

Beate Jonscher

Viktor Šklovskij

(1893-1984)

Leben und Werk bis zum Beginn der dreißiger Jahre
unter besonderer Berücksichtigung
des Verfremdungsbegriffes und seiner Entwicklung

Vorwort (2025)

Die vor 30 Jahren auf Disketten gespeicherte Druckversion meiner 1986 verteidigten Dissertation mit dem Titel „Viktor Šklovskij (1893-1984). Leben und Werk bis zum Beginn der dreißiger Jahre unter besonderer Berücksichtigung des Verfremdungsbegriffes und seiner Entwicklung“ stelle ich hiermit allen am Thema interessierten Menschen zur Verfügung. Inhaltlich habe ich nichts geändert, offensichtliche Fehler aber korrigiert und die Rechtschreibung den neuen Regeln angepasst.

Vorbemerkung (1994)

Die vorliegende Arbeit entstand in den Jahren 1983 - 1986. Sie wurde im August 1986 an der Universität Jena als Dissertation A eingereicht und im Dezember des gleichen Jahres erfolgreich verteidigt. Entsprechend den damaligen Gepflogenheiten und begrenzten Möglichkeiten erschien sie als Manuskript im Ormig-Verfahren. Mein Dank gilt nun Frau Köhler vom Jenzig-Verlag Jena, die sich freundlicherweise bereit erklärte, die Dissertation herauszugeben.

Seit der Arbeit an der Schrift sind mehr als sechs Jahre vergangen, und ich stand vor der Alternative, sie entweder völlig umzuschreiben oder aber mich zu dem zu bekennen, was ich seinerzeit geschrieben habe. Auch aus Zeitgründen entschied ich mich für letztere Variante. Ich habe also stilistische Korrekturen vorgenommen und offenkundige Fehler beseitigt.

Ergänzt und erweitert wurde der Abschnitt 2 des Dritten Kapitels zur Forschungsentwicklung.

Ich hoffe, dass die Stärken der vorliegenden Arbeit ebenso offenkundig sein werden wie es ihre Schwächen sein müssen - die deutlichen Begrenztheiten einer Qualifizierungsschrift.

In der Arbeit wurden alle Zitate ins Deutsche übersetzt, so dass sie auch für Nicht-Slawisten ohne Probleme zu lesen ist. Die russischen Begriffe wurden in Klammern gesetzt, die Originalzitate werden, soweit sie noch auffindbar waren, in den Fußnoten genannt.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1. Kapitel: Viktor Šklovskij. Leben und Werk bis zum Beginn der 30er Jahre	
1. Biographisches. Stellung im Literaturprozess	6
2. Entwicklung der theoretischen Auffassungen. Stellenwert der Aussagen zur Verfremdung	9
3. Publizistisches Schaffen	18
4. Literatur "an der Grenze"	21
2. Kapitel: Verfremdung - Theorie und Praxis bei Viktor Šklovskij	
1. Begriff, Thesen und Beispiele	38
2. Anwendung im publizistischen und literarischen Schaffen	48
3. Kapitel: Verfremdung - Forschungsobjekt der Literaturwissenschaft. Geschichte und Gegenwart	
1. Auseinandersetzung mit der Verfremdungskonzeption Viktor Šklovskijs im literaturwissenschaftlichen Umfeld der zwanziger Jahre	51
2. Heutige Forschungen und moderne Verfremdungstheorien	57
3. Beziehungen zwischen Viktor Šklovskijs Verfremdungsbegriff und Bertolt Brechts "Politischer Theorie der Verfremdung"	66
4. Verfremdung - Möglichkeiten der Anwendung des Begriffes in der Literaturwissenschaft	69
Literaturverzeichnis	74

Anhang: Texte von Viktor Šklovskij

Holz (1923)	I
Das Standesamt (1923)	III
Das einfache Leben (1923)	VI
Der sinnloseste Tod (1926)	X
Der Wecker (1930)	XII

Einleitung (1986)

Die "Formale Schule" gehört zu den interessantesten Phänomenen innerhalb der vielgestaltigen russischen Literaturwissenschaft der zwanziger Jahre.

Zu ihren Mitgliedern gehörten unter anderem Viktor Šklovskij, Jurij Tynjanov, Boris Ejchenbaum und Roman Jakobson. In der 1916 gegründeten OPOJAZ - der Gesellschaft zum Studium der poetischen Sprache - wurden die wichtigsten Erkenntnisse bis etwa zur Mitte der zwanziger Jahre erbracht. In der darauffolgenden Zeit ließ die Erkenntnis, dass sich wesentliche theoretische und methodologische Prämissen des Formalismus als nicht tragfähig erwiesen hatten sowie eine veränderte gesellschaftliche Situation die einzelnen Wissenschaftler nach sehr unterschiedlichen Wegen suchen.

In den fünfziger Jahren wurde der russische Formalismus erst in den USA, dann in den westeuropäischen Ländern wiederentdeckt. Eine Vielzahl von Schriften wurde übersetzt oder als Reprints herausgegeben. Es erschienen wissenschaftliche Arbeiten zu den unterschiedlichsten Fragestellungen. Einen Höhepunkt und gewissen Abschluss fand die Entwicklung mit der umfangreichen Arbeit "Der russische Formalismus" von A.A. Hansen-Löve.

Die sowjetische Literaturwissenschaft hat in ihrem Verhältnis zum Formalismus eine Entwicklung durchgemacht, die noch nicht abgeschlossen ist. Bis in die achtziger Jahre hinein erschienen Arbeiten, in den die Formale Schule einer scharfen Kritik unterzogen oder als "völlig fruchtlose Theorie" einer nochmaligen Untersuchung nicht für wert befunden wurde.¹ Jedoch mehrten sich die Versuche, Errungenschaften wie Fehler dieser Richtung objektiv einzuschätzen und produktive Ansätze für die eigene Forschung zu nutzen. Auch die Promotionsschriften der letzten zwanzig Jahre bestätigen im Wesentlichen dieses Bild. Es zeigte sich jedoch, dass formalistische Auffassungen zwar unter verschiedenen Aspekten untersucht wurden - innerhalb der Entwicklung der Literaturwissenschaft insgesamt, der Herausbildung des Stil- oder Genrebegriffes oder im Zusammenhang mit der literaturkritischen Polemik - aber keinen eigenen Forschungsgegenstand bildeten.²

In der DDR begann die Aufarbeitung des Formalismus zunächst vereinzelt, wie versteckt. Größere Arbeiten und Textsammlungen erschienen in den achtziger Jahren, so die Bände "Literarische Widerspiegelung" und "Disput über den Roman". Das größte Projekt erschien 1990, eine Sammlung von Aufsätzen über sowjetische Literaturwissenschaftler, -kritiker und Publizisten der zwanziger Jahre.

Zu den Mitbegründern und führenden Köpfen der Formalen Schule gehörte Viktor Šklovskij (1893 - 1984). Innerhalb der Forschung wurden seine formalistischen Schriften häufig zitiert und analysiert, während sein übriges Schaffen nur wenig Berücksichtigung fand. Šklovskij war jedoch nicht nur Literaturwissenschaftler, sondern auch Essayist und Schriftsteller. In seinem vielseitigen und umfangreichen Werk, das etwa vierzig Bücher und mehrere hundert Artikel umfasst, beschäftigte er sich nicht nur mit Wesen und Möglichkeiten der Literatur, sondern auch mit der Entwicklung und der Theorie des Films, mit dem Leben historischer Persönlichkeiten und vielem anderen. Nicht nur die ungeheure Materialfülle machte Šklovskijs Werk so kompliziert wie lohnenswert, sondern auch sein spezifischer Umgang mit

¹ Vgl. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist: G. Pospelov, *Teorija literatury*, Moskva 1971, S. 32 u.a.

² V. Akimov, *Literaturno-kritičeskaja i estetičeskaja polemika v periode 20-ch godov*, Leningrad 1982, 381 S. - G. Belaja, *Zakonomnosti stilevogo razvitija sovsckoj prozy 20-ch godov*, Moskva 1975. 431 S. (zum Formalismus S. 82-91) - D. Ivlev, *Metodologičeskie problemy poëtiki v sovsckom literaturovedenii 20-ch godov*, Moskva 1968. 347 S. (zum Formalismus S. 102-202) - I. Kuznecova, *Problema tvorčeskogo metoda v kritike 20-ch godov i literaturno-estetičeskie pozicii Levogo Fronta iskusstva*, Moskva 1979. 194 S. (zum Formalismus S. 20-25) - S. Suchich, *Problema žanra v russkom literaturovedenii i kritike 20-godov*, Gor'kij 1969. 313 S. (zum Formalismus S. 27-54).

Kunst, der sich im Verlaufe von fast siebzig Jahren wissenschaftlicher Arbeit und literarischer Betätigung herausgebildet hatte. Vor allem in seinen Büchern, die in den letzten dreißig Jahren entstanden, vermischten sich theoretische Erörterungen mit Reflexionen über literarische Werke, ihre Autoren und Šklovskijs Beziehungen zu diesen; dazwischen befanden sich Abschweifungen der verschiedensten Art wie Naturschilderungen, Erinnerungen, Aphorismen und anderes mehr. Hinzu kam ein "sprunghaft" erscheinender, oft auf Assoziationen beruhender, viele Gedanken wechselseitig verfolgender Aufbau. Diese wenig akademische, gleichsam spielerische und doch wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand ließen Šklovskij zu einem anerkannten wie umstrittenen Philologen werden. In seinen theoretischen Werken prägte Šklovskij eine Reihe von Termini, von denen zumindest ein Begriff eine besondere, über den Rahmen der Formalismus-Forschung reichende Bedeutung erlangte: der Begriff "отстранение", den Šklovskij erstmals in seinem Aufsatz "Kunst als Verfahren" ("Iskusstvo, kak priem", 1917) verwendete. Offenbar handelte es sich zunächst um eine stilistische Einmalbildung, abgeleitet von dem Adjektiv "странный" ("seltsam"). Die exakte Übersetzung lautete demnach "etwas seltsam machen", "Verseltsamung." Jedoch wird "отстранение" heute mit dem von Bertolt Brecht eingeführten Begriff "Verfremdung" übersetzt, was gerechtfertigt scheint, weil zumindest indirekte Beziehungen zwischen Brecht und Šklovskij hergestellt werden können. Zwar wurde bei der Übertragung von Brecht ins Russische "Verfremdung" als "отчуждение" oder "очуждение" übersetzt, abgeleitet von "fremd, fern",³ aber durch die verstärkte Formalismus-Rezeption geriet auch wieder "отстранение" ins Blickfeld.

Der Begriff fand in der Sowjetunion der siebziger und achtziger Jahre Verwendung in Arbeiten, die einer strukturalistischen Literaturbetrachtung verpflichtet waren, und es gab Versuche, ihn für die Literaturwissenschaft insgesamt produktiv zu machen. Starke Beachtung erfuhr der Begriff begreiflicherweise in der Forschung westlicher Länder. Das ging so weit, dass die "Verfremdung" zum "Zentralbegriff" des Formalismus und zur Grundlage der Prosatheorie Viktor Šklovskijs erklärt wurde. A.A. Hansen-Löve nannte seine Arbeit "Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion aus dem Prinzip der Verfremdung" und bezeichnete die Verfremdung als das "zentrale ästhetische Prinzip der modernen Kunst und ihrer Theorie".

Dieser knappe Abriss verweist bereits auf die Ziele und Schwerpunkte der vorliegenden Arbeit. Erstens wird eine relativ umfassende Darstellung von Leben und Werk Viktor Šklovskijs bis zum Beginn der dreißiger Jahre angestrebt, die ihn nicht vorrangig als Vertreter der Formalen Schule, als Anhänger der Lef-Gruppe oder ähnliches zeigt, sondern als Wissenschaftler, Publizist und Schriftsteller, als eine ungewöhnliche und eigenwillige Persönlichkeit, wobei die Zugehörigkeit zu einer Richtung sein Schaffen zwar maßgeblich mitbestimmte, aber längst nicht ausschöpfte. Dazu werden im Ersten Kapitel Kenntnisse aus der Biographie und Selbstzeugnisse von Šklovskij genutzt, aber auch positive oder kritische Meinungen. Die Darlegung der Entwicklung einiger wesentlicher theoretischer Auffassungen, wie der "Kunst als Verfahren" oder der Suettheorie, erfolgt ebenfalls weitgehend unabhängig von anderen formalistischen Schriften, dafür in einem besonderen Bezug zu dem umfangreichen publizistischen Schaffen Šklovskijs, das erstmals systematisch aufgearbeitet und vorgestellt wird, wobei der Frage Aufmerksamkeit gewidmet werden soll, welche theoretische Vorstellungen über die Literatur in seiner praktischen Tätigkeit Anwendung

3

Mit "отчуждение" wird aber auch der Marxsche Begriff der "Entfremdung" übersetzt. Insgesamt konnte bis heute keine Einigung in der Übersetzung erzielt werden. In den in der DDR erschienen Wörterbüchern existiert "отстранение" nicht, und "отчуждение" wird mit "Verfremdung" und "Entfremdung" übersetzt (Russisch-Deutsches Wörterbuch, Ausgabe 1985), im umgekehrten Fall aber mit "отдаление" (Dreibändiges Deutsch-Russisches Wörterbuch, 1983-1985), was jedoch "Entfernung" bedeutet.

fanden. Natürlich konnte im Rahmen der Dissertation keine Monographie über Viktor Šklovskij erarbeitet werden. Aufgrund der außerordentlichen Produktivität und Vielseitigkeit des Schaffens müssen viele Probleme unberücksichtigt bleiben, so zum Beispiel der gesamte Bereich der theoretischen und praktischen Arbeit für den Film.

Das zweite Kapitel beinhaltet den Versuch, die ursprüngliche Bedeutung des Verfremdungsbegriffes im Verständnis von Šklovskij zu rekonstruieren und seinen Stellenwert innerhalb der Kunstkonzeption des Wissenschaftlers zu bestimmen. Ziel ist es, den Begriff und die damit verbundenen Thesen von einer Überbewertung zu befreien und von jenen Interpretationen, die sein Wesen überwuchert haben. Die Ergebnisse des Ersten Kapitels nutzend, wird die Herausbildung, Entwicklung und Modifizierung des Verfremdungskonzeptes in einem Zeitraum von etwa fünfzehn Jahren analysiert sowie dessen Wirkung auf publizistische und literarische Arbeiten gezeigt. Insgesamt wird in der Arbeit davon ausgegangen, dass eine solche komplizierte, ständig in der Entwicklung befindliche "Theorie" wie die von Šklovskij einen widerspruchsvollen Begriff der Verfremdung hervorbringen musste, der auch, wie noch zu zeigen sein wird, nicht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit von Šklovskij stand.

Um die Frage zu klären, welche Bedeutung die Verfremdung als Begriff und Theorieansatz im Kontext der sich konstituierenden sowjetischen Literaturwissenschaft hatte, wird im ersten Abschnitt des Dritten Kapitels ein Abriss der Wirkungsgeschichte in den zwanziger Jahren gegeben. Der zweite Teil ist neueren Forschungen und modernen Verfremdungstheorien gewidmet, deren Analyse aufgrund des übergroßen Materialangebots nur punktuell und in Konzentration auf die slawistische Forschung erfolgen kann. Ein wichtiger Platz wird den theoretischen Überlegungen von Bertolt Brecht eingeräumt. Insgesamt soll die Vielfalt der möglichen Interpretationen und Anwendungen des Verfremdungsbegriffes gezeigt werden. Die Darstellung und Kritik dieser Angebote dienen als Voraussetzung, um im abschließenden Abschnitt eigene Vorstellungen zu entwickeln, die Verfremdung für die Literaturwissenschaft anwendbar zu machen. Dies soll im Gegensatz zu den meisten früheren Untersuchungen auf dem Weg der Einengung und Abgrenzung des Begriffes geschehen.

Erstes Kapitel

Viktor Šklovskij. Leben und Werk bis zum Beginn der dreißiger Jahre

"... что бы он ни написал,
каждый узнает, что это написал
Шкловский."

(B.Éjchenbaum, "O Viktore Šklovskom")

1. Biographisches. Stellung im Literaturprozess

Als Viktor Šklovskij im Dezember 1984 im Alter von 91 Jahren verstarb, wurde von dem großen Verlust gesprochen, den die sowjetische Literatur erlitten habe.

"Vielseitigkeit der Begabung, außergewöhnliche Gelehrsamkeit, polemische Leidenschaftlichkeit kennzeichneten das außergewöhnliche Talent des ältesten Meisters der sowjetischen Literatur"¹, hieß es in einem Nachruf. Jedoch sind in dieser Würdigung bereits die Ursachen dafür zu erkennen, warum die Person und das Werk Šklovskijs zeit seines Lebens Streit und Diskussionen, höchste Anerkennung und schärfste Kritik ausgelöst haben.

Viktor Borisovič Šklovskij wurde am 12. Januar 1893 in Petersburg geboren. Sein Vater, ein aus dem Süden Russlands stammender Jude, hatte am Technologischen Institut studiert und unterhielt eine Privatschule. Nach der Oktoberrevolution erwarb er noch die Hochschulreife und unterrichtete Mathematik an der Militärademie. Varvara Šklovskaja war die Tochter einer Russin und eines im Smolny als Gärtner arbeitenden Letten. Die Familie lebte in ärmlichen Verhältnissen. Viktor Šklovskij war der jüngste von vier Geschwistern. Da er mehrfach relegiert wurde, besuchte er verschiedene Lehranstalten, beendete das Gymnasium schließlich mit ausgezeichneten Ergebnissen. Aus dem Interesse für Sprache und Literatur wurde ein Studium an der philologischen Fakultät der Petersburger Universität. Šklovskij legte jedoch keine Prüfungen ab und erlangte nie einen akademischen Grad. Er lernte Lev Jakubinskij, Ossip Brik, Jevgenij Polivanov u.a. kennen und war 1916 Mitbegründer der OPOJAZ. Während des Ersten Weltkrieges diente er als Kraftfahrer und Instrukteur einer Panzerwagenkompanie. Er beteiligte sich an den Aufständen während der Februarrevolution, akzeptierte aber wie viele andere russische Intellektuelle nicht die Konsequenzen der Oktoberrevolution. Im Herbst 1917 hielt sich Šklovskij im damaligen Persien auf. Nach seiner Rückkehr im Januar 1918 war er an den Vorbereitungen zu einem Aufstand gegen die Bolschewiki beteiligt, floh nach der Entdeckung in die Ukraine, kehrte illegal zurück, wurde dann amnestiert. Für kurze Zeit kämpfte er in den Reihen der Roten Armee. 1922 floh er aus Angst vor Denunziation und Verhaftung nach Finnland, später nach Deutschland. Doch die Emigration bedeutete keinen Ausweg für ihn.

