wird. Schon hier deutet sich ein negativer Zusammenhang von dogmatisch geordnetem »Wissen« und dem »Selbst« des individuellen Menschen an:

»[...] ich brauche das, wissen, ja, ich muss wissen. Ist es denn möglich, dass du nicht fühlst, wie schön, wie heilig es ist, sein Leben dem Wissen und dem Schreiben zu widmen, wodurch das Wissen vielleicht verbreitet und vergrößert wird? Um des Wissens willen sich selbst zu entsagen, sich und das Seine dem Wissen und seiner Verbreitung unter den Menschen zu opfern.«²⁶

26 Karahasan
1993, 16 (original:
Karahasan 1989,
17)

Den Gegenpol des Fühlens verkörpert schon in dieser Anrede al-Mukaffas Frau Begzada, allerdings nicht als Instanz einer unreflektierten Emotionalität. Mit sanftem Spott schreibt sie an ihren Mann: »Also los, mein Lieber, Du bist weise und hast die Augen des Falken, und ich denke, auch an Mut fehlt es Dir nicht. Erkenne die Figur und zeichne sie frei heraus.«²⁷ Ist die Weisheit in der Begrifflichkeit der sprechenden Personen noch weitgehend der Vernunft zugeordnet, so entstammt die Metapher der Falkenaugen einem ganz anderen Bereich: dem der sinnlichen Wahrnehmung, die al-Mukaffa hier als Instrument der Erkenntnis zugesprochen und empfohlen wird. Begzadas Preis der Schönheit in der sichtbaren – und ungeordneten – Welt ergänzt im II. Buch die Lautenspielerin Rabija im Gespräch mit ihrem Freund, dem Polizei-Emir Gazvan: Dieser vermag den Zusammenhang verschiedener Todesfälle mit den Predigten des Fanatikers al-Hallağ nicht als die »Ganzheit« zu erkennen, auf die einige Indizien dennoch hinzudeuten scheinen; nur in der Ganzheit hält er aber die Lösung des Falles für möglich. Wiederum im Bilde der Augen fügt Rabija dem Aspekt der sinnlichen Schönheit den der Angemessenheit hinzu:

27 Karahasan
1993, 29 (original:
Karahasan 1989:
27)

»Ach, die Ganzheit. Als wäre es dem menschlichen Verstand gegeben, irgendeine Ganzheit zu sehen. Unsere Augen sind eingerichtet, eine Seite wahrzunehmen. Sobald sie sich der anderen zuwenden, verdeckt sich uns jene, die wir bis dahin sahen. Nicht gegeben ist uns die Ganzheit, lieber Gazvan, das aber, denke ich, ist gut so. GOTT sei gedankt, dass er uns keine Ganzheit gab.«²⁸

28 Karahasan
1993, 397–98
(original:
Karahasan 1989:
304)

An diesen und vielen weiteren Stellen werden die Augen des Menschen physisch-konkret, aber auch metaphorisch als das erste und letzte Instrument der Erkenntnis besprochen, in unterschiedlichen Handlungszusammenhängen und von ganz verschiedenen Personen. Um die Augen rankt sich so durch die drei Bücher hindurch eine eigene Geschichte, die mit der jeweils erzählten Fabel nur gelegent-

liche Berührungspunkte aufweist. Vielmehr tritt diese Geschichte der Augen ihrerseits in eine weitgehend selbständige Beziehung zu der Metaphorik des Einen, Ganzen, des Vernünftigen und Göttlichen im Roman: Die sinnliche Erkenntnis der Augen und das vernunftorientierte Streben nach der Erkenntnis *eines* umfassenden Sinnes liegen im Widerstreit miteinander. Während auf der Fabel-Ebene weitgehend von letzterem erzählt wird, ergibt sich aus den physisch-konkreten und den metaphorischen Referenzen auf das Auge eine Geschichte über den Stellenwert sinnlicher Erkenntnis für das menschliche Leben und Handeln.