"In Berlin waren Schklowskis traurige Augen noch trauriger", schreibt I`lja Érenburg in seinen Memoiren, "er konnte sich nicht an das Leben im Ausland gewöhnen."²

1923 kehrte Šklovskij in die Sowjetunion zurück, und es begann der langwierige und komplizierte Prozess der Integration in die neue Gesellschaft.

¹ Slovo proščanija, in: Literaturnaja gazeta, 1984, Nr. 50, S. 6.

² I. Érenburg, Ljudi, gody, žizn', Moskva 1966-1967. (Zit. nach I. Ehrenburg, Menschen, Jahre, Leben. Memoiren, Band II, Berlin 1978, S. 23.)

Viktor Šklovskij hatte als Halbwüchsiger begonnen zu schreiben, Lyrik und Prosa, aber auch Überlegungen zu den Werken, die er gelesen hatte. Sein Einstieg in die Wissenschaft war von der Ablehnung der herrschenden Literaturtheorie geprägt.

In Šklovskijs Autobiographie heißt es: "Jene Zeit war der Vorabend der Revolution. Wir wußten, daß es mit dem Imperium zu Ende ging. Wir verachteten das Alte. Wir dachten, dass alles von Grund auf neu gemacht werden müßte. Doch von welchem Standpunkt aus - das wußten wir nicht genau."³

Unbeeindruckt von den Autoritäten der russischen Geistesgeschichte - den revolutionären Demokraten wie den akademischen Gelehrten - begannen die in der OPOJAZ vereinigten jungen Wissenschaftler ihre Forschungen. Wenn Šklovskij oft als der führende Kopf der Formalen Schule betrachtet wurde, dann weniger deshalb, weil er deren Auffassungen besonders deutlich und konsequent vertrat, sondern weil er am meisten auffiel.

"Ständig sorgte ich für die Zuspitzung der Dispute", berichtet Šklovskij in der autobiographischen Erzählung "Es war einmal" ("Žili-byli"), "ich bemühte mich, allgemeine Fragen zu lösen und schlug Brücken von einem Fakt zum anderen, ließ Wichtiges aus, behauptete Verkehrtes."⁴

Šklovskijs Arbeiten, die innerhalb der OPOJAZ erschienen, waren von Anfang an wenig akademisch in dem Sinn, dass in ihnen Fakten gesammelt, systematisiert und daraus Schlussfolgerungen gezogen wurden. Das Ziel, "alles von Grund auf neu" zu machen, bestimmte das Schaffen von Šklovskij ebenso wie das methodische Prinzip des Widerspruchs. Für ihn gab es nichts Feststehendes, für alle Zeit Anerkanntes. Dies galt auch für die eigene Arbeit. Šklovskij stellte immer neue Fragen; die Antworten machten oft einen Absolutheitsanspruch geltend, der wenig später zurückgenommen wurde.

Aufgrund seiner Fähigkeiten⁵ fiel es ihm leicht, sich ein enormes Wissen anzueignen, aber er war oft ungenau und großzügig, weniger in Bezug auf die Fakten wie auf die aus ihnen gewonnenen Erkenntnisse. Er versuchte selten, bewusst systematisch oder logisch an ein Problem heranzugehen, er vertraute dem Gang seiner Gedanken. Häufig war er sich selbst wichtig, trat als Autor in den Vordergrund.

Šklovskij zeigte seinem Leser, wie er arbeitete oder versetzte seine Ausführungen mit der Beschreibung seiner Empfindungen, mit Erinnerungen, Reflexionen u.a. Seine literarischen Ambitionen beeinflussten seine Arbeit als Wissenschaftler. Andererseits war der Theoretiker auch in den belletristischen Arbeiten präsent.⁶

³ "То время было время предреволюционное. Мы знали, что империя скоро кончится. Мы презирали старое.

Думали, что надо строить все заново. Во имя чего строить - знали хуже."- V. Šklovskij, Avtobiografija, in: Sovetskie pisateli. Avtobiografii, Band 4, Moskva 1972, S. 689.

⁴ "Спор обострял все время я, пытаюсь решать общие вопросы, перекидывая мосты от одного факта к другому, пропуская главное, утверждая неверное."- V. Šklovskij, Žili-byli, in: Sobranie sočinenij. Band 1, Moskva 1973, S. 128.

⁵ Šklovskij selbst schreibt dazu: "Ich habe ein gutes Gedächtnis, kann mir aber nicht merken, wie die Wörter geschrieben werden. Vielleicht rührt das daher, dass ich sehr früh und mühelos lesen lernte. Ich habe eine Besonderheit: ich lese eine Seite im Ganzen, und wenn ich ein Buch lese, so geschieht dies außergewöhnlich schnell. An die Seite kann ich mich mühelos erinnern."- V. Šklovskij, Avtobiografija, S.686.

⁶ So zum Beispiel im dem im Exil entstandenen Aufsatz "Zur Theorie des Komischen" ("K teorii komičeskogo"):

"Ich erinnere mich an eine Seite aus den 'Aufzeichnungen aus dem Totenhaus'. Ich zitiere aus dem Gedächtnis. Ich habe das Buch nicht bei der Hand. Ich habe vieles nicht bei der Hand, zum Beispiel Petersburg... Ein Gruß an die Freunde.

In den zwanziger Jahren verfasste Šklovskij nicht nur sehr viele Arbeiten zu den unterschiedlichsten Fragestellungen in Literatur und Kunst, sondern nahm auch an zahlreichen Disputen teil. Sein Auftreten musste oft wie eine Provokation gewirkt haben, und Angriffe auf seine Person ließen nicht lange auf sich warten. Selbst wenn man berücksichtigt, dass die öffentlichen, in den Zeitungen und Zeitschriften geführten Diskussionen einen "publizistisch-emotionalen oder direkt polemischen Charakter" besaßen und viele aus Gruppeninteressen resultierende Überspitzungen und Entstellungen enthielten⁷, so zeigte sich in der Polemik gegen Šklovskij eine Tendenz, die Boris Ėjchenbaum 1929 so formulierte: "Jeden Tag wird in einer Zeitungsnotiz oder in einem Zeitungsartikel auf Šklovskij 'geschimpft'. Das geht so weit, dass man Šklovskij studiert, um ebenfalls auf ihn zu schimpfen. Dabei werden weniger die Ideen, sein Stil oder die Theorie erörtert als vielmehr etwas anderes - er selbst: sein Benehmen, der Ton, die Anspielungen, die Manier zu schreiben. Er existiert nicht nur als ein Autor, sondern eher als eine literarische Figur, als der Held eines nicht geschriebenen Romans..."⁸

Natürlich wurde die Auseinandersetzung mit Šklovskij im Zusammenhang mit der Kritik an der Formalen Schule geführt, ging aber oft darüber hinaus, so als nach den Diskussionen der ersten Jahre behauptet wurde, die Formale Methode habe Šklovskij bereits überragt.⁹

Im Zusammenhang mit den Disputen um die Zeitschrift "Novyj Lef", der Šklovskij eine Zeitlang als Mitarbeiter angehörte, wurde ihm der Vorwurf gemacht, er diskreditiere den Marxismus, seine Positionen seien die eines Kleinbürgers, der die Oktoberrevolution nie begriffen habe. Als Verteidiger von Šklovskij fungierte hier Vladimir Majakovskij.¹⁰

Die politische Diskussion wurde "ergänzt" durch ganz direkte persönliche Angriffe, und entsprechend den damaligen Gepflogenheiten ging es nicht gerade sanft zu.

"Šklovskij ist ein kräftiger und kugelrunder Mann. Aus seinem glänzenden Schädel prasseln originelle Gedanken heraus", schreibt beispielsweise ein Kritiker.¹¹ Ein anderer verglich Šklovskij mit der Gestalt des Pljuškin aus Gogol's "Tote Seelen" ("Mertvye duši")¹², und V. Veresaev bezeichnete ihn als verstaubten alten Gelehrten und Sonderling.¹³

Šklovskij war selten in dieser direkten Art polemisch wie etwa in dem Artikel "Einige Worte zu Vjačepolonskij" ("Neskol'ko slov o Vjačepolonskom") als Antwort auf die wiederholte Kritik von V. Polonskij.¹⁴

Die Seite beginnt folgendermaßen. Man bringt einen Verhafteten, der Offizier... Nein, aus dem Kopf kann ich es nicht. Ich werde in die Stadt gehen und das Buch suchen."- V. Šklovskij, K teorii komičeskogo, in: Ėpopeja, 3 (1922), S. 63.

⁷ Vgl. D. Ivlev, Metodologičeskie problemy poëtiki v sovetskom literaturovednii 20-ch godov, Moskva 1968 (Dissertationsschrift).

⁸ "Каждый день в какой-нибудь газетной заметке или в журнальной статье Шкловского «ругают». Дело доходит до того, что у Шкловского учатся для того, чтобы научиться его же ругать. При этом обсуждают не столько его идеи, стиль или теории, сколько что-то другое - его самого: его поведение, тон, намеки, манеру. Он существует не только как автор, а скорее как литературный персонаж, как герой какого-то ненаписанного романа..."- O Viktorě Šklovskom, in: B. Ėjchenbaum, Moj vremennik, Leningrad 1929, S. 131.

⁹ Vgl. V. Percov, Šklovskij i ego raznovidnost', in: Žizn' i iskusstvo, 1925, Nr. 41, S. 7.

¹⁰ Vgl. Vystuplenie na dispute "Lef ili blef?" 23 marta 1927 goda, in: V. Majakovskij, Polnoe sobranie sočinenij. Band 12, Moskva 1959, S. 345 ff.

¹¹ "Шкловский человек крепкий и круглый. Из его блестящего черепа ... сыплются неожиданные мысли."- K. Zelinskij, Kak sdelan Viktor Šklovskij, in: Žizn' i iskusstvo, 1924, Nr. 14, S. 13.

¹² Vgl. V. Pravduchin, Ėtjud o sovremennyh kritikach, in: Krasnaja Niva, 1925, Nr. 1, S. 22.

¹³ Vgl. V. Veresaev, O knižnoj pyli, o komplimentach Ruzvel'ta i o dvuch velikich russkich revoljucijach, in: Novyj mir, 1927, Nr. 12, S. 204.

¹⁴ Šklovskij verglich Polonskij mit einem Feuerwehrmann am Theater, der zufällig das Singen für sich

Die hier angedeuteten Reaktionen wurden oft durch Šklovskijs häufig absoluten und durchaus nicht immer gerechtfertigten Urteile hervorgerufen. Denn Šklovskij hielt alles für wert, analysiert zu werden, und beurteilte Bekannte und Freunde mit der gleichen Absolutheit wie literarische Werke und theoretische Konzeptionen. Er hatte nachweisbar Einfluss auf die sich herausbildende russisch-sowjetische Literatur. Aber auch hier blieben indiskrete und beleidigend wirkenden Einschätzungen nicht aus.¹⁵

Zugleich verband Šklovskij eine tiefe Freundschaft mit Jurij Tynjanov, Boris Ėjchenbaum, Roman Jakobson, aber auch mit einer Reihe von Schriftstellern wie Vsevolod Ivanov, Vladimir Majakovskij oder der Gruppe der "Serapionsbrüder". Es blieb nicht aus, dass Šklovskijs Schreibweise parodiert wurde, so von Michail Zoščenko oder Aleksandr Archangel'skij¹⁶, und Boris Ėjchenbaum schreibt:

"Menschen, die nicht durch eine berufliche oder historische Freundschaft mit ihm verbunden sind, ertragen seine Anwesenheit in der Literatur nur schwer. Šklovskij ähnelt nur wenig einem traditionellen Intelligenzschreiber... Es ist sogar schwer zu sagen, ob er ein Belletrist ist, ein Wissenschaftler, ein Journalist oder etwas anderes. Er ist ein Schriftsteller im wahrsten Sinne des Wortes: was er auch immer schreibt, jeder erkennt, dass dies Šklovskij geschrieben hat... Wenn er noch kein Klassiker ist... dann nur deshalb, weil er nicht zu den Klassikern der Gegenwart, sondern zu denen der Zukunft gehört."¹⁷

Ėjchenbaums euphorische Einschätzung behielt insofern ihre Gültigkeit, dass Šklovskij auch heute noch als "Klassiker der Zukunft" bezeichnet werden muss.

2. Entwicklung der theoretischen Auffassungen. Stellenwert der Aussagen zur Verfremdung

Seine erste wissenschaftliche Arbeit veröffentlichte Šklovskij 1914, noch während des Studiums an der Petersburger Universität. Der Aufsatz "Die Wiedererweckung des Wortes" ("Voskrešenie slova") beginnt mit einer Kurzfassung der wesentlichen Aussagen: "Das Wort-Bild und seine Versteinerung. Das Epitheton als Mittel der Erneuerung des Stils. Das Schicksal der Werke der alten Künstler ist das gleiche wie das Schicksal des Wortes selbst. Sie vollziehen den Weg von der Poesie zur Prosa. Der Tod der Dinge. Die Aufgabe des Futurismus, die Dinge auferstehen zu lassen und dem Menschen das Erleben der Welt wiederzugeben."¹⁸

entdeckt hat, den aber deshalb niemand in die Truppe aufnimmt.- Vgl. V. Šklovskij, Gamburgskij ščet, Leningrad 1928, S. 14.

¹⁵ So äußert sich Vsevolod Ivanov in einem Brief an Maksim Gor'kij: "...ich, Alexej Maximowitsch, werde über Schklovski nicht schreiben. Er hat es mir gegeben: 'Seine Augen', sagt er, 'schielen, und er ist ein trübsinniger Patron'... Darf man einen lebenden Menschen derart beleidigen?"- M. Gorki, Briefwechsel mit sowjetischen Schriftstellern, Berlin 1984, S. 238.

¹⁶ Vgl. M. Zoščenko, Družeskie parodii, in: Literaturnye zapiski, 1922, Nr. 2, S. 8.- V. Archangel'skij, Viktor Šklovskij, in: Jumor i zatira, Moskva 1957, S. 96 f.

¹⁷ "Людям, не связанным с ним профессиональной или исторической дружбой, трудно переносить его присутствие в литературе.

Шкловский совсем не похож на традиционного русского писателя-интеллигента. ... О нем даже затрудняются сказать - беллетрист ли он, ученый ли, журналист или что-нибудь другое. Он - писатель в настоящем смысле этого слова: что бы он ни написал, всякий узнает, что это написал Шкловский. ...

Если он еще не «классик» ..., то только потому, что он относится к числу не настоящих, а будущих русских классиков.- О Viktor Šklovskom, 131 f.

¹⁸ "Слово - образ и его окаменение. Эпитет, как средство обновления стиля. Судьба произведений старых художников такова-же, как судьба самого слова. Они совершают путь от поэзии к прозе. Смерть вещей. Задача футуризма воскрешение вещей - возвращение человеку переживание мира".- V. Šklovskij, Voskrešenie slova, Peterburg 1914, S. 1.

Verständlich werden diese Aussagen im Kontext der Situation der Literatur in Russland: Neben der, große Traditionen fortführenden realistischen Literatur hatten sich Strömungen wie der Futurismus und andere herausgebildet, die eine Erneuerung der Kunst anstrebten. Dies bedeutete vor allem eine starke Hinwendung auf bisher nicht genutzte Möglichkeiten der Sprache.

Diese Orientierung ist auch in Šklovskijs Arbeit deutlich zu erkennen. Schon der Titel deutet darauf hin, dass das literarische Werk mit der Sprache des Werkes oder sogar einzelnen Worten gleichgesetzt werden soll. Denn im Alltag sind diese "zur Gewohnheit geworden, und ihre innere (bildhafte) und äußere (lautliche) Form werden nicht mehr erlebt."¹⁹ Dieser Verlust wird zur Ursache für den "Tod der alten Kunst", und das "Empfinden der Welt" geht verloren.²⁰ Als Alternative erscheint die Schaffung einer auf das Sehen und nicht das Wiedererkennen gerichteten Sprache²¹, so durch die Verwendung besonderer, willkürlicher Wörter, wie dies von Vladimir Majakovskij oder in radikaler Weise von Aleksej Kručenyč oder Velimir Chlebnikov praktiziert wurde.

Die wahrnehmungspsychologische These, dass allzu bekannte Gegenstände - nach Šklovskij auch Kunstwerke - nur noch unbewusst gesehen, nach Šklovskij also wiedererkannt werden, verband sich hier mit einer euphorischen Bewertung der neuen literarischen Strömungen.

Šklovskijs Verbundenheit mit den neuen Kunstentwicklungen zeigt sich auch in seinem zweiten Aufsatz "Zaum-Sprache und Poesie" ("Zaumnyj jazyk i poezija"), der 1916 im ersten Sammelband der OPOJAZ veröffentlicht wurde. Ausgehend von der Vorstellung, dass vorrangig die lautlich-sprecherische Seite von Worten Emotionen hervorruft ("факт вызывания эмоции звуковой и производительной стороной слова"²²), versucht Šklovskij anhand einer Fülle von Beispielen, die "zaum"²³ als ein allgemeines Merkmal von Sprache zu konzipieren, das bisher nur von den Dichtern genutzt wurde.²⁴

Diese vorrangig auf die Rezeption, den mündlichen Vortrag gerichtete Betrachtungsweise sowie die Auffassung vom Ziel der Kunst, die Welt zu "empfinden", fühlbar zu machen, führt in dem Aufsatz "Potebnja" u.a. zu der These von der Existenz von zwei Sprachen, die unterschiedliche Gesetze befolgen: die Sprache der Prosa (auch als "praktische" Sprache bezeichnet) und die Sprache der Poesie. Die dichterische Sprache unterscheidet sich "von der Prosasprache durch die Fühlbarkeit (ощутимость) ihrer Konstruktion". In der weiteren Analyse der Unterschiede sah Šklovskij eine wesentliche Aufgabe der literaturwissenschaftlichen Forschung. Zugleich wandte er sich gegen die von Aleksandr Potebnja u.a. vertretene Gleichsetzung von Bildhaftigkeit (образность) und Poetizität (поэтичность).²⁵ Diese Kritik an der Theorie von Potebnja bildete auch den Ausgangspunkt für Šklovskijs Aufsatz "Kunst als Verfahren" ("Iskusstvo, kak priem"), in dem er zunächst die auf Belinskij zurückgehende, hier aber Potebnja zugeschriebene Formel "Kunst ist Denken in

¹⁹ "Слова ... стали привычными, а их внутренняя (образная) и внешняя (звуковая) форма стали переживаться."- Ebd., S. 3.

²⁰ "Сейчас старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли - мы потеряли ощущение мира..."- Ebd., S. 12.

²¹ "Необходимо создание нового `тугого` (слово Крученых), на видение, а не на узнавание рассчитанного языка."- Ebd., S. 15.

²² V. Šklovskij, Zaumnyj jazyk i poezija, in: Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka, Petrograd 1916, S. 4.

²³ Zum Begriff und der Übertragung ins Deutsche vgl. R. Lauer, Probleme der Übertragung literaturwissenschaftlicher Begriffe des russischen Formalismus, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 30/31 /1978, S. 175 ff.

²⁴ Vgl. Zaumnyj jazyk i poezija, S. 26.

²⁵ Vgl. V. Šklovskij, Potebnja, in: Poëtika, Petrograd 1919, S. 4.

Bildern" ablehnt.²⁶

Šklovskij betrachtet sprachliche Bilder entsprechend ihrer Funktion als "praktische Mittel zum Denken" und im Unterschied dazu das dichterische Bild als eine Möglichkeit zur "Verstärkung des Empfindens eines Dinges", das anderen künstlerischen Verfahren wie Parallelismus, Wiederholung, Symmetrie u.a. gleichwertig ist.²⁷ Er kommt so der Auffassung nah, wonach die Existenz von sprachlichen Bildern ein allgemeines Kennzeichen von Sprache, aber kein hinreichendes Merkmal zur Bestimmung von Literatur darstellt.

Wiederaufgenommen wird nun der Gedanke einer besonderen Wahrnehmung von Kunst: entsprechend der Beobachtung, dass Texte, die nicht als literarische Texte geschaffen wurden, später als solche rezipiert werden können - und umgekehrt, gelangt Šklovskij zu der These, dass "das Künstlerische [...] das Resultat der Methode unserer Wahrnehmung ist; als künstlerisches Ding im engen Sinn wollen wir die Dinge bezeichnen, die durch besondere Verfahren geschaffen wurden, deren Ziel darin bestand, dass diese Dinge mit großer Wahrscheinlichkeit als künstlerisch wahrgenommen werden würden"²⁸.

Daraus folgte also, dass das Wesen einer "Kunst als Verfahren" - oder Literatur, denn beide Begriffe werden synonym gebraucht - in den gestalterischen Mitteln, den "Techniken" zu suchen war. Zugleich wurde die Auffassung bekräftigt, dass gewohnheitsmäßige Handlungen wie auch Gedanken- und Sprachabläufe soweit automatisiert sind, dass sie nicht mehr ins Bewusstsein dringen und so gleichsam aufhören zu existieren.

An dieser Stelle folgt nun die - später sehr häufig zitierte - Kunstauffassung des 23jährigen Šklovskij:

"Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, den Stein steinern werden zu lassen, existiert das, was man Kunst nennt. Das Ziel der Kunst ist es, das Fühlen des Dinges zu vermitteln als Sehen und nicht als Wiedererkennen. Das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der 'Verfremdung' der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozess in der Kunst ist Selbstzweck und muss verlängert werden; *die Kunst ist ein Mittel, das Machen der Dinge zu erleben, das Gemachte ist in der Kunst nicht wichtig.*" (Hervorhebung durch V.Š. - B.J.)²⁹

Im Wesentlichen bildet diese Bestimmung die logische Folge der bisherigen Auffassungen.

Der Begriff der Verfremdung (остранение) erscheint das erste Mal in diesem Text und war noch durch Anführungszeichen hervorgehoben. Er wird nach dieser Definition anhand einer Fülle von Beispielen erläutert, die sich deutlich in zwei Gruppen unterteilen lassen. Zum

²⁶ Šklovskij wurde Potebnja nicht ganz gerecht.- Vgl. A. A. Hansen-Löve, Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien 1978, S. 49.

²⁷ "... существуют два типа образа: образ, как практическое средство мышления ... и образ поэтический - средство усиления впечатления." *Iskusstvo kak priem*, in: V. Šklovskij, *teorii prozy*, Moskva 1929, S. 9 f.

²⁸ "... вещами художественными, в тесном смысле, мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приемами, цель которых состояла в том, чтобы эти вещи по возможности наверняка воспринимались, как художественные." - Ebd.

²⁹ "И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить делание вещей, а сделанное в искусстве не важно.*" - Ebd., S. 13.

einen ging es um die Methode von Lev Tolstoj, in einigen seiner Werke einen als negativ empfundenen Sachverhalt - zum Beispiel im zweiten Band des Romans "Krieg und Frieden" ("Vojna i mir") eine Opernaufführung - aus einer scheinbar naiven Sicht zu zeigen und so einer Kritik zu unterziehen. Zum anderen wird auf die euphemistische Umschreibung "erotischer" Objekte und Vorgänge durch die Volksdichtung verwiesen.

Jedoch kann die oben genannte Kunstauffassung nicht als Ausgangspunkt für die weiteren Überlegungen dienen, denn die These über die Verfremdung als Wesensmerkmal von Literatur wird in dieser Absolutheit nie wieder aufgegriffen. Im Gegenteil: in den zeitlich folgenden theoretischen Arbeiten erscheint, wie zu zeigen sein wird, der Begriff nur noch vereinzelt.

Zu Šklovskijs Arbeitsweise

Die bisher erwähnten Arbeiten entstanden vor 1917. Der Band "Über die Theorie der Prosa" ("O teorii prozy") erschien 1925³⁰ und enthielt neben dem Aufsatz "Kunst als Verfahren" sieben weitere Arbeiten aus den Jahren bis 1922. Hier soll auf die Entstehungsbedingungen eingegangen werden, da sie den Inhalt und den Charakter dieser Werke beeinflussten.

Möglichkeiten für ein systematisches Literaturstudium gab es kaum, Šklovskij zitierte aus dem Material, das er gerade zur Hand hatte. Eine wirkliche Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Sekundärliteratur konnte so nicht stattfinden. Wenn das Gedächtnis als einzige Quelle dient, waren Wiederholungen und Widersprüche fast zwangsläufig.

Die äußeren Umstände werden ergänzt durch bestimmte Eigenarten, die Šklovskijs Umgang mit der Literatur und mit der Wissenschaft prägten. Die sich bereits in früheren Arbeiten abzeichnende Gleichgültigkeit gegen die Art der Beispiele aus der Literatur gerät in einen eklatanten Widerspruch zur Generalisierung der Schlussfolgerungen. Auch ändert Šklovskij einmal Geschriebenes nicht mehr wesentlich um. Die "ebenso kühnen wie oft unpräzisen Hypothesen"³¹, die betont selbstsicher und zum Teil provokativ vorgetragenen Ansichten sind offenbar auch eine Folge der Unsicherheit gegenüber den Ereignissen, der inneren Zerrissenheit Šklovskijs.

³⁰ "Zaum-Sprache und Poesie" ("Zaumnyj jazyk i poezija") erschien 1916 im ersten Sammelband der OPOJAZ und noch einmal 1919 im dritten Band unter dem Titel "Über Poesie und Zaum-Sprache" ("O poezii i zaumnom jazyke"). "Kunst als Verfahren" ("Iskusstvo, kak priem") wurde 1917 im zweiten Band veröffentlicht und ebenfalls im dritten, der unter dem Titel "Poëtika" herausgegeben wurde. Dieser enthält auch die Aufsätze "Potebnja" (als Entstehungsjahr wird 1915/16 angegeben) und "Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Verfahren des Stils" ("Svjaz' priemov sjužetosloženijsa s obščimi priemami stilja").

"Der Bau der Erzählung und des Romans" ("Stroenie rasskaza i romana") und "Wie Don Quijote gemacht ist" ("Kak sdelan Don Kichot") wurden 1921 zusammen unter dem Titel "Die Entfaltung des Sujets" ("Razvertyvanie sjužeta") herausgegeben. Diese Arbeiten und die 1921 ebenfalls als Einzeldrucke erschienenen "'Tristram Shandy' von Sterne und die Theorie des Romans" ("Tristram Šendi' Sterna i teorija romana") und "Rozanov" tragen noch die Verlagsbezeichnung "OPOJAZ". Aus dem Artikel "Der Geheimnisroman" ("Roman tajn") wurden 1923 Auszüge in der Zeitschrift "Lef" veröffentlicht.

Der 1925 herausgegebene Band "Über die Theorie der Prosa" ("O teorii prozy") enthält die Arbeiten: "Kunst als Verfahren", "Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Verfahren des Stils", "Der Bau der Erzählung und des Romans", "Wie Don Quijote gemacht ist", "Die Geheimnisnovelle" ("Novella tajn"), "Der Geheimnisroman", "Der parodistische Roman" ("Parodijnyj roman", früherer Titel: "'Tristram Shandy' von Sterne und die Theorie des Romans") und "Die Literatur außerhalb des 'Sujets'" ("Literatura vne 'sjužeta'", früherer Titel "Rozanov").

³¹ J. Striedter, Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution, in: Texte der russischen Formalisten. Band I, München 1969, S. XVII.

"Über die Theorie der Prosa"

Die später in dem Band "Über die Theorie der Prosa" zusammengefassten Arbeiten sind allgemeinen Fragen der Literatur oder Analysen einzelner Werke gewidmet. Alle enthalten eine Fülle von Einzelbetrachtungen und wenig Versuche, die gewonnenen Erkenntnisse zu systematisieren. Die Beweisführung erfolgt oft empirisch durch Beispiele. Oft lässt sich Šklovskij von seinem Material hinreißen, ein geringer Abstand zum Untersuchungsgegenstand ist ebenso charakteristisch wie häufiges und langes Zitieren.

Es kann deshalb nur auf einige Schwerpunkte verwiesen werden, die gerade wegen ihrer Widersprüchlichkeit einer Interpretation breiten Spielraum geben. Erschwerend wirkt sich der ungenaue Gebrauch der sehr zahlreichen Termini aus, d.h. die Begriffe werden in immer neuen Zusammenhängen und wechselnden Bedeutungen gebraucht. Oft entfernt sich Šklovskij weit von dem gestellten Thema.

Auf folgende Probleme soll eingegangen werden: die allgemeinen Ansichten zum Wesen der Literatur und zur Literaturgeschichte, die theoretischen Auffassungen über die Beziehungen von Inhalt und Form eines literarischen Werkes sowie die Begriffe des Sujets und des Materials. Für Šklovskij charakteristisch ist eine "großzügige" Literaturauffassung, in der nicht die Funktionalität von Literatur negiert wird, wohl aber ein spezifischer Gegenstand.

Entsprechend dieser Auffassung scheint es auch legitim, die unterschiedlichsten Ergebnisse literarischen Tuns als gleichwertig in die Untersuchungen einzubeziehen - die Volksdichtung, antike und mittelalterliche Literatur, längst vergessene Abenteuerromane, Detektivgeschichten ebenso wie bedeutende Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts und zeitgenössische russische Schriftsteller. Diese Aufzählung ist unvollständig, allerdings konzentriert sich Šklovskij auf epische Werke. Zum verbindenden Kriterium wird die Auffassung, dass Kunst eben dazu "konstruiert" wurde, um gefühlt zu werden. Diesem Standpunkt entspricht, dass die Literaturgeschichte sich als "unterbrochene Linie vorwärts bewegt". Dazu heißt es:

"In jeder literarischen Epoche existiert nicht nur eine, sondern einige literarische Schulen. Sie existieren in der Literatur gleichzeitig, wobei eine von ihnen den kanonisierten Gipfelkamm darstellt."³² Diese führende kanonisierte Linie verliert ihre Fühlbarkeit, weil sie durch Normen festgelegt ist, und deshalb entstehen in einer "niedereren Schicht" neue Formen, die die Formen der alten Kunst ablösen, wobei es keine direkte Nachfolge gibt.³³

Bei dieser Betrachtungsweise wird die für Šklovskij wichtige theoretische Prämisse bekräftigt, Literatur ausschließlich als Form zu betrachten. Die Literatur soll das Fühlen der Welt ermöglichen, ihre Wahrnehmung ist aber nur innerhalb der Grenzen der Kunst möglich.

Sie erfolgt "auf dem Hintergrund und über Assoziationen mit anderen Werken der Kunst. Die Form des Kunstwerkes wird durch ihre Beziehung mit anderen, vorher existierenden Formen bestimmt. [...] Nicht nur die Parodie, sondern überhaupt jedes Kunstwerk wird als Parallele und Gegenüberstellung zu irgendeinem Muster geschaffen. *Die neue Form existiert nicht, um einen neuen Inhalt auszudrücken, sondern um eine alte Form abzulösen, die ihre Kunsthaftigkeit verloren hat*". (Hervorhebung von V.Š. - B.J.)³⁴

³² "История литературы движется вперед по преривистой переломистой линии /.../ В каждую эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизованный гребень." - *Literatura vne "sjužeta"*, in: V. Šklovskij, *O teorii prozy*, Moskva 1929, S. 227.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ "...произведение искусства воспринимается на фоне и путем ассоциирования с другим произведениями искусства. Форма произведения искусства определяется отношением к другим, до него существовавшим, формам.... Не пародия только, но и всякое вообще произведение

Wie der letzte Satz zeigt, kommt auch Šklovskij nicht ohne die Kategorie des Inhalts aus. Er versucht jedoch immer wieder, sie der Form unterzuordnen, wenn er zum Beispiel die allgemeine Regel: "*die Form schafft sich den Inhalt*" (Hervorhebung durch V.Š. - B.J.) aufstellte³⁵ oder in Bezug auf den Roman "Tristram Shandy" von Lawrence Sterne behauptete, das Bewusstmachen der Form durch ihre Zerstörung mache den Inhalt des Romans aus.³⁶

Mitunter wird der Begriff des Inhalts durch den des Materials ersetzt, so wird in der im Exil entstandenen Arbeit "Literatur und Kinematograph ("Literatura i kinematograf") das Korrelat Material - Form aufgestellt.³⁷

Šklovskij fasst unter Material all das, woraus ein literarisches Werk seiner Meinung nach bestand - Laute und Worte ebenso wie Gedanken.

"Zweifellos gibt es in einem literarischen Werk auch eine Reihe von Gedanken", heißt es in der eben erwähnten Arbeit, "aber dies sind keine in künstlerische Form gekleidete Gedanken, das ist künstlerische Form, die aus Gedanken als dem Material gebaut wird."³⁸

Bei dem offensichtlichen Bemühen, den Inhalt-Form-Dualismus zu überwinden, werden so alle außerliterarischen Elemente - sobald sie werkkonstituierend wirkten - zur Form erklärt. Auch wenn im Schaffensprozess der "Wille des Schöpfers" ("воля творца")³⁹ anerkannt wird, sollen sich letztendlich alle Formen durch die ihnen immanenten künstlerischen Gesetzmäßigkeiten erklären lassen.⁴⁰

"Für den Begriff des 'Inhalts' besteht bei der Analyse eines Kunstwerkes, unter dem Aspekt der Sujethaftigkeit keine Notwendigkeit. Die Form muß hier als Konstruktionsgesetz des Gegenstandes begriffen werden."⁴¹

Leider wird dieser Gedanke - wie häufig bei Šklovskij - nicht weiter ausgeführt.

Große Bedeutung besitzt die Kategorie des Sujets. Šklovskij vertritt die Ansicht, dass in der Literatur "besondere Gesetze der Sujetfügung existieren" ("существование особых законов сюжетосложения").⁴² Tatsächlich beschäftigt er sich häufig mit Genres, die eine gut erkennbare oder/und relativ festgelegte Aufeinanderfolge von Handlungselementen aufwiesen - wie Märchen oder aber wie in Massen produzierte Abenteuerromane. Jedoch versteht Šklovskij unter Sujet nicht die "Beschreibung der Ereignisse" - das ist für ihn die Fabel.⁴³ Sujetfügung steht für das Zusammenwirken der künstlerischen Mittel, mit deren Hilfe ein literarisches Werk - unabhängig von dem, was erzählt wird - ein Empfinden der Welt ermöglichen sollte. Untersucht werden auch die "allgemeinen Stilverfahren", wobei der

искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь образцу. *Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою искусственность*."- Svjaz' priemov sjužetosloženija s obščimi priemami stilja, in: V. Šklovskij, O teorii prozy, S. 31.

³⁵ "... форма создает для себя содержание."- Ebd., S. 35.

³⁶ Vgl. Parodijnyj roman, in: Ebd., S. 180.

³⁷ Vgl. die Überschrift des ersten Kapitels "Форма и материал", in: V. Šklovskij, Literatura i kinematograf, Berlin 1923, S. 23.

³⁸ Ebd., S. 15.

³⁹ Vgl. Svjaz' priemov sjužetosloženija, S. 54.

⁴⁰ "Формы искусства объясняются своею художественною закономерностью, а не бытовой мотивировкой"- Parodijnyj roman, S. 204.

⁴¹ "В понятии «содержание» при анализе произведения искусства, с точки зрения сюжетности, надобности не встречается. Форму здесь нужно понимать как закон построения предмета."- Ebd., S. 60.

⁴² Svjaz' priemov sjužetosloženija, S. 27.

⁴³ "Понятия сюжета слишком часто смешивают с описанием событий - с тем, что предлагаю условно назвать фабулой." - Parodijnyj roman, S. 204.

"Stufenbau" ("ступеньчатое строение") genannt wird mit dem Spezialfall Wiederholung sowie Rhythmus, Tautologie oder Parallelismus.⁴⁴ Der Parallelismus kann sprachliches Mittel sein, aber auch sujetkonstituierendes Element.⁴⁵ In der Sujetfügung erscheint die "stufenförmige Anhäufung von Motiven, wobei dann der "Stufentyp" ("построение типа ступеней") dem "Ringtyp" ("построение кольца") gegenübersteht, welcher das Sujet zum Ausgangspunkt zurückführt.⁴⁶

Der "Stufentyp" ("построение типа ступеней") ist eine Erscheinungsweise des Sujets, der "Stufenbau" ("ступеньчатое строение") allgemeines Kennzeichen von Literatur.⁴⁷

Diese Beispiele, die fortgesetzt werden könnten, sollen verdeutlichen, dass Šklovskij möglicherweise aus seinem Theorielabyrinth nur schwer wieder herausfindet.

Veränderung der Positionen

Nach der Rückkehr aus dem Exil veränderten sich Šklovskijs Positionen. Ursache dafür waren unter anderem die Anerkennung des Marxismus als wissenschaftliche Methode und das Bemühen einiger Wissenschaftler, den Formalismus und die soziologische Methode miteinander zu verbinden.⁴⁸

Jedoch führen marxistische Begriffe und Ansätze einer soziologischen Literaturauffassung in Verbindung mit formalistischen Thesen und spezifischen Šklovskijschen Auffassungen zu einer recht eigenwilligen Mischung. Das zeigt sich zum Beispiel, wenn er die Weltanschauung eines Schriftstellers als dessen Arbeitshypothese bezeichnet und zu folgender "Aussage" gelangt:

"Die philosophische Weltanschauung des Schriftstellers ist seine Arbeitshypothese. Genauer gesagt, das Sein der literarischen Form bestimmt das Bewusstsein des Schriftstellers."⁴⁹

Überwunden wird die These von der Autonomie der Literatur⁵⁰, aber damit sind neue Fragen verbunden.