So hat der Gazvan des II. Buches auf einer zweiten Ebene der Erzählschachtelung eine Präfiguration in einem Polizei-Emir gleichen Namens, von dem bereits al-Mukaffa im I. Buch eine belehrende Geschichte erzählt hatte (»Die Lehre von Gazvan und der Malerei«, »Pouka o Gazvanu i slikanju«). Tagelang »quälte« sich dieser, »irgendeine Ganzheit« aus den Indizien des Mordes an einem Maler »zusammenzusetzen«²⁹, der etliche monochrome, fraktale Bilder hinterlassen hat: Die Werke zeigen die Halbierung der Seiten von Quadraten durch Punkte, deren Verbindung ihrerseits ein Quadrat im Quadrat ergibt – und so fort in unendlicher Wiederholung bis hin zu nicht mehr sichtbarer Kleinheit. Schliesslich entdeckt Gazvan diese Figur der Unendlichkeit auch auf dem Porträt eines weltentrückt lächelnden Mädchens – sie füllt die Pupillen der Augen aus. Im Laufe der Ermittlungen stellt sich heraus, dass dieses kluge und weit über seine Jahre gelehrte Mädchen physisch verschwunden ist, ganz im Einklang mit seinem Lächeln auf dem Porträt, dem »Lächeln von jemandem, dem die Türen zu anderen Welten schon reichlich weit geöffnet waren«³⁰. Die fraktale Figur in den Augen liefert den Schlüssel für die Deutung des Verschwindens als Übergang in eine Welt des rein Geistigen, eines Göttlichen, dessen postulierte »Fülle« sich als Abwesenheit des Körpers, als »Leere« erweist. Die gelehrten Studien des Mädchens haben sein Sinnesorgan in den einen Sinn verwandelt, den Gazvan auch dem Maler attestiert – als Wahnsinn.

In letzter Konsequenz schliesst das Streben nach dem Einen, Ganzen, Göttlichen aber nicht nur das physische Leben, sondern auch seine Abbilder aus; nicht nur der »wahnsinnige Meister« (»ludi

29 Karahasan
1993, 104

30 Karahasan
1993, 129
(original:
Karahasan 1989:
101)

Majstor«) nimmt seine Zuflucht zur geometrischen Abstraktion. Auch die »Lehre« aus dieser Geschichte, die in der Überlieferung vom Propheten Mohammed vorgegeben ist, ist die der Bilderfeindschaft:

[...] ein Bild, ist es unvollendet, entstellt GOTTES Welt und beleidigt somit GOTT, wird das Gemalte doch niemals mit dem Auge blinzeln noch seufzen können. Ist das Bild aber vollendet, macht es die sichtbare Welt GOTTES überflüssig, wie es nun auch der geschilderte Fall gezeigt hat, in dem das Bild bedauerlicherweise vollkommen war. In beiden Fällen, sowohl, wenn es vollendet als auch, wenn es unvollendet ist, stellt das Bild eine Sünde dar, verleitet es uns doch, aus dieser Welt zu gehen.³¹

31 Karahasan
1993, 148–49
(original:
Karahasan 1989:
115)

Diese Auffassung des künstlerischen Bildes ist religiös-kulturell doppelt kodiert: Sowohl der Koran als auch das Alte Testament verbieten die Abbildung Gottes, die Visualisierung des Göttlichen, die mit einer Vergöttlichung der sichtbaren Erscheinung in Gottes Schöpfung gleichgesetzt wird. So heisst es im Koran, 6. Sure, 74: »Und (gedenke,) als Abraham sprach zu seinem Vater Azar: »Nimmst du Bilder zu Göttern an? Siehe, ich sehe dich und dein Volk in offenkundigem Irrtum.« Noch umfassender ist das Bilderverbot in 2. Mose 20, 4 gefasst: »Du sollst dir kein Bildnis noch irgend ein Gleichnis machen, weder des, das oben im Himmel, noch des, das unten auf Erden, oder des, das im Wasser unter der Erde ist. 5. Bete sie nicht an und diene ihnen nicht [...].« Der Gott, der hier spricht bzw. in dessen Namen gesprochen wird, fordert Läuterung von aller Anschaulichkeit, von aller Wahrnehmbarkeit durch die Sinne. So heisst es weiter in der 6. Sure, 79 des Korans: »Siehe, ich wende mein Angesicht lautern Glaubens [als »hanif«, d. h. der zur reinen Gotteserkenntnis durchbricht] zu dem, der die Himmel und die Erde erschaffen, und nicht gehöre ich zu denen, die (Gott) Gefährten geben.«