"Es ist sehr wahrscheinlich, dass der gesellschaftliche Kampf, die Klassenstruktur der Gesellschaft auf die Schaffung literarischer Formen Einfluss hat und diese sogar hervorruft", schreibt Šklovskij in dem Artikel "Über Klassiker", um dann fortzufahren: "Es ist jedoch unklar ... ob sie so wirken, wie das bei ihrer Schaffung geplant war, oder ob die Form dann ästhetisiert wird."⁵¹

Šklovskij geht inzwischen davon aus, dass jedes literarische Werk über eine bestimmte soziale Zielstellung verfügt, die über die Form realisiert wird. Dieser "soziale Auftrag"⁵² wird

⁴⁴ "К ступеньчатому построению относится - повтор, с его частным случаем - рифмой, тавтология ... параллелизм..." - Vgl. Svjaz' priemov sjužetosloženija, S. 33.

⁴⁵ "Особый прием образования новеллы есть прием параллели." - Ebd., S. 79.

⁴⁶ Vgl. Stroenie rasskaza i romana, in: V. Šklovskij, O teorii prozy, S. 68 f.

⁴⁷ Vgl. Svjaz' priemov sjužetosloženija, S. 33.

⁴⁸ Das belegen verschiedene Artikel sowie die Wiedergabe von Diskussionen in der Zeitschrift "Novyj Lef". - Vgl. dazu u.a. Disput o formal'nom metode, in: Novyj Lef, 1927, Nr. 4, S. 45 f.

⁴⁹ "Философское мировоззрение у писателя - это его рабочая гипотеза. Говоря точнее, бытием литературной формы определяется сознание писателя." - Ornamental'naja proza, in: V. Šklovskij, O teorii prozy, S. 205.

⁵⁰ Vgl. V. Šklovskij, Anna Achmatova "Anno Domini MCXXI", in: Peterburg, 1922, Nr. 2, S. 18.

⁵¹ "... общественная борьба, классовое строение общества сказывается в создании литературных форм и даже вызывает их. Но неясно, остаются ли созданные формы строго связанными своей генетикой, действуют ли они так же, как рассчитали при создании, или же форма потом эстетизируется..." - O klassikach, in: V. Šklovskij, Podenščina, Leningrad 1929, S. 171.

⁵² Šklovskij bezieht sich hier auf die Konzeption von V. Majakovskij. Vgl. "Kak pisat' stichi" (eine Variante erschien unter dem Titel "Kak prichodit social'nyj zakaz"). V. Majakovskij, Polnoe sobranie sočinenij,

jedoch nicht mehr wahrgenommen, wenn sich die Rezeptionsbedingungen verändert haben. Šklovskij kommt daher zu dem Schluss, dass eine Trennungslinie zu der "alten" russischen Literatur gezogen werden müsse, denn: "Für neue Werke und Werke der Zukunft sind neue Formen notwendig."⁵³

Zu dieser Auffassung gelangt Šklovskij auch durch seine Beschäftigung mit der "neuen" Literatur, er schreibt Arbeiten über Aleksej Remizov, Izaak Babel', Boris Pil'njak, Vsevolod Ivanov und andere.

Es kommt - auch im Zusammenhang mit Šklovskijs Vorstellungen über das eigene literarische Schaffen⁵⁴ - zu Veränderungen in der Verwendung der Termini "Material" und "Sujet".

Der Begriff des Materials gewinnt an Bedeutung, denn er diene als Bezeichnung für den in der neuen Gesellschaft aufgefundenen literarischen Stoff. Demgegenüber wird das Sujet nicht mehr als existentielle, sondern als historische Kategorie betrachtet.

"Das Sujet ist kein Schlüssel für die Tür, sondern ein Dietrich", es verdrängt und verzerrt das Material allein schon durch Auswahl und Gestaltung.⁵⁵ Der Sujetbegriff ist daher nur bedingt auf die moderne Literatur anwendbar. In dem Artikel "Der Kampf um die Form" heißt es:

"Bei uns gibt es jetzt zwei Typen von Werken: die übersetzte Literatur mit ausschließlich fiktivem Material und die sowjetische Literatur, die auf das Material, die Mitteilung gerichtet ist. Ein Teil unserer Literatur funktioniert wie die übersetzte. Dies trifft man auf Érenburg zu und zum Teil auf Mariëtta Šaginjan. Die übersetzten Sachen werden bei uns außerhalb der Fakten, die in ihnen beschrieben werden, wahrgenommen."⁵⁶ Zu diesen Werken passen die alten Formen.

Bei seiner Forderung nach der Übereinstimmung von inhaltlicher Aussage und künstlerischer Form gelangt Šklovskij nicht selten zu extremen Positionen. Dies zeigte sich zum Beispiel in der Polemik mit Maksim Gor'kij, wo Šklovskij nicht nur "die Nutzlosigkeit vieler Formen der künstlerischen Literatur" feststellt, sondern zugleich für eine Annäherung der Belletristik an die nicht fiktionale Literatur auftritt.⁵⁷

"Material und Stil im Roman von Lev Tolstoj 'Krieg und Frieden'"

Šklovskij hatte bisher seine theoretischen Ansichten in Artikeln und Aufsätzen dargelegt, 1928 erschien sein erstes Buch: "Material und Stil im Roman 'Krieg und Frieden' von Lev Tolstoj".⁵⁸

Band 12, Moskva 1959, S. 84 ff.

⁵³ "К новым вещам и вещам будущего нужны новые формы."- Vor'ba za formu, in: V. Šklovskij, Gamburgskij Źčet, Leningrad 1929, S. 123.

⁵⁴ Siehe dazu den Abschnitt 4 des Kapitels.

⁵⁵ "Сюжет - это отмычка в дверь, а не ключ. Сюжетные схемы очень приблизительно соответствуют бытовому материалу, который они оформляют. Сюжет искажает материал уже тем самым фактом, что он его выбирает."- Očerk i anekdot, in: V. Sklovskij, O teorii prozy, S. 246 f.

⁵⁶ "У нас сейчас есть два типа произведений: переводная литература с совершенно условным материалом, и литература советская, с установкой на материал, на сообщение. Часть нашей литературы работает под переводную. Это можно отнести к Эренбургу и отчасти к Мариэтте Шагинян.

Переводные вещи у нас воспринимаются вне значения тех фактов, которые в них описываются."- Vor'ba za formu, S. 123.

⁵⁷ "Мы проповедуем ненужность многих форм художественной литературы и опровергаем противопоставление художественной литературе нехудожественной."- V. Šklovskij, O samochvalach, in: Novyj Lef, 1928, Nr. 4, S. 25.

⁵⁸ Diese Jahreszahl nennt die Šklovskij - Bibliographie; das Buch erschien ohne Jahresangabe. Ausschnitte aus der Arbeit waren 1928 in verschiedenen Nummern der Zeitschrift "Novyj Lef" veröffentlicht

Es beinhaltet vorrangig den Versuch, anhand der Entstehungsgeschichte des Romans die veränderte künstlerische Repräsentation ("Stil") der Realität ("Material") in einem literarischen Werk darzustellen. Dabei erweist sich der Roman "Krieg und Frieden" als geeignet, denn Šklovskij versteht unter Material die Quellen, die Tolstoj für seinen Roman genutzt hatte und die den Forschern bekannt waren - vor allem die russische und französische Geschichtsschreibung über die Ereignisse der Jahre 1805 und 1812.

Die Arbeit verrät Fleiß und Gründlichkeit, was zu einer erstaunlichen Stoffkenntnis führt. Šklovskij waren nicht nur die über fünfzig Bücher bekannt, die Tolstoj gelesen hatte, sondern auch die zeitgenössische Kritik über den Roman und andere Quellen.

In der Einleitung seines Buches äußert sich Šklovskij in einer Weise über Lev Tolstoj, die zumindest fragwürdig erscheinen muss und sich nur mit Šklovskijs spezifischen Auffassungen zum Wesen des Schriftstellers oder zum "sozialen Auftrag" erklären lässt. So erschien Tolstoj als "der Schriftsteller der Gutsbesitzer" ("самый помещичий автор"), der vor dem Roman "Krieg und Frieden" noch kein Berufsschriftsteller gewesen sei.⁵⁹

Bei der für ihn charakteristischen Anhäufung von Zitaten und Einzelergebnissen macht Šklovskij kaum einen Unterschied zwischen für das Thema der Arbeit wichtigen und einfach interessanten Gedanken und Beobachtungen. Im Zusammenhang mit der Zielstellung der Arbeit versucht Šklovskij zu zeigen, über welche Quellen Tolstoj beim Schreiben seines Romans verfügt, wie dieses Material zunächst fast unverändert in das literarische Werk einbezogen wird, später jedoch einer zunehmenden "Deformation" ("деформация") unterliegt.

Diese Deformation hat nach Šklovskij das Ziel, die offizielle Geschichtsschreibung im Sinne der geistigen und moralischen Auffassungen Tolstojs umzuschreiben. Der Beweis für diese These erfolgt empirisch durch viele, oft seitenlange Vergleiche des Romantextes mit dem der Quellen.

Den theoretischen Ausgangspunkt bildet die erst gegen Ende des Buches verbal dargestellte Auffassung vom Verhältnis Material - Fabel auf der einen und Sujet - Stil auf der anderen Seite.

"Die Fabel ist eine Erscheinung des Materials. Das ist für gewöhnlich das Schicksal des Helden, das, worüber in einem Buch geschrieben wird.

Das Sujet ist eine Erscheinung des Stils. Das ist die kompositionelle Konstruktion des Dings; bestimmte Fabelsituationen können nach Sujetprinzipien ausgewählt werden."⁶⁰

Es geht hier um den Beweis der bereits angeführten These von Šklovskij, wonach das Sujet als werkkonstituierendes Element das Wirklichkeitsmaterial in einer Weise verändert, wie das für den "Auftrag" eines Schriftstellers notwendig ist. Im konkreten Fall vermag Šklovskij zwar überzeugend die Differenz zwischen den Quellen und dem Roman darzustellen, negiert aber, dass die Geschichtsschreibung nicht mit den historischen Ereignissen gleichgesetzt werden kann. Er bemerkt die Diskrepanz wohl, ist aber an einer objektiven Einschätzung des Romans wenig interessiert.

Šklovskij nimmt in größerem Umfang die Verfremdungsproblematik wieder auf, ohne allerdings Verallgemeinerungen zu treffen, die den Rahmen der Romananalyse wesentlich

worden.

⁵⁹ Vgl. V. Šklovskij, *Material i stil' v romane L'va Tolstogo "Vojna i mir"*, Moskva o.J., S. 13 ff.

⁶⁰ "Фабула - это явление материала. Это обычно судьба героя, то, о чем писано в книге. Сюжет - это явление стиля. Это композиционное построение вещи; определенные фабульные положения могут быть выбираемы по сюжетным принципам."- Ebd., S. 220.

überschreiten.⁶¹

Šklovskijs Buch über Tolstoj wurde von der Kritik heftig angegriffen, so in der gründlichen, bis ins Detail gehenden Rezension von L. Nusinov mit dem bezeichnenden Titel "Verspätete Entdeckungen oder Wie es V. Šklovskij zu langweilig wurde, mit bloßen formalistischen Händen zu essen, und er sich mit einem selbstgefertigten marxistischen Löffel bewaffnete"⁶². Auch andere Kritiker konstatierten zum Beispiel das Bruchstückhafte vieler in der Arbeit dargelegter Gedanken und die Widersprüche des theoretischen Konzepts.⁶³

Wie zu zeigen versucht wurde, befanden sich Šklovskijs Auffassungen in einer ständigen Entwicklung. Jedoch kann der im Jahre 1930 erschienene Artikel "Ein Denkmal für den wissenschaftlichen Irrtum" als ein gewisses Fazit betrachtet werden, nicht nur, weil er in einer für Šklovskij ungewöhnlichen Geradlinigkeit und Schlichtheit geschrieben ist.

Šklovskij bekennt sich zu seinen Fehlern, indem er auf eine Erzählung verweist, in der infolge eines Irrtums der Wissenschaft eine Stadt entsteht, und die Einwohner dieser Stadt dem wissenschaftlichen Irrtum ein Denkmal errichten. Šklovskij betont, dass nicht die "heuristisch bedingte" Absonderung der "literarischen Reihe" ein Irrtum war, sondern das Beharren auf dieser Absonderung.⁶⁴

Šklovskij hatte begonnen, die Werke des Marxismus zu studieren und auf seine Weise zu "nutzen". Seiner Behauptung, Marxist zu sein, kann wohl nicht zugestimmt werden.

3. Publizistisches Schaffen

Das Werk Viktor Šklovskijs war von Anfang an durch Vielseitigkeit geprägt. Neben den theoretischen Arbeiten verfasste er Rezensionen, Feuilletons und Reportagen, aber auch Erzählungen und literarische Werke größeren Umfangs. Anzahl und Häufigkeit der publizistischen Veröffentlichungen hingen jedoch nicht nur von den Interessen und Neigungen Šklovskijs ab, sondern auch von äußeren Umständen. So verdiente Šklovskij in den Jahren 1919/20 seinen Lebensunterhalt als Mitarbeiter der Zeitschrift "Žizn' i iskusstvo". In fast jeder Nummer erschienen daher Theaterkritiken von ihm, aber es existieren keine theoretischen Arbeiten zur Dramatik, und später finden sich Rezensionen zu Theaterstücken nur vereinzelt unter den Artikeln.

Als Šklovskij in einem Moskauer Filmstudio arbeitete, war ein großer Teil der Publikationen theoretischen und praktischen Fragen der Filmkunst gewidmet.⁶⁵

In den Jahren 1925 bis 1927 nahmen Reportagen einen wichtigen Platz ein - Šklovskij war als Korrespondent für verschiedene Zeitschriften, u.a. für den "Ogonek", tätig.

Šklovskij beschäftigt sich auch mit theoretischen Fragen der Publizistik, wobei er zumeist Ansichten vertritt, die mit denen in der Zeitschrift "Lef" und "Novyj Lef" vertretenen übereinstimmen oder ihnen nahekommen. Vor allem geht es um eine neue Funktion und Wirkungsweise der Publizistik: "Die Zeitschrift als literarische Form"⁶⁶ sollte eine Alternative

⁶¹ Siehe dazu das Zweite Kapitel dieser Arbeit.

⁶² Vgl. I. Nusinov, Zaposdalye otkrytija ili kak V. Šklovskim nadoelo est' golymi formalistskimi rukami i on obzavelsja samodel'noj marksitskoj ložkoj, in: Literatura i marksizm, 1929, Nr. 5, S. 3.

⁶³ Vgl. die Rezensionen von L. Pol'jak, in: Krasnaja nov', 1929, Nr. 1, S. 257 und Ja. Nikolaev, in: Na literaturnom postu, 1929, Nr. 7, S. 74.

⁶⁴ Vgl. V. Šklovskij, Pamjatnik naučnoj ošibke, in: Literaturnaja gazeta, 1930, 27. Januar (Zit. nach: Denkmal zur Erinnerung an einen wissenschaftlichen Irrtum, in: Formalismus, Strukturalismus und Geschichte, Kronberg/Taunus 1974, S. 75).

⁶⁵ Dieses umfangreiche Schaffensgebiet von V. Šklovskij muß hier unberücksichtigt bleiben.

⁶⁶ Vgl. Žurnal kak literaturnaja forma, in: V. Šklovskij, Gamburskij ščet, Leningrad 1928, S. 112 ff.

zur "alten" Literatur bilden. Gefordert werden Authentizität und unmittelbare Wirksamkeit, aber auch literarisches Können.

"Die Arbeitsmethode eines Journalisten muss daher eine Mischung zwischen der Methode eines Schriftstellers und der eines Wissenschaftlers sein"⁶⁷, schreibt Šklovskij. Er polemisiert entschieden gegen dickleibige Literaturzeitschriften, die sich untereinander gleichen und alles wahllos publizieren.⁶⁸ Eine Zeitschrift soll ihr eigenes Profil besitzen, nicht nur in Hinblick auf die Art der veröffentlichten Literatur und damit den Leserkreis, sondern auch in der Verbindung ihrer einzelnen Teile.⁶⁹

Šklovskij betrachtet die journalistische Arbeit als Voraussetzung und Vorstufe der literarischen. Seine Auffassungen legt er in dem Buch "Die Technik des schriftstellerischen Handwerkes" ("Technika pisatel'skogo remesla", 1928) dar. Dieses beinhaltet eine Anleitung für Laienschriftsteller und erlebte mehrere Auflagen.⁷⁰

Šklovskij hält es unbedingt für erforderlich, den Adressaten genau zu berücksichtigen und die Dinge zu zeigen und nicht nur zu benennen. Er verweist auf die Notwendigkeit einer Materialsammlung, die Fakten und Zahlen enthält, aber auch einzelne Wörter und Sätze, Artikel und verschiedene andere Vorarbeiten.⁷¹ Wie noch zu zeigen sein wird, arbeitet Šklovskij oft selbst nach dieser Methode.

Einen Teil seiner Arbeiten veröffentlichte Šklovskij in den Sammelbänden "Hamburger K.O." ("Gamburgskij ščet", 1928) und "Alltagsarbeit" ("Podenščina", 1930). Die dort - nach ihrer Erstveröffentlichung in Zeitschriften - nachgedruckten Artikel sind durch Zwischenüberschriften, einer Vorrede bzw. einem Nachsatz miteinander in Beziehung gesetzt. Es handelt sich um theoretische und literaturkritische Arbeiten, aber auch Erzählungen. Hier - spätestens jedoch im Vergleich mit den der Belletristik näherstehenden Büchern "Die dritte Fabrik" ("Tret'ja fabrika", 1926) und "Auf der Suche nach Optimismus" ("Poiski optimizma", 1931) wird deutlich, dass längst nicht alle publizistischen Arbeiten einem bestimmten Genre zugeordnet werden konnten, und außerdem die Übergänge zu wissenschaftlichen wie zu literarischen Texten fließend waren. Relativ deutlich lassen sich die Rezensionen abgrenzen, von denen im Literaturverzeichnis zwölf aufgeführt sind. Für Šklovskij charakteristisch ist, dass im Mittelpunkt der Betrachtungen häufig nicht das zu beurteilende Werk stand, sondern die Person des Kritikers und dessen Gedanken. So finden sich in dem Artikel "Anna Achmatova 'Anno Domini MCXXI'" neben Bemerkungen zur äußeren Gestalt des Buches und dem Versuch einer Einordnung in den literarischen Kontext auch eine sehr subjektive Darstellung des Rezeptionserlebnisses und schließlich allgemeine Betrachtungen zur Trennung von Kunst und Leben:

"Rühmen wir das Losgerissensein der Kunst vom Leben, rühmen wir den Mut und die Weisheit der Dichter, die wissen, dass das Leben, in Versen wiedergegeben, kein Leben mehr

⁶⁷ "Метод работы журналиста должен быть, таким образом, средним между методом беллетриста и ученого."- V. Šklovskij, O pisateljach, žurnalistach i poluzadušennyh trupach, in: Žurnalist, 1924, Nr. 15, S. 26.