Das europäische Gegenstück zu einem derart »geläuterten« Glauben des »hanif« ist die negative Theologie, die z. B. Anselm von Canterbury zum Begriff Gottes als desjenigen führt, »quo maius cogitari nequit«. Ihre eindrucklichste Formulierung findet sich bei Thomas von Aquin in den fünf Gottesbeweisen der SUMMA THEOLOGIAE (1266–73). In Teil 1, 2. Frage geht er von der Feststellung aus, dass es

kein angeborenes Wissen von Gott gebe, dass seine Existenz vielmehr in fünffacher Weise aus der Welt der Erscheinungen als der natürlichen Offenbarung zu erschliessen sei:

1. Die Bewegung und ständige Veränderung in der Schöpfung setze einen ersten, selber unbewegten Beweger ebenso voraus wie
2. die Kette von Ursachen und Wirkungen eine erste, selber unverursachte Ursache.
3. Die Vielfalt bedingter Erscheinungen erfordere eine Erscheinung, die unbedingt, aus sich selbst heraus existiere. In allen drei Fragen sei ein regressus ad infinitum unmöglich – die absolute Grösse, die der Verstand notwendigerweise postulieren müsse, werde von den Menschen »Gott« genannt.
4. Verschiedene Grade der Vollkommenheit in den einzelnen Erscheinungen der Schöpfung seien nur durch ihre Teilhabe an einem absoluten Mass jeglicher Vollkommenheit zu erklären, wie auch
5. die zweckmässige Einrichtung der Welt nur unter der Voraussetzung einer höchsten Absicht denkbar sei.³²

³² S. Thomae
Aquinas 1952,
10–13

In dieser Argumentation setzt die Erkenntnis des Absoluten die Sinnesanschauung zwar voraus, beschränkt ihre Gültigkeit aber auf den Bereich der natürlichen Offenbarung Gottes in seiner Schöpfung, d. h. auf seine »Wirkungen« im Gegensatz zu seinem »Wesen«. Auch im religiös-kulturellen Code des Islam ist eine Würdigung der Sinneserfahrung in ihrem Verhältnis zum Absoluten angelegt. So schliesst der *adab*, d. h. die Lehrerzählung von Karahasans al-Mukaffa:

Jene Welt und jene Form gehen mit der sichtbaren Welt und uns Diesseitigen einher, uns miteinander ermahrend, uns anzuschauen und uns der unsichtbaren Welt, die es mit Bestimmtheit gibt, zu erinnern. Die diesseitige, sichtbare Welt vollendet zu malen heisst, sie in eine der unsichtbaren Welten zu überführen, und das hat GOTT nicht gern, liebt er doch diese Vielheit seiner Welten, die sich wechselseitig spiegeln, in Widerstreit geraten und aneinander vorbeigehen.³³

³³ Karahasan
1993, 149
(original:
Karahasan 1989:
115)

Die Anschauung der Vielheit ist dem Menschen also auch hier aufgegeben – im Gegensatz zu ihrer Abbildung, die einer eigenmächtigen Nach- oder Neuschöpfung gleichkäme. Wo der Mensch als Maler oder Dichter, d. h. als Künstler, der Behauptung eines göttlichen Schöpfungsaktes mit seinem eigenen, tendenziell gleichwertigen Anspruch auf den Entwurf einer Welt gegenübertritt, ist es nicht mehr weit bis zur menschlichen Behauptung der eigenen Gott-

gleichheit; sie wird im II. Teil des ÖSTLICHEN DIWANS von dem Mystiker al-Hallağ auf die – von dem historischen al-Hallağ überlieferte – Formel gebracht: »Ana l-haq.« »Ich bin die Wahrheit.« Eine anders deutende Übersetzung offenbart die ganze Brisanz dieses Ausspruchs: »Ich bin Gott.«

In Europa unternahmen Denker wie der englische Philosoph Shaftesbury in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen ersten Schritt in diese Richtung: Es entsteht die Bildlichkeit einer prometheischen *imitatio dei*. In seinem *SOLILOQUY, OR ADVICE TO AN AUTHOR* (1710) kontrastiert Shaftesbury den blossen Verseschmied – in der auf Horaz und Quintilian zurückgehenden Unterscheidung: *versificator* – mit dem wahren Dichter – *poeta*:

But for the Man, who truly and in a just sense deserves the Name of *Poet*, and who as a real Master, or Architect in the kind, can describe both *Men* and *Manners*, and give to an *Action* its just Body and Proportions; he will be found, if I mistake not, [...] a second *Maker*, a just PROMETHEUS under JOVE. Like the Sovereign Artist or universal Plastic Nature, he forms a Whole, coherent and proportion'd in itself, with due Subjection and Subordinacy of constituent Parts.³⁴

34 Shaftesbury
1733, I, 207

Die eigenmächtige Herausforderung eines endgültig für machtlos erklärten Vater-Gottes als letzte Konsequenz dieses Gedankens vollzieht Goethe dann 1774 in seiner Prometheus-Hymne, die Ivo Andrić noch 1938 in der Erzählung »Brief aus dem Jahre 1920« (»Pismo iz 1920. godine«) zitiert und zu den exklusiven Wahrheitsansprüchen der monotheistischen Religionen seiner Heimat in Beziehung setzt. Wir haben es also – wie im Falle von Bilderfeindschaft und negativer Theologie – mit einer Problematik zu tun, die nicht nur islamisch, sondern auch christlich kodiert ist.

Die dogmatische Absage an das Sehen der Augen führt im III. Teil des ÖSTLICHEN DIWANS in die Orientierungslosigkeit des fanatischen Mystikers at-Tawhidi, mit dessen Potential zur Unruhestiftung sich der Gehilfe und Schwiegersohn eines weiteren Polizeiemirs auseinanderzusetzen hat. *Taubid* ist zu übersetzen als die »Anerkenntnis, dass Gott Einer ist«, und entsprechend ist at-Tawhidi ein asketischer Sufi, der »alles, was existiert, mit der Schere oder dem Schwert des *lā* [لَا], ›kein‹, abschneiden muss (der Buchstabe *lā* ähnelt in der Tat einer Schere oder einem Schwert), so dass er erkennt, dass

35 Schimmel 1986, 21 Gott die einzige Wirklichkeit ist«³⁵. Auf der Ebene der Handlung negiert at-Tawhidi das Schöne und die Liebe als irdische Erscheinungen von eigenem, unabhängigem Wert; in der Figurenkonstellation entfällt ihm gegenüber die ebenbürtige Frau und mit ihr das Prinzip der Sinneswahrnehmung. In diesem dritten und letzten Teil der Erzählung implodiert die Idee des abstrakten Einen gleichsam in die Identität von allem mit allem. So antwortet der Mystiker auf die Frage der verständnislosen Prostituierten Sadschida, »was zu tun ist«, »dass du mich liebst«:

36 Karahasan 1993, 488 (original: Karahasan 1989: 372) Ganz klar ist das und einfach, meine Liebe, siehst du, es ist wie mit den Zahlen. Alle sind sie die rechten durch reines Hinzufügen oder Abziehen der Eins, welche sie alle zur Grundlage haben und welche allen ähnlich ist, ohne dass sie dabei selbst eine Zahl wie eine andere wäre. [...] Wir sind also wie eine Zahl, mit mehr oder weniger Einsen in uns, alle Einsen aber sind gleich, und das zählt.³⁶

Man braucht diese Aussage nur algebraisch zu formalisieren, um auf die Tautologie eines unendlichen $1 = 1 = 1 \dots$ zu kommen und damit auf die strukturbildende rhetorische Figur, die jedem Erzählen zugrundeliegt, das einem religiösen oder weltanschaulichen Dogma als dem einen und einzigen Sinn verpflichtet ist. Gegenüber der Geschlossenheit dieser Tautologie stellt sich die Lautenspielerin Rabija den Versuch ihres Freundes, eine Einheits-Figur zu konstruieren, visuell vor, und sie sieht:

37 Karahasan 1993, 397 (original: Karahasan 1989: 303) [...] dein kleines Dreieck ist nicht geschlossen. Das heisst, die Welt ist in Ordnung, denn weder du kannst sie regieren noch dein Hallağ, und ihr könnt weder Ordnung schaffen in der Unordnung noch Unordnung innerhalb der Ordnung. Das bedeutet, dass ich dich liebe und es herrlich ist, dass du zu mir gekommen bist, da dir schwer war, und das bedeutet ferner, dass es dir gut gehen wird, sobald du ausgeschlafen hast.³⁷

Diese ironische Verwendung des mit der Bedeutung des Göttlichen, Gesetzmässigen, Geometrischen aufgeladenen Begriffs »Ordnung« führt zurück zu den einleitenden Ausführungen über den Stellenwert des Ornaments in der islamischen und der europäischen Kultur:

Auf der Ebene einzelner dargestellter Realien, v. a. aber auf der Ebene der Metaphorik vollführt der ÖSTLICHE DIWAN eine zu den

drei Fabeln weitgehend gegenläufige Erzählbewegung: Im Zuge der Handlung greift die Sinnsuche immer mehr und immer verzweifelter Raum im Bewusstsein der jeweiligen Protagonisten. So hat al-Mukaffa auf seinem Gang zur Hinrichtung durch Abhauen der Gliedmassen die Vision einer Einheit noch der kleinsten Staubteilchen in der göttlichen Schöpfung, während er seine physische Einheit unmittelbar darauf verliert. Dem »Ich bin Gott« des islamischen Mystikers wie des christlichen Künstlers steht die physische Wahrnehmung einer nicht beherrschbaren Vielfalt gegenüber. Andererseits verzichtet die bewusst angenommene sinnliche Wahrnehmung zwar nicht auf Sinn, sie setzt ihn aber in sich selbst als von einem göttlichen Eros gegeben voraus. Karahasan spielt den Versuch zur Herstellung von Ordnung bzw. zur Wiederherstellung einer gestörten Ordnung im Erzählen dreier Fabeln durch; erst im Scheitern des jeweiligen Versuchs ergibt sich die Möglichkeit einer flüchtigen Wahrnehmung von Ordnung durch die Protagonisten der Trilogie. In dieser Lösung oder besser: Aufhebung – im doppelten Wortsinn – der Widersprüche lässt sich die Einheit des Romans ausmachen: Er erzählt die Geschichte vom Widerstreit des Sinnes und der Sinne.

Eine Nacherzählung dieser Geschichte bedarf offensichtlich nicht der Nacherzählung ihrer drei Fabeln: Der vorliegende Versuch bewegte sich weitgehend auf den »Hängebrücken« der Bildlichkeit und berührte den »Boden« des linearen Erzählens lediglich zur Verdeutlichung einer Differenz. Während die religiös-kulturell kodierte Problematik von Bild und geometrischem Ornament von den Protagonisten auf der Fabel-Ebene verhandelt wird und dort einen Faktor der Handlung bildet, konterkariert die Ornamentierung als erzählerisches Verfahren den Verlauf eben dieser Fabel. So weist die islamisch-christliche Doppelkodierung nicht auf gegensätzliche Lösungen für das Spannungsverhältnis hin, das als Konflikt zwischen dem Dogma eines Absoluten und der Autonomie künstlerischen Schaffens in beiden Kulturen auftritt. Entscheidend ist vielmehr der gegensätzliche Erkenntniswert, den die islamische und die christliche Kultur dem Ornament zusprechen: Gerade er ermöglicht die Spezifik einer ästhetischen Erkenntnis, die sich erst aus einer mehrschichtigen, ihrerseits »ornamentalen« Lektüre ergibt – im Grenzbereich verschie-

dener Kulturen führt erst die gleichzeitige Anwendung verschiedener Codes zu einer Entschlüsselung der »Sinne« des Erzählens.