⁶⁸ Vgl. V. Šklovskij, Pisateli o tolstych žurnalach, in: Na literaturnom postu, 1929, Nr. 20-21, S. 95.

⁶⁹ Vgl. Žurnal kak literaturnaja forma, S. 116.

⁷⁰ Bücher dieser Art, die Laien die Anfangsgründe des literarischen Schaffens beibringen sollten, waren damals nicht selten. So ging N. Vitin in seiner Rezension auf die verschiedensten Versuche ein. In Šklovskijs Arbeit hielt er besonders die Kapitel über das Sujet für interessant, kritisierte aber die fehlende Systematik und teilweise oberflächliche Darstellung. - Vgl. N. Vitin, O samoučiteljach po tehnike pisatel'skogo remesla, in: Literaturnaja učeba, 1930, Nr. 2, S. 112 ff.

⁷¹ Vgl. V. Šklovskij, Technika pisatel'skogo remesla, Moskva-Leningrad 1928, S. 18.

ist."⁷²

Auch später dienen die rezensierten Werke - wenn auch weniger spektakulär - häufig als Beispiel und Erläuterung für die eigenen theoretischen Auffassungen. In der Rezension zu "Die Liebe der Arbeitsbienen" ("Ljubov' pčel trudovych") und dem Artikel "Das Verbrechen des Epigonen" ("Prestuplenie épigona") kritisierte Šklovskij die Diskrepanz zwischen dem in den Büchern gestalteten neuen Wirklichkeitsmaterial und dessen traditioneller Umsetzung: Bachmet'ev kopiere den englischen psychologischen Roman, und Aleksandra Kollontaj schreibe in der Manier längst vergangener Damenliteratur.⁷³

Dem Genre der Rezension nicht zugeordnet werden können solche umfangreichen literaturkritischen Arbeiten wie über Isaak Babel "Kritische Romanze" ("Kritičeskij romans", 1924, überarbeitet 1928), "Über Pil'njak" ("O Pil'njake", 1925) oder Vsevolod Ivanov "Zeitgenossen und Synchronisten" ("Sovremenniki i sinchronisty"). Diese Arbeiten waren sehr unterschiedlichen Themen gewidmet. Die eigentlichen literaturkritischen Einschätzungen wurden durch eigenwillige, von den persönlichen Beziehungen Šklovskijs zu dem jeweiligen Autor geprägten Porträts, Erinnerungen und allgemeinen Betrachtungen ergänzt.

Theoretisch sehr intensiv beschäftigte sich Šklovskij mit dem Feuilleton. Dieses Genre verfügte über Gestaltungsmöglichkeiten, die seinen Vorstellungen von einer "neuen" Literatur nahe kamen: nicht Sujet und Held, sondern Material und Erzähler wirken genrekonstituierend.⁷⁴

In mehreren Arbeiten, so in "Zorič" (1925) und "Das angemalte Exponat" ("Krašennyj ékspnat", 1925), verwies Šklovskij auf die Traditionen des russischen Feuilletons und dessen veränderter Funktion. Als wichtige Merkmale des Genres bezeichnete Šklovskij die Verbundenheit mit dem Tagesthema der Zeitung sowie die "Einfügung einiger absichtlich weithergeholter Themen"⁷⁵, durch welche die Aussage des Textes unterstützt wurde. Šklovskij selbst reizte die Möglichkeit, zwei oder mehr scheinbar weit voneinander unabhängige Sachverhalte miteinander zu verbinden, denn er betonte nicht nur das Schöpferische dieser Methode bei der Analyse der Arbeiten von M. Kol'cov, A. Zorič oder L. Sosnovskij⁷⁶, sondern nutzte sie auch für eigene Texte. Besonders deutlich wurde dies in dem Aufsatz "Der Kampf um die Form". Der Artikel beginnt mit der Beschreibung eines Theaters in Tibet. Die dort aufgeführten Schamanentänze galten als Symbol der früher herrschenden, dann aber zurückgedrängten Religion. Šklovskij transponierte nun den Begriff in die Auseinandersetzungen der zwanziger Jahre: "Schamanentänze" als die Formen der "alten" Kunst, die noch nicht überwunden waren und die heranwachsende Künstlergeneration beeinflussten.⁷⁷

Aufgrund der eben skizzierten Merkmale können auch Arbeiten wie "Die Serapionsbrüder" ("Serapionovy brat'ja", 1922) als Feuilleton bezeichnet werden, wobei als weitere wichtige

⁷² "Прославим оторванность искусства от жизни, прославим смелость и мудрость поэтов, знающих что жизнь, передающая в стихи, уже не жизнь."- V. Šklovskij, Anna Achmatova, "Anno Domini MCXXI", S. 18.

⁷³ Vgl. V. Šklovskij, Prestuplenie épigona, in: Novyj Lef, 1927, S. 36.- A. Kollontaj, "Ljubov' pčel trudovych", in: Russkij sovremennik, 1924, Nr. 1, S. 339.

⁷⁴ "Современный фельетон представляет собой попытку соединения материала не героем, а рассказчиком."- Očerki i anekdot, S. 249.

⁷⁵ "... 1) связанность его с газетой сегодняшней темой 2) введение в него нескольких умышленно издали взятых тем."- Zorič, in: V. Šklovskij, Gamburgskij ščet, S. 63.

⁷⁶ Vgl. ebd.

⁷⁷ Vgl. Bor'ba za formu, S. 122 ff.

Kennzeichen die häufig ironische bis satirische Darstellung zu nennen wäre. Jedoch ist eine Abgrenzung zum Essay nicht immer möglich.⁷⁸

Das Essay war das von Šklovskij insgesamt am häufigsten genutzte Genre, da hier über Personen und Ereignisse ebenso gesprochen werden konnte wie über theoretische Probleme, und der Vielfalt in Hinblick auf Komposition, Stil usw. keine Grenzen gesetzt waren. Thematisch sehr unterschiedliche Arbeiten können unter diesem Begriff zusammengefaßt werden, da sie von einer engen, oft persönlichen Beziehung Šklovskijs zu dem jeweiligen Gegenstand gekennzeichnet waren. Häufig standen Erinnerungen an Ereignisse oder Personen im Mittelpunkt: an die Oktoberrevolution in "Zehn Jahre" ("Desjat' let", 1927) oder an Larisa Rejsner in "Der sinnloseste Tod" ("Bessmyslennejšaja smert'", 1926). In dem zuletzt genannten Artikel, der eine sehr starke emotionale Gestaltung aufweist, waren Übergänge zur Belletristik nicht zu verkennen, genauer, bestimmte Besonderheiten der Prosa Šklovskijs, über die noch zu sprechen sein wird, zeichneten sich hier bereits ab.

Einige Arbeiten, die thematisch in den Bereich der Literaturkritik gehören, sind aufgrund ihrer stilistischen Besonderheiten dem Essay zuzuordnen, so "Gor'kij - wie er ist" ("Gor'kij - kak on est'") und "Über Peškov-Gor'kij" ("O Peškove-Gor'kom") in dem Band "Erfolge und Niederlagen des Maksim Gor'kij" ("Udači i poraženija Maksima Gor'kogo", 1926), in denen die nicht unkomplizierten Beziehungen zwischen Šklovskij und Gor'kij reflektiert wurden. In diesem Buch befand sich aber auch die Kritik zu "Das Werk der Artomonovs" ("Delo Artomonovyč"), in der ein relativ objektive Urteil zu dem Werk angestrebt wurde.

Šklovskij hielt eine Literatur, in der das Schicksal eines fiktiven Helden im Mittelpunkt stand⁷⁹, nicht mehr für zeitgemäß, und betrachtete Memoiren und Reiseberichte als alternative literarische Formen. Das Sujet wurde ersetzt durch die "Methode der Verschiebung des Erzählstandpunktes, eine räumliche in Reisebeschreibungen, eine zeitliche in Memoiren"⁸⁰.

Šklovskij veröffentlichte viele seiner Reiseberichte, die entweder mehr zur Reportage oder mehr zum Reisebild tendierten, in den bereits erwähnten Sammelbänden. Šklovskij bemühte sich kaum, hinter den detailliert geschilderten Erscheinungen Zusammenhänge zu erkennen. Die scheinbar genaue Schilderung der Fakten führte zu sehr subjektiven Einschätzungen. So brachte Šklovskij zum Beispiel in "Der Wecker" ("Budil'nik") durchweg sein Bedauern über die sich in Mittelasien vollziehenden Veränderungen zum Ausdruck.

4. Literatur "an der Grenze"

Das literarische Schaffen Viktor Šklovskijs begann zugleich mit dem theoretischen oder früher. In seiner Autobiographie berichtet Šklovskij von einer Erzählung, die er im Alter von fünfzehn Jahren in einer Zeitschrift veröffentlicht hatte.⁸¹ Die erste eigenständige Publikation, "Das bleierne Los" ("Zvincovyj žrebij") erschien 1914, im gleichen Jahr wie auch "Die

⁷⁸ Ich betrachte hier das Feuilleton als ein relativ knapp gehaltenes publizistisch-literarisches Genre, in dem operativ und unkonventionell, oft auch auf satirische Weise zu aktuellen Problemen Stellung genommen wird, während im Essay wissenschaftliche (literaturwissenschaftliche, ästhetische, politische) Fragestellungen wie literarisch-künstlerische behandelt werden.

⁷⁹ "Старая сюжетная форма, с судьбой героя, положенной в основу сюжета, перестает удовлетворять многих авторов."- Vgl. O sovremennoj russkoj proze, in: V. Šklovskij, Udači i poraženija Maksima Gor'kogo, Tiflis 1926, S. 3.

⁸⁰ "... метод передвижения точки рассказывания, пространственное в путешествии, или временное в мемуарах."- Očerki i anekdot, S. 249.

⁸¹ Vgl. V. Šklovskij, Avtobiografija, S. 687.

Wiedererweckung des Wortes". Über den literarischen Versuch schreibt Šklovskij:
"Ich kann ehrlich sagen, dass das Buch schlecht, gekünstelt und pathetisch ist; es ist auch sehr klein, man kann es auf vier Schreibmaschinenseiten unterbringen."⁸²

"Sentimentale Reise"

In den darauffolgenden Jahren widmete sich Šklovskij vor allem der wissenschaftlichen Arbeit. Jedoch schrieb er ab 1918 -angeregt durch den Verleger Zinovij Gržebin - Erlebnisberichte, die er selbst als "Memoiren" bezeichnet: zunächst "Revolution und Front" ("Revoljucija i front", 1919) und später den dazugehörigen "Épilog" (1922) über die Februarrevolution bis zum Beginn des Jahres 1918. Im Exil in Finnland entstand 1922 innerhalb von zehn Tagen "Der Schreibtisch" ("Pis'mennyj stol") über die Zeit des Bürgerkrieges.

"Revolution und Front" erschien 1919 als Einzelausgabe, 1923 (in Berlin), 1924 und 1929 (in Leningrad) in einem Band mit dem "Schreibtisch" als "Sentimentale Reise" ("Sentimental'noe putešestvie"). Šklovskij berichtet über seine Erlebnisse als Soldat einer Panzerreservdivision während der Februarrevolution, über Fahrten an die Front, die er im Auftrag des Oboroničestvo - einer Gruppe der Sozialrevolutionäre - unternahm, und über seine Erlebnisse im russisch und englisch besetzten, blutig umkämpften Persien.

Es handelt sich um eine im Wesentlichen chronologische, um Authentizität bemühte Darstellung. Im Mittelpunkt stehen die Ereignisse, Šklovskij ist Chronist und seine Person nur insofern von Interesse.

"...ich will kein Kritiker der Ereignisse sein", heißt es, "ich will dem Kritiker nur etwas Material liefern."⁸³

Trotzdem ist Šklovskij um eine Einschätzung der jeweiligen Situation bemüht. So werden seine vorgeprägten Haltungen, die zum Teil unbewussten Vorurteile deutlich. Er erkennt durchaus die zerstörerische Wirkung des Krieges auch auf die Persönlichkeit des Menschen ("Hass auf den Krieg, auf uns selbst und die Müdigkeit ließen uns nicht an die Selbsterhaltung denken" ⁸⁴), versucht aber wiederholt, die Fortsetzung des Krieges nach der Februarrevolution zu begründen.⁸⁵ Šklovskij erzählt detailreich, aber zurückhaltend und geradlinig, um Genauigkeit bemüht. Auch die Menschen, denen er begegnet, werden so charakterisiert. Jedoch zeigt sich bereits Šklovskijs Vorliebe für ungewöhnliche Vergleiche, wenn er zum Beispiel den Sozialrevolutionär Černov einschätzt:

"Černov hielt seine Reden. Mit solchen Reden kann man Lebkuchen an Bauernweiber verkaufen oder einer Frau etwas vormachen, während man sie auszieht."⁸⁶

Insgesamt sind jedoch die Besonderheiten des Šklovskijschen Stils noch wenig ausgeprägt. Es war ihm vor allem wichtig, sich selbst Klarheit über die Ereignisse zu verschaffen.

Die Unterschiede zu dem später entstandenen "Schreibtisch" sind daher gut zu erkennen, obwohl dieses Buch als Fortsetzung von "Revolution und Front" gedacht war. Sie werden bereits am Titel sichtbar: während "Revolution und Front" direkt auf die dargestellten

⁸² "Могу со всей искренностью сказать, что книга плохая, литературна и пафосна; она и очень маленькая: ее можно перепечатать на четырех страницах машинописи."- Ebd., S. 689.

⁸³ "...я не хочу быть критиком событий, я хочу дать только материала для критика."- V. Šklovskij, Sentimental'noe putešestvie: Vospominanija 1917-1922, Peterburg - Galicija - Persija - Saratov - Kiev - Peterburg - Dnepr - Peterburg - Berlin, Berlin 1923, S.34.

⁸⁴ "Ненависть к войне, к себе и усталость не позволяли думать о самосохранении."- Ebd., S. 75.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 33, 55 u.a.

⁸⁶ "Чернов говорил свои речи. С такими речами хорошо бабам пряники продавать или заговаривать женщину, раздевая ее."- Ebd., S. 102.

Ereignisse verweist, nennt der "Schreibtisch" offenbar den Ort der Herstellung des Textes, und der neue Gesamttitel "Sentimentale Reise" erzeugt als Anleihe bei Lawrence Sterne ein ironisch-verzweifelt Bild der Irrfahrten des Viktor Šklovskij in den Jahren 1918 bis 1922: konspirative Arbeit gegen die Bolschewiki, Flucht, Rückkehr und Amnestie, Leben im hungernden Petrograd, Fahrten in den Süden, Kämpfe in der Roten Armee, Verwundung bis hin zur Flucht nach Finnland im Jahre 1922.

Im nunmehrigen zweiten Teil der "Sentimentalen Reise" ist Šklovskij nicht mehr der Chronist, sondern ein Mensch, der die Ereignisse erlebt, *dem etwas geschieht*. Chronologie und Folgerichtigkeit verlieren ihre Bedeutung, an ihre Stelle treten sich wiederholende Vergleiche und Motive.

Von besonderer Bedeutung ist das Motiv des fallenden Steins, das die Position des Schreibenden charakterisieren soll:

"Ich bin nur ein fallender Stein. Ein Stein, der fällt und sich zu dieser Zeit eine Laterne anzünden und seinen Weg beobachten kann."

"...Ich bin ein Stein, der fällt und in die Tiefe schaut."⁸⁷

Um dieses noch an anderen Stellen des Textes erscheinende Motiv gruppieren sich ähnliche Vergleiche: Šklovskij als nicht zu verstehender Mensch aus einer anderen semantischen Reihe, als Samowar, der zum Nägeleinschlagen benutzt wird, als Nadel ohne Faden, die im Stoff keine Spur hinterlässt.⁸⁸

Diese und weitere Aussagen veranlassen A.A. Hansen-Löve, das "Geworfen-Sein" des Künstlers zu verabsolutieren und Šklovskij lediglich die Position eines sich von den Ereignissen und sich selbst distanzierenden Beobachters zuzubilligen.⁸⁹

Wie viele russische Intellektuelle war Šklovskij aber niemals gegen eine revolutionäre Entwicklung in Russland und entzog sich letztendlich auch nicht einer aktiven Teilnahme am Bürgerkrieg. Natürlich ist Šklovskijs Situation kompliziert. "Ich kann nicht all das Seltsame, das ich in Russland gesehen habe, miteinander verbinden", bekennt er und äußert auch offen seine Verzweiflung.⁹⁰ Andererseits sieht er durchaus die Möglichkeiten, die sich ihm durch die Revolution eröffnen: die Herausgabe von Büchern, die Arbeit am Institut für Kunstgeschichte mit einer neuen und anderen Generation von Studenten. Und trotz aller Kompliziertheit und Problematik der Situation findet Šklovskij hier einen ihm adäquaten Wirkungskreis.⁹¹

In zweiten Teil der "Sentimentalen Reise" kündigt sich auch jene Koketterie mit sich selbst und dem Schicksal an, die später ein Spezifikum der Schreibweise von Šklovskij darstellen soll und oft kritisiert bzw. parodiert wird.

"Ich - ein fallender Stein - bin Professor am Institut für Kunstgeschichte, Begründer der russischen Schule der formalen Methode."⁹²

⁸⁷ "Я - только падающий камень.

Камень, который падает и может в то время зажечь фонарь, чтобы наблюдать свой путь."

"...я камень падающий и смотрящий вниз."- Ebd. S. 187, 252.

⁸⁸ "Я человек непонятливый, я тоже другого семантического ряда, я, как самовар, в который забивают гвозды."

"Я тут был как иголка без нитки, бесследно проходящая сквозь ткань."- Ebd., S. 232, 317.

⁸⁹ Vgl. A.A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, S. 553.

⁹⁰ "И вот я не умею ни слить, ни связать то странное, что я видал в России."- Ebd., S. 259.- Vgl. S. 187, 260 u.a.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 281, 329f.

⁹² "Я - падающий камень - профессор Института Истории Искусства - основатель русской школы формального метода."- Ebd., S. 317.

In diesem Text spielt das persönliche und wissenschaftliche Leben eine große Rolle. Die Darstellung der Arbeit gewinnt immer mehr an Bedeutung, Bekannte und Freunde treten aus der Anonymität. Im letzten Viertel des Buches - beschrieben wird die Zeit nach dem Ende des Bürgerkrieges - rücken Betrachtungen zu diesem Gebiet in den Mittelpunkt. Šklovskij charakterisiert Aleksandr Blok, Maksim Gor'kij, die Mitglieder der Gruppe der "Serapionsbrüder" und andere.