Literaturverzeichnis

- Brüderlin, Markus (Hg.): ORNAMENT UND ABSTRAKTION: KUNST DER KULTUREN, MODERNE UND GEGENWART IM DIALOG. Köln 2001 (Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung der Fondation Beyerler, Riehen, Basel 10. Juni–7. Oktober 2001).
- Franke, Ursula/Paetzold, Heinrich: ORNAMENT UND GESCHICHTE. STUDIEN ZUM STRUKTURWANDEL DES ORNAMENTS IN DER MODERNE. Bonn 1996 (= Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Beiheft 2).
- Gombrich, Ernst H.: ORNAMENT UND KUNST. SCHMUCKTRIEB UND ORDNUNGSSINN IN DER PSYCHOLOGIE DES DEKORATIVEN SCHAFFENS. Stuttgart 1982.
- Grabar, Oleg: THE MEDIATION OF ORNAMENT. Princeton 1992 (= Bollingen Series, vol. 38).
- Helmstetter, Rudolf: DAS ORNAMENT DER GRAMMATIK IN DER ESKALATION DER ZITATE: »DIE STRUDLHOFSTIEGE«, DODERERS MODERNE POETIK DES ROMANS UND DIE REZEPTIONSGESCHICHTE. München 1995 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 92: Reihe A, Hermeneutik, Semiotik, Rhetorik, Bd. 9).
- Hesse, Petra: Zur Metaphorik des Raumes in Meša Selimović's Roman »Derviš i smrt«. In: SLAVICA HELVETICA, Bd. 28: SCHWEIZERISCHE BEITRÄGE ZUM X. INTERNATIONALEN SLAVISTENKONGRESS IN SOFIA, SEPTEMBER 1988, Bern etc. 1988, S. 125–44.
- Jablan, Slavik: GEOMETRY IN THE PRE-SCIENTIFIC PERIOD. ORNAMENT TODAY. Belgrade 1989.
- Karahasan, Dževad: ISTOČNI DIWAN. ROMAN. Sarajevo 1989; dt.: DER ÖSTLICHE DIVAN [sic]. ROMAN. Aus dem Serbokroatischen von Karin Becker. Klagenfurt 1993.
- DER KORAN. Übersetzung von Max Henning. Wiesbaden o. J.
- Koževnikova, Natal'ja A.: Iz nabljudenij nad neklasičeskoj (»ornamental'noj«) prozoi. In: IZVESTIJA AN SSSR, serija literatury i jazyka 35, 1976, Nr. 1, S. 55–66.
- Kroll, Frank-Lothar: DAS ORNAMENT IN DER KUNSTTHEORIE DES 19. JAHRHUNDERTS. Hildesheim, Zürich, New York 1987.
- Levin, V.: »Neklassičeskie« tipy povestvovanija načala xx veka v iskusstve russkogo literaturnogo jazyka. In: SLAVICA HIEROSOLYMITANA 6–7, 1981, S. 245–75.
- Lützel, Heinrich: Geleitwort. In: Kroll 1987, S. v–vii.
- Peplow, Michael R.: Adolf Loos: Die Verwerfung des wilden Ornaments.

- In: Franke/Paetzold 1996, S. 173–89.
- Raulet, Gérard: Ornament und Geschichte. Strukturwandel der repräsentativen Öffentlichkeit und Statuswandel des Ornaments in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. In: Franke/Paetzold 1996, S. 19–43.
- Schimmel, Annemarie: SUFI – LIEBE ZU DEM EINEN. TEXTE AUS DER MYSTISCHEN TRADITION DES ISLAM. München 1986.
- Schmid, Wolf: Mythisches Denken in »ornamentaler« Prosa. Am Beispiel von Evgenij Zamjatsins »Überschwemmung«. In: MYTHOS IN DER SLAWISCHEN MODERNE, Wien 1987 (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. 20), S. 371–97.
- Schmid, Wolf: ORNAMENTALES ERZÄHLEN IN DER RUSSISCHEN MODERNE. ČECHOV – BABEL' – ZAMJATIN. Frankfurt a. M. etc. 1992 (= Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen, Bd. 2).
- Shaftesbury, Anthony Cooper Earl of: Soliloquy, or Advice to an Author. In: CHARACTERISTICS OF MEN, MANNERS, OPINIONS, TIMES & C. London 1733, vol. I, S. 151–364.
- Šklovskij, Viktor: Ornamental'naja proza. Andrej Belyj. In: O TEORII PROZY. Moskva 1929, S. 205–25.
- Szilárd, Lena: Ornamental'nost'/ornamentalizm. In: RUSSIAN LITERATURE 19, 1986, S. 65–78.
- S. Thomae Aquinatis SUMMA THEOLOGIAE. Cura et studio Sac. Petri Caramello. Torino 1952.