Šklovskij verzögert das Ende des Buches: Nach dem Bericht über die Ursachen seiner Flucht und der Versicherung, er sei der Revolution gegenüber ehrlich gewesen⁹³, wird der Text des vierzig Seiten umfassenden Buches "Ėpilog" eingeschoben, der 1922 - wahrscheinlich nach der Emigration von Šklovskij - zunächst als Einzelausgabe erschienen war und über die Erlebnisse in Persien berichtet. Danach folgt eine relativ in sich geschlossene Darstellung der "Serapionsbrüder"⁹⁴, und die Umstände der Flucht werden wiederholt. Anschließend heißt es: "Es ist Zeit, das Buch zu beenden. Aber es ist schade, wenn auch traurig, es mit dem Bild einer alten Frau zu beenden, die sich an einem fremden Feuer wärmt. Der Schluß von zwei Büchern muss ihre Motive in sich vereinigen. Deshalb werde ich über Doktor Shed schreiben. Doktor Shed ist der amerikanische Konsul in Urmia."⁹⁵

Shed hatte Hunderte persische Kinder vor einem sicheren Tod gerettet. Die "Sentimentale Reise" erhält so trotz ihrer Widersprüchlichkeit einen humanistischen Ausblick.

In diesem Buch wird deutlich, dass Šklovskij beginnt, ein besonderes Genre für sich zu entwickeln: in sich geschlossene Texte werden - zum Teil unter Angabe der Motivation - miteinander verbunden. Es bildet sich eine Erzählweise heraus, in der die Geradlinigkeit der Handlung zerstört, Zusammengehöriges getrennt und unterschiedliche Gegenstände und Sachverhalte zusammengeführt werden.

Die "Sentimentale Reise" wurde in zeitgenössischen Rezensionen heftig angegriffen. Im Mittelpunkt der Kritik standen die Unentschlossenheit des Erzählers, sein Pendeln zwischen den Fronten sowie die Konzentration auf das eigene Unglück,⁹⁶ „ein leeres und schädliches Buch", lautet ein extremes Urteil.⁹⁷

"Zoo oder Briefe nicht über die Liebe"

Während die "Sentimentale Reise" bis zum Tod von Šklovskij nicht mehr verlegt wurde, erlebte das Buch "Zoo oder Briefe nicht über die Liebe" ("Zoo ili pis'ma ne o ljubvi") in den sechziger Jahren zwei Neuauflagen und fand als Werk mit der frühesten Entstehungszeit Eingang in die dreibändige Werkausgabe. Es wurde im Exil geschrieben und erschien 1923 in Berlin, 1924 und 1929 in Leningrad.

In traditionellen literaturgeschichtlichen Betrachtungen spielt das Werk keine Rolle, da es infolge seiner Besonderheiten nur bei einem sehr weit gefassten Begriff zur Belletristik gezählt werden kann. Jurij Tynjanov bezeichnete es als ein "Werk 'an der Grenze'".

"Das Buch ist interessant", schreibt er weiter, "weil auf einer emotionalen Achse zugleich Roman, Feuilleton und wissenschaftliche Studie angebracht sind."⁹⁸

⁹³ Vgl. ebd., S. 341, 345.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 377 ff.

⁹⁵ "Пора кончать книжку. Жалко, хоть и жалобно кончить ее старухой, греющейся у чужого огня. Конец двух книг должен соединять в себе их мотивы. Вот почему я напишу о докторе Шед. Доктор Шед, это американский консул в Урмии." - Ebd., S. 385.

⁹⁶ Vgl. die Rezensionen von V. Žic, in: Krasnaja nov', 1925, Nr. 2, S. 283 f. und P., in: Zvezda, 1925, Nr. 2, S. 283.

⁹⁷ V. Kin, in: Molodaja Gvardija, 1925, Nr. 2-3, S. 267.

⁹⁸ "»Zoo« Шкловского - вещь тоже »на границе«. /.../ Книга интересна тем, что на одном

Vor allem zwei Momente bestimmen das Wesen des Werkes: zum einem wird - ähnlich wie in der "Sentimentalen Reise" - eine bestimmte Lebenssituation reflektiert⁹⁹, zum anderen handelt es sich um den deutlich erkennbaren Versuch, theoretische Vorstellungen über Literatur praktisch umzusetzen. Dieses Vorhaben zeigt sich im radikalen Bruch mit traditionellen Formen, aber auch in den Veränderungen, die Šklovskij an der Fassung der ersten Leningrader Ausgabe vornahm.

Dem äußeren Aufbau nach besteht das Buch (1923) aus einem Vorwort, einem Epigraphen - ein Text von Velimir Chlebnikov - und 29 durchgehend nummerierten Briefen, von denen sechs mit "Alja" unterzeichnet waren, während die übrigen von einer namenlos bleibenden männlichen Figur stammen.

Das Genre des Briefromans wird nun auf verschiedene Art und Weise durchbrochen. Das beginnt mit dem Vorwort, in dem Šklovskij erläutert, warum das Buch so und nicht anders konstruiert ist.

"Zuerst hatte ich vor, eine Reihe von Skizzen über das russische Berlin zu schreiben, dann erschien es mir interessant, dieses Thema durch irgendein gemeinsames Thema miteinander zu verbinden. Ich nahm als Thema den 'Tiergarten' ('Zoo'), der Titel des Buches war damit geboren, aber es verband die Stücke nicht miteinander. Es kam mir der Gedanke, daraus so etwas wie einen Roman in Briefen zu machen.

Für einen Roman in Briefen ist unbedingt eine Motivierung erforderlich - warum sich die Menschen unbedingt Briefe schreiben müssen. Eine gewöhnliche Motivierung sind Liebende und voneinander Getrennte. Ich nahm diese Motivierung für einen besonderen Fall: die Briefe schreibt ein Liebender an eine Frau, die keine Zeit für ihn hat. Hier benötigte ich ein neues Detail: weil das grundlegende Material kein amouröses ist, führte ich das Verbot ein, über die Liebe zu schreiben. Es kam das heraus, was ich auch im Untertitel zum Ausdruck gebracht habe: Briefe nicht über die Liebe."¹⁰⁰

Šklovskij wählte das Wort "Zoo"¹⁰¹ offenbar wegen des Klangs. Das Thema des "Tiergartens" wird durch den Text von Chlebnikov "Der Tiergarten" ("Zverinec") und den sechsten Brief realisiert, in dem über den Zoo von Berlin berichtet und die Gefangenschaft, die Unfreiheit der Tiere betont wird.

Durch das Motiv des Zoos werden Assoziationen zum Leben der russischen Emigranten - von denen viele in der Gegend des Zoologischen Gartens wohnten - hergestellt, jedoch erweist sich dies für die Struktur des Werkes insgesamt als nicht ausreichend.

Größere Bedeutung erlangt daher das Motiv der Liebe und des Verbotes, darüber zu

эмоциональном стержне сразу даны - и роман, и фельетон, и научное исследование."- Ju. Tynjanov, Literaturnoe segodnja, in: Russkij sovremennik, 1924, Nr. 1, S. 305.

⁹⁹ Zum Aufenthalt Šklovskijs vergleiche auch P. Drews: Russische Dichter am Scheideweg, in: Anzeiger für Slavische Philologie, Band XII, 1981, S. 119ff.

¹⁰⁰ "Первоначально я задумал дать ряд очерков русского Берлина, потом оказалось интересным связать эти очерки какой-нибудь общей темой. Взял «Зверинец» ("Zoo"), заглавие книги уже родилось, но оно не связало кусков. Пришла мысль сделать из них что-то вроде романа в письмах.

Для романа в письмах необходима мотивировка - почему именно люди должны переписываться. Обычная мотивировка - любовь и разлучники. Я взял эту мотивировку в ее частном случае: письма пишутся любящим человеком к женщине, у которой нет для него времени. Тут мне понадобилась новая деталь: так как основной материал книги не любовный, то я ввел запрещение писать о любви. Получилось то, что я выразил в подзаголовке,- «Письма не о любви»."- V. Šklovskij, Zoo ili pis'ma ne o ljubvi ili Tret'ja Ėloiza, Berlin 1923, S. 9.

¹⁰¹ Im russischen Original erscheint das Wort "Zoo" deutsch. Jedoch wird das deutschsprachige Schriftbild nicht durchgehend verwendet.

schreiben. Den teilweise authentischen Hintergrund dafür bildet die Liebe Šklovskijs zu Elsa Triolet¹⁰², der Schwester von Lilja Brik und späteren Lebensgefährtin von Louis Aragon. Il'ja Ėrenburg berichtet in seinen Memoiren darüber.¹⁰³

Nach Vorwort und Epigraph beginnt "Zoo oder Briefe nicht über die Liebe" zunächst doch wie ein Roman in Briefen. Im ersten Brief berichtet Alja ihrer Schwester von der Ankunft in Berlin sowie von den drei Verehrern, die sie dort umgeben. Der zweite Brief beinhaltet eine Liebeserklärung an Alja. Dann folgt deren Bitte, die Annäherungen zu unterlassen und nicht mehr über die Liebe zu schreiben. Der vierte Brief beginnt mit dem Versprechen, sich daran zu halten. Hier nun ist die Handlung zu Ende und wird zu einer allgemeinen Ausgangssituation, zum Vorwand zu schreiben. Die weiteren Äußerungen werden nur noch vereinzelt - im 9., 18., 20. und 23. Brief - durch das Motiv der Liebe und des Verbotes, darüber zu schreiben, unterbrochen.

Ėrenburg vertrat die Ansicht, dass Šklovskij vier oder fünf Briefe von Elsa Triolet in sein Buch aufgenommen und so die "Geburt einer Schriftstellerin" begünstigt habe.¹⁰⁴ Tatsächlich unterscheiden sich der erste (1.), vierte (19.) und fünfte (21.) Brief deutlich von den übrigen Briefen Aljas, während der zweite (3.), dritte (8.) und sechste (28.) Brief viele Merkmale des Šklovskijschen Stils aufweisen. Besonders der vierte und fünfte Brief der Schreiberin zeigen eine andere Weltsicht und bilden so ein gewisses Gegengewicht.

Hingegen machen die Äußerungen des männlichen Briefeschreibers - wie auch Tynjanov betonte¹⁰⁵ - nicht den Eindruck privater Briefe. Hervorgerufen wird dieser Eindruck durch die Vielfalt der behandelten Themen wie auch der benutzten Genres.

In dem Artikel "Eine Rezension zu diesem Buch" ("Recenzija na ètu knigu") beschreibt Šklovskij, wie er auf dem Fußboden gesessen und die einzelnen Stücke des Buches zusammengeklebt habe.¹⁰⁶

Tatsächlich enthält es eine ganze Reihe von relativ in sich geschlossenen Teiltexten, die sich in drei Gruppen einteilen lassen.

In der ersten Gruppe kann das Material zusammengefasst werden, das die Grundlage für die ursprünglich geplanten "Skizzen über das russische Berlin" bildete. Es handelt sich um die Darstellung der spezifischen Situation und des Lebens eines russischen Emigranten im Berlin der Nachkriegsjahre, die eine Fortsetzung zu den Erlebnissen der "Sentimentalen Reise" bildet, wobei jedoch das beschreibend-reflektierende Moment verstärkt wird und Erinnerungen an Schriftsteller, Künstler und andere (authentische) Bekannte von Šklovskij im Vordergrund stehen. Einige dieser Betrachtungen wiederum, zum Beispiel zu Chlebnikov (im 4. Brief) oder zu Andrej Belyj (im 9. Brief) sind in ihrer Struktur mit den späteren Arbeiten zu Gor'kij oder Babel' vergleichbar.

Eine zweite Gruppe bilden jene Textteile, in denen das Motiv der verbotenen Liebe reflektiert wird. Es existiert zumeist in der Form von Anspielungen, und so ergibt sich trotz der durchgängigen Motivführung nur ein lockerer Zusammenhalt für das Werk. Als "Realisierung der Metapher"¹⁰⁷ Liebe versteht Šklovskij auch den als "Theaterstück" bezeichneten spitzfindig-absurden Dialog zwischen dem Hochwasser und Aljas Sandaletten (im 10. Brief).

¹⁰² Daher auch der Zusatz "Die dritte Héloïse" ("Tret'ja Ėloïza") zum Titel in einigen Ausgaben des Buches.

¹⁰³ Vgl. I. Ėhrenburg, Menschen, Jahre, Leben, Band 2, S. 21f.

¹⁰⁴ Vgl. ebd.

¹⁰⁵ Vgl. Ju. Tynjanov, Literaturnoe segodnja, S. 305.

¹⁰⁶ Vgl. Recenzija na ètu knigu, in: V. Šklovskij, Gamburgskij ščet, S. 108.

¹⁰⁷ "... все письмо представляет собою реализацию метафоры..." - Vgl. V. Šklovskij, Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi, S. 43.

Dieser Text bezieht sich aber eher auf das die "verbotene Liebe" erweiternde Motiv der ungleichen, nicht erfüllbaren Liebe, was in gleicher Weise auf das (im 27. Brief erzählte) Märchen vom Eremiten und der in ein Mädchen verwandelten Maus zutrifft.

Bei der Bearbeitung der Berliner Ausgabe wurde die Textgruppe zum Motiv der nicht erfüllbaren Liebe quantitativ erweitert, die Textgruppe der "Skizzen" aber gekürzt. Der 7. Brief über den Verleger Zinovyj Gržebín entfiel, dafür kamen zwei Texte hinzu: nach dem 18. Brief die Erzählung über den Japaner Tarzuki und dessen unerfüllte Liebe zu dem russischen Mädchen Maša und nach dem 27. Brief eine sehr freie Version des Andersen-Märchens "Die Prinzessin und der Schweinehirt".¹⁰⁸ So wurde das Titelmotiv "Briefe nicht über die Liebe" verstärkt.

Die dritte Gruppe umfasst Bemerkungen zu Kunst und Literatur, persönlich-intime Erinnerungen, Anspielungen, Aphorismen usw. Diese waren ebenfalls fertige "Stücke" oder wurden geschrieben, um in ihrem Zusammenschluss und ihrer Kombination die Struktur des Werkes zu erzeugen. Šklovskij hatte sich die Aufgabe gestellt, das traditionelle Sujet mit dem Schicksal eines fiktiven Helden zu zerstören:

"Niemand verneigt sich vor den Idolen, die er selbst herstellt. Meine Beziehung zu einem Sujet des gewöhnlichen Typs ist die eines Zahnarztes zum Zahn."¹⁰⁹

Der Anspruch, eine neue Kunst zu schaffen, wird im Text mehrfach formuliert, zum Beispiel im 22. Brief: "Es gibt zwei Einstellungen zur Kunst. Die erste ist dadurch charakterisiert, daß ein Werk als Fenster zur Welt betrachtet wird. Mit Worten und Bildern soll das zum Ausdruck gebracht werden, was hinter den Worten und Bildern liegt. Künstler diese Typs verdienen die Bezeichnung Übersetzer.

Die andere Beziehung zur Kunst bedeutet, sie als eine Welt eigenständig existierender Dinge zu betrachten. Worte, ihre Wechselbeziehungen, Gedanken, die Ironie der Gedanken, ihre Nichtübereinstimmung, machen den Inhalt der Kunst aus. Wenn man die Kunst mit einem Fenster vergleichen kann, dann nur mit einem aufgemalten."¹¹⁰

Umgesetzt werden diese Thesen in dem bereits beschriebenen Aufbau des Werkes, auch in den zahlreichen Verweisen auf diesen oder in dem Verbot, den 19. Brief zu lesen.

Gegen die "traditionelle" Literatur richtet sich das widerspruchsvolle Spiel zwischen Authentizität und Fiktionalität.

Authentisch sind einige Briefe sowie die Personen, von denen in dem Buch gesprochen wurde. Fiktiv sind die Textteile, in denen das Motiv der verbotenen Liebe entwickelt wird, die Märchen usw. Das Fiktive der übrigen Briefe wird noch durch die ihnen vorangestellten Kommentare betont.

Die beiden "Verfasser" sind authentisch und fiktiv zugleich. Von Elsa Triolet stammen mehrere Briefe, aber sie ist nicht mit der literarischen Figur der Alja identisch. In den Briefen des männlichen Schreibers kommen Šklovskijs Meinungen zum Ausdruck, aber er ist nicht

¹⁰⁸ Dieser Text erschien 1924 auch einzeln unter dem Titel "Ein fremdes Märchen".- Vgl. V. Šklovskij, Čužaja skazka, in: Žizn' iskusstva, 1924, Nr. 1, S. 8.

¹⁰⁹ V. Šklovskij, Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi, S. 10.- Diese Textstelle fiel später heraus.

¹¹⁰ "Есть два отношения к искусству.

Первое характерно тем, что произведение рассматривается как окно в мир.

Словами, образами хотят выразить то, что лежит за словами и образами. Художники такого типа заслуживают имени переводчиков.

Другой вид отношения к искусству - это рассматривать его как мир самостоятельно существующих вещей.

Слова, отношения слов, мысли, ирония мысли, их несовпадение и являются содержанием искусства. Если искусство можно сравнить с окном, что только с нарисованным."- Ebd, S. 83.

der Briefeschreiber. Das zeigt sich zum Beispiel in dem Kommentar zum 12. Brief:

"... der Autor versucht, unbeschwert und lustig zu sein, aber ich weiß, daß er im nächsten Brief nicht durchhalten wird."¹¹¹

Šklovskijs Bestreben, kanonisierte Formen der Literatur zu zerstören, zeigt sich in der Nutzung künstlerischer Methoden von Lawrence Sterne und Vasilij Rozanov, Autoren, mit denen sich Šklovskij auch in seinen theoretischen Arbeiten beschäftigt hatte. Von Rozanov übernahm er das Persönlich-Intime der Briefe und die "Sujetlosigkeit" ("бессюжетность") der Darstellung, während ihm Sterne, durch die "Entblößung des Verfahrens" ("обнажение приема") und die paradox-spitzfindige Darstellung nahekam. Dies findet seinen Ausdruck in dem bereits erwähnten "Theaterstück", in Bemerkungen zur Notwendigkeit und Spezifik von Hosen (12. Brief) und ähnlichen Details.¹¹²

Šklovskijs Versuch, durch die Einbeziehung außerästhetischen Materials und dessen künstlerische Formierung, eine neue literarische Form zu schaffen, fand auch hier wenig Beachtung oder gar Anerkennung.¹¹³ Das Echo auf die Leningrader Veröffentlichung von "Zoo" blieb gering. In der Rezension der Zeitschrift "Knigonoša" wurde dem Buch einige Bedeutung als "menschliches Dokument", als Bericht eines russischen Intellektuellen über die Emigration, bescheinigt, jedoch rigoros festgestellt, dass es nicht ausreicht, die Technik des literarischen Verfahrens zu kennen, um ein Kunstwerk zu schaffen.¹¹⁴

"Die Dritte Fabrik"

Wenn "Zoo oder Briefe nicht über die Liebe" mit Einschränkungen noch zur Belletristik gezählt werden kann, ist das bei dem Band "Die Dritte Fabrik" ("Tret'ja fabrika", 1926) kaum mehr möglich. Dieser enthält autobiographische Erzählungen, Briefe, Essays sowie Reiseberichte. Fiktive Elemente fehlen völlig. Seine Spezifik erhält die "Dritte Fabrik" durch die Beschreibungen und Reflexionen auf die damalige Lebenssituation von Šklovskij, die das gesamte Werk durchziehen. Vor allem sind es Probleme, die mit dem Zurechtfinden in der Gesellschaft nach der Rückkehr aus dem Exil zusammenhängen:

"Ich lebe schlecht. Ich lebe farblos... Ich arbeite in der Dritten Fabrik des Goskino, bearbeite Filme. Ein zufälliges Leben, ein verdorbenes vielleicht. Ich habe keine Kraft, der Zeit zu widerstehen, es ist vielleicht auch nicht nötig. Vielleicht ist die Zeit im Recht. Sie hat mich auf ihre Weise bearbeitet."¹¹⁵

Der Erzähler befindet sich in einer komplizierten und widerspruchsvollen Situation, deren Lösung er nur andeuten kann. So kam es zu einigen Aussagen, die von der Kritik heftig angegriffen wurden. Folgende, für Šklovskij charakteristische paradoxe Äußerung wurde sogar Gegenstand einer öffentlichen Diskussion. Šklovskij schreibt:

"Es gibt jetzt zwei Wege. Weggehen, sich eingraben, nicht durch die Literatur Geld verdienen und zu Haus für sich schreiben. Es gibt den Weg - das Leben beschreiben gehen, ehrlich das

¹¹¹ "... автор пытается быть легким и веселым, но я знаю, что в следующем письме он сорвется."- Ebd., S. 33.

¹¹² Vgl. dazu "Parodijnyj roman" [zu Sterne] und "Literatura 'vne sjužeta'", in: V. Šklovskij, O teorii prozy, S. 177 ff. und 226 ff.

¹¹³ So bezeichnete Šklovskij in einer Diskussion "Zoo" als einen "Roman ohne Sujet", worauf V. Kaverin erwiderte, diese Linie würde an der weiteren Existenz der Sujetprosa nichts ändern, so wie Šklovskij zu schreiben, wäre leichter als alles andere.- Vgl. dazu Diskussii o sovremennoj literature, in: Russkij sovremennik, 1924, Nr. 2, S. 277.

¹¹⁴ "... Шкловский напрасно считает, что хорошего знакомства с техникой литературного приема достаточно, чтобы делать художественные вещи."- Gagen., in: Knigonoša, 1924, Nr. 42, S. 16.

¹¹⁵ V. Šklovskij, Tret'ja fabrika, Moskva 1926, S. 93.

neue Dasein suchen und die richtige Weltanschauung. Einen dritten Weg gibt es nicht. Und diesen muß man gehen. Der Künstler muß nicht den Schienen der Straßenbahn folgen."¹¹⁶

Šklovskij selbst sieht diesen dritten Weg ... "in den Zeitungen, den Zeitschriften arbeiten, täglich, die Arbeit hüten und sich nicht schonen, sich verändern, sich mit dem Material kreuzen, es wieder bearbeiten; und dann wird es Literatur sein."¹¹⁷

Schon einige Zeit später schreibt Šklovskij, dass ihm das Buch "Die Dritte Fabrik" bereits unverständlich geworden sei.

"Ich wollte darin vor der Zeit kapitulieren, und zwar so kapitulieren, daß ich meine Krieger auf die andere Seite bringe. Die Gegenwart anerkennen. Wahrscheinlich hatte ich nicht so eine Stimme. Oder das Material über das Dorf (gemeint waren die Reiseberichte - B.J.) oder das Material über das Nicht-Eingerichtet-Sein im Leben, das in das Buch eingeschaltet worden war, floß heraus..."¹¹⁸

Jedoch ist - nach der Anzahl und Schärfe der abgegebenen Stellungnahmen - "Die Dritte Fabrik" das umstrittenste Buch Šklovskijs.

Auch hier wollte er durch die Verknüpfung literarischer und publizistischer Genres eine neue künstlerische Form entstehen lassen.

Zunächst ist die Konstruktion des Werkes Gegenstand der Darstellung. Šklovskij äußert sich zum Titel:

"Erstens arbeite ich in der Dritten Fabrik des Goskino. Zweitens ist der Name nicht schwer zu erklären. Die erste Fabrik waren für mich Familie und Schule. Die zweite - die OPOJAZ. Und die dritte bearbeitet mich jetzt."¹¹⁹

Entsprechend ist das Buch gegliedert. Der erste und zweite Teil enthalten überwiegend Erinnerungen, die - unterteilt in kurze Abschnitte mit Überschriften - Kindheit und Jugend Šklovskijs bruchstückhaft wiedergeben, der dritte hingegen Essays, Briefe und Reiseberichte. Wieder werden Teiltexthe verschiedenster Art miteinander verbunden, wobei die Gruppierung

¹¹⁶ "Есть два пути сейчас. Уйти, окапаться, зарабатывать деньги не литературой и дома писать для себя.

Есть путь - пойти описывать жизнь и добросовестно искать нового быта и правильного мировоззрения.

Третьего пути нет. Вот по нему и надо идти. Художник не должен идти по трамвайным линиям." - Ebd., S. 84.

In dem Disput "Lef oder Bluff" ("Lef ili blef"), der am 23. März 1927 stattfand, bezeichnete O. Beskin Šklovskijs Ansichten als "erzreaktionär". Majakovskij verteidigte draufhin seinen Freund und Mitstreiter so: "Das Zitat, wonach es in der Literatur zwei Wege gäbe und keinen dritten und diesen dritten müsse man beschreiben, wird in der Lesart von Beskin so dechiffriert, daß dieser dritte Weg eine Absage an den Marxismus sei. Warum aber nicht so dechiffrieren, daß dieser Weg eine Dekanonisierung, eine Deschablonisierung bedeutet." - V. Majakovskij, Vystuplenie na dispute "Lef ili blef", S.345.

O. Beskin polemisierte später auch in seinem Artikel "Die Heimstatt der literarischen Reaktion" gegen Šklovskijs Buch.- Vgl. O. Beskin, Kustarnaja masterskaja literaturnoj reakcii, in: Na literaturnom postu, 1927, Nr. 7, S. 18 ff.

¹¹⁷ "Путь третий - работать в газетах и в журналах, ежедневно, не беречь себя, а беречь работу, изменяться, скрещиваться с материалом, снова обрабатывать его, и тогда будет литература." - V. Šklovskij, Tret'ja fabrika, S. 84 f.

¹¹⁸ "Я хотел в ней капитулировать перед временем, причем капитулировать, переведя свои войска на другую сторону. Признать современность. Очевидно, у меня оказался не такой голос. Или материал деревни и материал личной неустройственности в жизни, включенный в книгу, вылез ..." - Recenzija na ètu knigu, in: V. Šklovskij, Gamburgskij ščet, S. 109.

¹¹⁹ "Во-первых, я служу на 3-й фабрике Госкино.

Во-вторых, название объяснить не трудно. Первой фабрикой для меня была семья и школа. Вторая ОПОЯЗ.

И третья - обрабатывает меня сейчас." - V. Šklovskij, Tret'ja fabrika, S. 16.

und Montage zum großen Teil thematisch erfolgt. Die für "Zoo oder Briefe nicht über die Liebe" charakteristische Vermischung der Genres innerhalb der sichtbaren Gliederung sind zum Beispiel in den Briefen zu finden. Gerichtet an Boris Ėjchenbaum, Jurij Tynjanov und Roman Jakobson, enthalten sie neben sehr persönlichen Dingen Probleme, die für das wissenschaftliche Interesse des Betreffenden charakteristisch waren.¹²⁰

Abschnitte mit Überschriften wie "Über die Freiheit der Kunst", "Die Sache, die ich schlecht mache", "Was man aus mir macht" und "Die Erfahrungen, die ich mache" beinhalten Reflexionen zur Situation Šklovskijs, vermischt mit einigen theoretischen Erläuterungen zur Literatur.

In der "Dritten Fabrik" gibt es keine werkkonstituierenden Motive wie etwa das Motiv der verbotenen Liebe in "Zoo oder Briefe nicht über die Liebe", jedoch existieren Motive, die Motivlinien bilden. Eines davon ist die Zeit, die den Erzähler geprägt hat:

"Ich habe keine Kraft, der Zeit zu widerstehen. Sie hat mich auf ihre Weise bearbeitet."¹²¹

Das Motiv der Zeit, die bearbeitet und prägt, erschien auch in modifizierter Form im Bild des Flachses, der gebrochen, gesponnen wird usw., also als Flachs zerstört werden muss, um seiner Funktion gerecht werden zu können.¹²² Damit in Zusammenhang gebracht wird das als - illusorisch erkannte - Verlangen nach Freiheit sowie das Eingeständnis, dass alle Ereignisse, gute wie schlechte und tragische, für das Leben eines Menschen notwendig sind.

"Im Leben von Puškin war wahrscheinlich nur die Kugel von d'Anthes für den Künstler überflüssig. Doch Angst und Unterdrückung waren notwendig.

Seltsame Beschäftigung. Armer Flachs."¹²³

Viele der Aussagen bleiben absichtlich mehrdeutig. Zwar sagt der Erzähler an einer Stelle selbst, seine Scharfsinnigkeit sei ihm über¹²⁴, jedoch kann und will er offensichtlich seinen Hang zu assoziativen Gedankenfolgen, der ständigen Kombination und Neukombination von Fakten, Thesen, Bildern usw. nicht unterdrücken. Vor allem deshalb wirkt das Werk provozierend, andererseits führt eine so verstandene "Entautomatisierung der Wahrnehmung" ("вывод вещи из автоматизма восприятия")¹²⁵ rasch zu Ermüdungserscheinungen, was auch von der Kritik bestätigt wurde.

So heißt es zum Beispiel zur Sprache der "Dritten Fabrik": "Das Abrupte, Abgehackte erzeugt ein erschwertes Lesen und ermüdet wie ein kurvenreicher Weg."¹²⁶

Lediglich F. Žic billigte Šklovskij einigen Erfolg zu bei dem Versuch, die nicht mehr fühlbare Sujetform der Literatur durch eine neue Schreibweise zu ersetzen. Šklovskijs Alltagsbeobachtungen zeugten von einer "kolossalen Lebensneugier", die anderen Belletristen fehle.¹²⁷

Wenn Žic die in der "Dritten Fabrik" zum Ausdruck kommende Eigenliebe Šklovskijs nur am Rande erwähnte, so wurde dies in der Rezension von A.

Ležnev zum schweren Vorwurf: Šklovskij solle nicht aus dem Recht des Menschen, sich selbst

¹²⁰ So äußerte sich Šklovskij im Brief an Ėjchenbaum zum "skaz".- Vgl. ebd., S. 101.

¹²¹ Ebd., S. 93.

¹²² Vgl. ebd., S. 39, 40, 82, 85.

¹²³ "Из жизни Пушкина только пуля Дантеса, наверно, не была нужна поэту.

Но страх и угнетения нужны.

Странное занятие. Бедный лен."- Ebd., S. 85.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 103.

¹²⁵ Iskusstvo, kak priem, S. 13.

¹²⁶ "Отрывистость создает затрудненность чтения и утомляет, как зубчатая дорога."- I. Burkov, in: Sibirskie ogni, 1927, Nr. 1, S. 232.

¹²⁷ F. Žic, in: Krasnaja nov', 1926, Nr. 11, S. 246 f.

zu trösten, eine Theorie konstruieren. Weiterhin stellte Ležnev fest, dass das Buch kein gedankliches Zentrum habe, um das sich das Material gruppieren könne.¹²⁸

Žic und Ležnev gehörten zu den Rezensenten, die eine kritische, aber nicht polemische Wertung zu diesem Werk vornahmen - im Gegensatz etwa zu O. Beskin und anderen.¹²⁹

"Die Dritte Fabrik" war auch das einzige Werk von Šklovskij, zu dem außer den Rezensionen auch eine um Wissenschaftlichkeit bemühte Darstellung erschien: das 35 Seiten umfassende Buch "Das Schaffen Viktor Šklovskijs" ("Tvorčestvo Viktora Šklovskogo", 1927) von T. Gric.

"Die ausführlichste und fundierteste Analyse der beschriebenen Verfahren und die einzige adäquate zeitgenössische Würdigung der Poetik Šklovskijs...", schreibt Hansen-Löve.¹³⁰

Gric unternahm den Versuch, das Werk Šklovskijs in den literaturhistorischen Kontext einzuordnen, vor allem aber dessen innovatorische Leistung herauszustellen. Seiner Auffassung nach setzt Šklovskij die Tradition einer autobiographischen Literatur fort. Weiter heißt es:

"Sein letztes Werk, die 'Dritte Fabrik', ist der ironische Versuch einer Autobiographie: ironisch in dem Sinn, weil überhaupt keine Autobiographie dabei herauskommt... Doch die Motivierung durch die Autobiographie eröffnet die Möglichkeit, Fakten einzuführen, die möglicherweise authentisch sind, die aber im Bewußtsein des Autors ästhetisch erlebt werden." Dadurch entstehe ein Genre, daß es in der russischen Literatur noch nicht gegeben habe.¹³¹

Der Roman "Iprit"

Wie die bisherige Entwicklung zeigt, stand Viktor Šklovskij als Autor, Erzähler und Figur im Mittelpunkt seiner belletristischen Werke. Eine Ausnahme bildet der gemeinsam mit Vsevolod Ivanov verfasste utopische Roman "Iprit" (1925). Er wurde nur ein einziges Mal verlegt und erschien in neun einzelnen Heften als Fortsetzung.

Der Roman wurde von der Kritik einhellig verurteilt: eine "tödliche Langeweile" ("смертельная скука") erscheint als wichtigstes Rezeptionserlebnis, der Roman insgesamt als dumm und unsinnig und zugleich auch als bester Beweis dafür, dass die Theorien der Formalisten nicht auf die literarische Praxis anwendbar seien.¹³²

Ein anderer Kritiker hingegen bedauerte, dass "der talentierte Schriftsteller und der ernstzunehmende Literaturwissenschaftler" ("талантливый писатель и интересный литературовед-формалист") die Möglichkeiten verschenkt haben, einen wirklichen sowjetischen Abenteuerroman zu schaffen; die wichtigste Ursache für das Mißlingen des Werkes sah er in der Zerteilung des Sujets in einzelne, voneinander unabhängige Stücke, dies führe zu einem den Sinn vernichtenden Durcheinander.¹³³

¹²⁸ Vgl. A. Ležnev, Tri knigi, in: Pečat' i revoljucija, 1926, Nr. 8, S. 83.

¹²⁹ Vgl. O. Beskin, Kustarnaja masterskaja literaturnoj reakcii, in: Na literaturnom postu, 1927, Nr. 7, S. 18.

¹³⁰ A.A. Hansen-Löve, Der russische Formalismus, S. 554.

¹³¹ T. Gric, Tvorčestvo Viktora Šklovskogo. O "Tret'ej fabrike", Baku 1927, S. 6 f.,9.

Es gelingt Gric, einige wichtige Merkmale des Werkes herauszustellen, zum Beispiel die "Intimität", d.h. den ständigen Bezug zum persönlichen Leben Šklovskijs und dessen Freunden und Bekannten (S. 9 ff.). Weiterhin untersuchte Gric den sujetlosen, "mosaikhaften" Aufbau der einzelnen Kapitel (S. 12 ff.) sowie die stilistischen Besonderheiten, vor allem die Verwendung von Vergleichen und Metaphern (S. 22 ff.).

¹³² "«Иприт» является лучшим показателем, как неприменимы к литературной практике всяческие теории и исследования формалистов." - Vgl. F. Beljaev, in: Oktjabr', 1925, S. 161.

¹³³ "Все это дробит сюжет на отдельные, автономные куски, лишает его какой то ни было цельности. Сюжетная изысканная осложненность тем самым привела к бессмыслице и неразберихе." - Vgl. S. Dinamov, Avantjurnaja literatura našich dnei, in: Krasnoe studenčestvo, 1925, Nr. 6-7, S. 111.

Auch in der dritten Rezension wurde von einer endlosen Aneinanderreihung von Dummheiten sowie der Zerrissenheit des Sujets gesprochen: "Im Grunde falsch und antisozial ist das Herangehen der Autoren an die Zukunft, die bei ihnen rein zufällige, individuelle Ursachen hat", stellte der Autor außerdem fest.¹³⁴

Wenn auch diesem Urteil insgesamt nicht zugestimmt werden kann, musste es dem Leser jedoch schwerfallen, eine dem Werk zugrundeliegende Absicht zu erkennen.

Der Roman spielt etwa dreißig Jahre nach der Errichtung der Sowjetmacht; in einer Reihe von Ländern gibt es Aufstände, die mit Hilfe des Giftgases Iprit brutal unterdrückt werden. Auch die UdSSR wird Ziel eines großangelegten Angriffes, den sie aber abwehren kann. In England und anderen Staaten siegt die Revolution.

Auf diesem ernstesten, insgesamt schemenhaft bleibenden Hintergrund agieren zahlreiche Figuren, die es auf die verschiedenen Schauplätze des Romans verschlägt, nach Moskau, London, New York, in die imaginäre Chemiestadt Ipat'esk, in den Urwald, die Steppe, das Eismeer usw., sich dort wechselseitig begegnen, die unwahrscheinlichsten Abenteuer erleben und schließlich alle - sofern sie noch am Leben sind - an einem gemeinsamen Ort zusammengeführt werden.

Zentrale Gestalt ist der russische Matrose Pavel Slovochotov, der zusammen mit seinem Bären (!) nach London gerät, dort für Tarzan gehalten wird, Erfolg hat, der Spionage verdächtigt wird und schließlich der Revolution zum Sieg verhilft.

Als eine Art Gegenspieler von Slovochotov fungieren die Deutschen Reck und Kürre, von denen der eine in New York als Gott gefeiert wird und der andere im Auftrage einer deutschen Kammfirma in Ipat'evsk das Patent für nichtbrennbare Zellulose stehlen soll, was wiederum der Chinese Sin-Bin-U zu verhindern sucht.

Weitere Figuren sind: der deutsche Professor Schulz, der Gold herstellen kann, sein früherer Freund, der englische Professor Mond, der ein Schlaflosigkeit erzeugendes Medikament erfunden hat, damit die Arbeiter in kurzer Zeit die für einen Giftgaskrieg notwendige Menge Iprit herstellen können; der ehemalige Diener Cholten, ein Farbiger, der als erster das Mittel zur Schlaflosigkeit ausprobieren muss und sich dann als der eigentliche Vater des Sohnes von Schulz und der Tochter von Mond erweist. Weiterhin gibt es in "Iprit" Spione fangende russische Kommissare, mannstolle Nonnen, Sprit in New Yorker Wasserleitungen und viele andere seltsame Personen und Ereignisse. Insgesamt hat der Roman über fünfzig, im Durchschnitt sechs bis sieben Seiten lange Kapitel. Die vielen Handlungslinien werden abwechselnd erzählt, so dass der Eindruck der Zerrissenheit des Geschehens nicht von der Hand zu weisen ist. Außerdem werden häufig die Folgen vor den Ursachen genannt, ist die zeitliche Reihenfolge erst nach und nach erkennbar.

Diese kurze Charakteristik verdeutlicht, was die oben genannten Rezensionen mit ihrer Kritik zum Ausdruck bringen wollten.

Šklovskij selbst sah die Aufgabe des Romans darin, die sich in der jungen Sowjetliteratur etablierende Form des phantastischen Abenteuerromans zu parodieren und anstelle des konventionellen, d.h. fiktiven Materials Fakten einzuführen. Dazu schrieb er in der Zeitschrift "Lef", die einen Vorabdruck des ersten Romankapitels brachte:

"Mir scheint, dass die Krise des Genres nur durch die Verwendung neuen Materials überwunden werden kann. Wir kämpfen jetzt mit dem Genre des Abenteuerromans als Stilisierung. Es gibt ein Spiel mit Klischees und Übersetzungsfälschungen. Das ästhetische Moment ist zweitrangig und Ergebnis der nachfolgenden Interpretation. Ich bin mit dem

¹³⁴ "В корне неверен и антисоциален подход авторов к будущему, которое у них определяется чисто случайными и индивидуалистическими причинами."- Vgl. D., in: Knigonoša, 1926, Nr. 16, S. 17.

Roman nicht vollständig zufrieden, da das parodistisch-ironisierende Material zu viel Platz einnimmt."¹³⁵

Die Sujetstruktur eines Abenteuerromans wird bis zum Absurden übertrieben. Eine nicht unwesentliche Rolle spielen dabei die Kapitelüberschriften, die zum Teil in einer für Šklovskij typischen Spitzfindigkeit geschrieben sind und die in der "alten" Literatur üblichen parodieren. Zum Beispiel hat ein Kapitel - in ihm wird erzählt, wie Slovochotov in einem Londoner Hotelzimmer übernachtet, am nächsten Morgen aus der Zeitung von einer Revolution in China erfährt und schließlich von dem russischen Kommissar Sarnov für Reck gehalten wird - folgende Überschrift:

"Wir erzählen in diesem Kapitel über die Gewohnheiten von Soldaten (gemeint war die Angewohnheit Slovochotov, sich beim Schlafen den Kopf zuzudecken - B.J.) und die Erfolge von Paška. Hier rückt die Handlung weiter vorwärts, und wir sehen, die Welt wird nicht klüger mit der Zeit. Zwischen Revolutionen vergeht manchmal die Zeit so nutzlos wie Ferien."¹³⁶

Der Roman hat einen scheinbar traditionellen Schluss: es gibt eine Hochzeit, und man erfährt, was aus den übrigen Figuren geworden ist. Danach aber beginnt die Handlung von neuem, die Figuren werden dazu in die "Gegenwart", die sowjetische Wirklichkeit der zwanziger Jahre, zurückversetzt. Allerdings bricht das Buch nach kurzer Zeit ab, das Projekt einer Fortsetzung wurde nie ausgeführt.

Bei der Parodierung der Sujetstrukturen von Abenteuerromanen sind die ironischen Anspielungen auf die Tarzan-Bücher besonders gut erkennbar. Das war nicht verwunderlich, denn Šklovskij hatte sich vor der Arbeit an "Iprit" mit den Ursachen der ungeheuren Popularität dieser Literatur bei sowjetischen Lesern beschäftigt.¹³⁷

Die Tarzan parodierende Figur des Pavel Slovochotov war - nach Angaben der Kritik¹³⁸ - eine real existierende Person, während die Figur des Chinesen Sin-Bin-U der Erzählung "Panzerzug 14-69" ("Bronzepoezd 14-69") von Vsevolod Ivanov entnommen wurde, wobei sich in "Iprit" allerdings herausstellt, dass Sin-Bin-U eine Frau ist.

Einige Motive - wie das wertlos gewordene Gold oder das Patent für nicht brennbares Zelluloid - stammen wahrscheinlich aus Romanen von Jules Verne, die Šklovskij nachweisbar kannte.¹³⁹

Die "Beschreibung von Fakten", von denen Šklovskij gesprochen hatte, findet sich zum Beispiel im Titel des Romans: "Iprit" - eigentlich "Yperite" nach dem Ort der erstmaligen Anwendung - war ein chemischer Kampfstoff, das sogenannte Senfgas, das im ersten Weltkrieg eingesetzt worden war.

Ein reales Ereignis liegt möglicherweise auch dem Seitenhieb auf die Zeitschrift "Na literaturnom postu" zugrunde. Als Slovochotov (im 53. Kapitel) von einem Vertreter der Zeitschrift überzeugt wird, sein Klassenbewusstsein zu erhöhen und deshalb der

¹³⁵ "Мне кажется, что кризис жанра может быть изжит только привлечением нового материала. Жанр авантюрного романа сейчас борется нами, как стилизация. Происходит игра штампами и переделка перевода.

Эстетический момент вторичен и является результатом последующего осмысливания.

Романом я доволен не совсем, так как в нем много места занял пародийно-иронический материал."- V. Šklovskij, Iperit, in: Lef, 1925, Nr. 3, S. 70.

¹³⁶ Vs. Ivanov, V. Šklovskij, Iprit, Moskva 1925, 15. Kapitel.

¹³⁷ Vgl. V. Šklovskij, Tarcan, in: Russkij sovremennik, 1924, Nr. 2, S. 253 f.

¹³⁸ Vgl. S. Dinamov, Avantjurnaja literatura našich dnej, S. 111.

¹³⁹ Bei einem genaueren Vergleich von "Iprit" mit zeitgenössischen sowjetischen und übersetzten Abenteuerromanen könnten sicher noch weitere Bezüge festgestellt werden.

Militärakademie beizutreten.

Das Spiel mit der Fiktionalität der Handlung ist ebenfalls mehrfach auszumachen: so äußert Šklovskij zu Beginn des Romans den Wunsch, in der Zukunft seinen Sohn mit der Tochter Ivanovs zu verheiraten. Makaber wirkt die Nachricht, die Slovochotov (im 49. Kapitel) im giftgasverseuchten Moskau vorfindet: Šklovskij und Ivanov sind ums Leben gekommen und vermachen ihm das Honorar für das Buch.

Das Misstrauen und die Kritik, die der Roman hervorrief, werden so verständlich und verstärkten sich bei einem Rezeptionsabstand von mehr als siebenzig Jahren noch. Šklovskijs Konzept konnte nicht aufgehen, weil er nicht nur das Genre parodieren, sondern es durch die Einbeziehung authentischer Tatsachen erneuern wollte. Aber das Spiel mit den literarischen Vorgaben, mit Gegenwart und Zukunft, Realität und Fiktionalität verselbständigte sich und geriet in einen - das Werk zerreißen den Widerspruch zu dem Ernst und der Tragik der angenommenen Weltsituation, insbesondere zu den überdeutlich gezeigten möglichen Folgen eines Giftgaskrieges. Diese Szenen standen den parodistischen des Werkes gegenüber. Die beginnende Weltrevolution war sehr naiv dargestellt, die Möglichkeit einer weltweiten Bedrohung des menschlichen Lebens wurde verharmlost.

Šklovskijs Versuch - es kann hier nicht erörtert werden, welchen Anteil Ivanov an dem Projekt hatte - schlug fehl, er vermochte es nicht, seine Vorstellungen von einer neuen Literatur umzusetzen.

Historische Prosa

In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre begann Šklovskij, sich für historische Prozesse zu interessieren, d.h. für die Entwicklung von Literatur und Kunst im 18. Jahrhundert sowie allgemein für das Wirken von Persönlichkeiten in der Geschichte. Ursache dafür war der Versuch, formale und soziologische Methoden der Literaturforschung miteinander zu verbinden. Im Ergebnis dessen entstanden historische Erzählungen und Romane, wie "Matvej Komarov, Einwohner der Stadt Moskau" ("Matvej Komarov, žitel' goroda Moskv", 1929), "Die kurze, aber wahrhaftige Geschichte über den Adligen Bolotov" ("Kratkaja, no dostovernaja istorija o dvorjanine Bolotove", 1930) u.a.

Aber auch diese Symbiose des Wissenschaftlers Šklovskij mit dem Belletristen - die Werke sollten Forschungsarbeit und Roman zugleich sein - fand keine Akzeptanz bei der Kritik.

Insbesondere wurde das Konzept negiert, durch die Montage vieler, ganz verschiedenartiger Details ein Gesamtbild zu erzeugen.¹⁴⁰

Aber auch dieses Interesse sollte im Schaffen nichts Endgültiges darstellen.

Erzählungen

Šklovskij verfasste in den zwanziger Jahren auch Erzählungen, wobei deren Entstehungszeit im Einzelnen nicht mehr genau bestimmt werden kann, die aber zum großen Teil in dem Band "Auf der Suche nach Optimismus" ("Poiski optimizma", 1931) veröffentlicht wurden. Dieses Buch enthält außerdem Reiseberichte und Essays, aber den Schwerpunkt bildet die Belletristik. Die Texte werden in fünf Abschnitte zusammengefasst, denen jedoch keine erkennbaren thematischen oder genremäßigen Gesichtspunkte zugrunde liegen: sie stellen lediglich eine äußere Gliederung dar.¹⁴¹

¹⁴⁰ Vgl. G. Gukovskij, Šklovskij kak istorik literatury, in: Zvezda, 1930, Nr. 1, S. 196 ff.

¹⁴¹ Dies wurde auch durch ironisch-spitzfindige Überschriften unterstützt. Der erste Teil "hat den Titel 'Wie bei allen'", der zweite Teil "hat keine besondere Bedeutung", der dritte bildet "die Mitte des Buches oder so ungefähr" usw.- Vgl. V. Šklovskij, Poiski optimizma, Moskva 1931, S. 6, 36, 61.

Dem literarischen Genre der Erzählung zugeordnet werden können die Texte "Holz" ("Drova"), "Das Standesamt" ("Zags"), "Das einfache Leben" ("Prostaja žizn"), "Rudin" und "Der Sohn des Generals" ("Syn generala").

Šklovskij schrieb diese Texte wahrscheinlich kurz nach der Rückkehr aus dem Exil. Eine solche eindeutig literarische Form ist später nicht wieder unter seinen Texten zu finden.

"Holz" und "Das Standesamt" sind die einzigen Geschichten, in denen Šklovskij nicht als Autor auftritt: es wird aus der Perspektive einer Frau erzählt. Auch die Erzählstruktur war ähnlich: die Ich-Erzählerin berichtet von ihren Erlebnissen, wobei im "Standesamt" der Monolog durch gelegentliche Repliken der zufälligen Gesprächspartnerin unterbrochen wird. Die Handlung war anekdotisch angelegt. Im "Standesamt", der Behörde, wo hinter einem Schalter zugleich Hochzeiten und Scheidungen, Geburten und Todesfälle registriert werden, will sich die Erzählerin scheiden lassen, weil sie bei dem Versuch, ihren Mann zu betrügen, sich selbst als die Genasführte erwiesen hat. In "Holz" soll die Erzählerin Opfer eines Mordkomplottes ihrer Schwiegertochter und deren Geliebten werden, was aber trotz Verabreichung von Gift nicht gelingt.

Die Spezifik der Erzählungen resultiert auch aus dem Widerspruch zwischen dem Gebrauch der mündlichen Rede und den "normalen" Besonderheiten der Werke von Šklovskij.

Die Erzählungen "Rudin", "Der Sohn des Generals" und "Das einfache Leben" beruhen offensichtlich auf eigenen Erlebnissen, der Erzähler tritt überwiegend als Beobachtender auf. Die zuletzt genannte Geschichte erzählt über die Malerin Ksana, die nach Berlin emigriert war und wieder nach Moskau zurückkehrt. Hier werden Šklovskijs Beschreibungstechniken wie die Überbetonung der Details oder sich wiederholende Signalwörter, besonders deutlich. Die Erzählung "Untertitel zu Bildern" ("Podpisi k kartinkam") beinhaltet den Versuch zu zeigen, wie ein historischer Fakt ästhetisiert und so "verzerrt" werden konnte. Das heißt, verschiedene "Genres" - wie zum Beispiel Fotos, Lexika oder aber Romane a lá Turgenew - verändern die Tatsachen jeweils auf ihre spezifische Weise. Die Demonstration dessen erfolgt jedoch nicht konsequent, sie war mit den Veränderungen verbunden, die Šklovskij selbst vornahm.

Spezifika des Šklovskijschen Stils

Trotz der Heterogenität und der "Wandlungsfähigkeit" des Šklovskijschen Stils lassen sich zumindest einige grundlegende Merkmale beschreiben.

1. Charakteristisch für die Prosa von Šklovskij ist die Vielfalt und vor allem die Vermischung der verwendeten literarischen und publizistischen Genres. Šklovskij selbst schreibt dazu:

"Was halte ich selbst für wichtig, nicht in meiner theoretischen, sondern in meiner literarischen Arbeit? Wichtig ist das Gefühl des Für-Sich-Stehens der Formen (чувство разобщенности форм) und der freie Umgang mit ihnen."¹⁴²

Es gibt jedoch nicht nur Montage- bzw. feuilletonistisch-faktographische Misch-Genres¹⁴³, sondern durchaus auch Arbeiten, die einem bestimmten Genre, etwa dem der Rezension, zugeordnet werden können. Das Mischen der Genres wie Autobiographie, Erinnerung, Reisebericht, Porträt, wissenschaftliche Abhandlung usw. ist - in unterschiedlichem Umfang und Wertigkeit - charakteristisch für "Zoo oder Briefe nicht über die Liebe" und zum Teil für die "Dritte Fabrik", während "Gamburgskij ščet" und "Podenščina" größtenteils bereits

¹⁴² "Что я считаю важным в своей не теоретической, а литературной работе? Важно чувство разобщенности форм и свободное с ними обращение." - Recenzija na etu knigu, S. 107.

¹⁴³ Vgl. A.A. Hansen-Löve, Der russische Formalismus, S. 523, 551.

veröffentlichte Arbeiten enthalten, die durch ihre Anordnung, Überschriften und Zwischentexte zu einem spezifischen Ganzen montiert werden. Das gilt in ähnlicher Weise für die in dem Band "Auf der Suche nach Optimismus" gesammelten Texte.

2. Ein weiteres allgemeines Kennzeichen ist, dass Šklovskij seine persönliche Beziehung zu den Ereignissen und Menschen als Ausgangspunkt wählt. Jedoch tritt er selbst entschieden gegen eine Identifizierung von Autor und Erzähler auf, "weil es ausreicht, sich das, was ich gerade geschrieben habe, anzusehen, um sich davon zu überzeugen, dass ich zwar in meinem Namen spreche, aber nicht über mich..."¹⁴⁴

Jedoch ist es gerade die "stilistisch signalisierte Perspektive des Erzählers/Autors"¹⁴⁵, die eine ganzheitliche Wirkung der Texte ermöglicht. Nur wenige Aufsätze belegen, dass Šklovskij auch in der Lage war, seine eigene Person in den Hintergrund zu stellen; jedoch war das umgekehrte Extrem charakteristisch: selbst in Werken mit einer fiktiven Handlung brachte sich Šklovskij als Autor in Erinnerung.

Diese häufig anzutreffende "Intimität" der Darstellung bewirkt ein vertrautes Verhältnis zum Leser, macht die Rezeption aber in hohem Maße von der Kenntnis des historischen Umfeldes abhängig, setzt der Analyse Grenzen.

3. Als wichtiges Merkmal genannt werden muss die - in einigen Texten sowie in den Parodien über Šklovskij bis zum Äußersten getriebene - Kürze und Eigenständigkeit vieler Teiltexthe, die Šklovskij als Stücke bezeichnet.

"Die Vorstellung von der Einheit eines literarischen Werkes wurde bei mir abgelöst durch das Erfühlen des Wertes der einzelnen Stücke. Ihre Widersprüche interessieren mich mehr als ihr Zusammenfließen..."¹⁴⁶

"Ich arbeite an den Dingen in Bruchstücken, verbinde sie nicht künstlich miteinander."¹⁴⁷

Solche Bruchstücke können kurze Erörterungen sein, aphoristische Aussagen oder Paradoxa, aber auch Teile von Erinnerungen, kurze Beschreibungen oder Porträts, die durch eine "Totalisierung von Details"¹⁴⁸ gekennzeichnet sind. Die Eigenständigkeit und Selbstwertigkeit wird aber durch den spezifischen Erzählstil sowie verschiedene, sich wiederholende Motive kompensiert. Einige Motive haben eine besondere Bedeutung, sie werden - in modifizierter Form - immer wieder aufgegriffen. Ein solches Motiv, das über Jahre hinweg in den Texten erscheint - ist das der Laterne. Es wurde, wie das Feuilleton "Die Serapionsbrüder" zeigt¹⁴⁹, dem Märchen "Die alte Straßenlaterne" von Hans Christian Andersen entnommen, gegenüber der Vorlage aber auf die Gaben, die nicht benutzt wurden, reduziert. Dieses Motiv erscheint dann in der "Sentimentalen Reise" in der Bedeutung des sich selbst beobachtenden Erzählers ("Ich bin nur ein fallender Stein, ein Stein, der fällt und sich zu dieser Zeit eine Laterne anzünden und seinen Weg beobachten kann"¹⁵⁰) sowie später in der "Dritten Fabrik" als Unmöglichkeit für Šklovskij, in seinem Beruf zu arbeiten ("Die Laterne ging durch die Redaktionen... Sie sagte: 'Ich bin kein Kinematograph, ich bin ein Projektor.' - Ich kann nicht das Zimmer erhellen, ich bin ein Forscher."¹⁵¹)

¹⁴⁴ "... достаточно просмотреть все то, что я только что написал, чтобы убедиться в том, что говорю я от своего имени, но не про себя."- Ebd., S. 106.

¹⁴⁵ A.A. Hansen-Löve, Der russische Formalismus, S. 524.

¹⁴⁶ "Представление слитности литературного произведения у меня заменено ощущением ценности отдельного куска. Вместо сливания кусков мне интереснее их противоречия."- Ebd., S. 107.

¹⁴⁷ "Работаю вещи в лом, не связывая их искусственно."- Ebd., S. 109.

¹⁴⁸ A.A. Hansen-Löve, Der russische Formalismus, S. 524.

¹⁴⁹ Vgl. V. Šklovskij, Serapionovy brat'ja, in: Knižnyj ugol, 1921, Nr. 7, S. 18 f.

¹⁵⁰ V. Šklovskij, Sentimental'noe putešestvie, S. 187.

¹⁵¹ V. Šklovskij, Tret'ja fabrika, S. 103.

4. Die Schwierigkeiten, aber auch das Vergnügen bei der Rezeption vieler Werke von Šklovskij wurden nicht zuletzt durch die Fähigkeiten des Autors hervorgerufen, ungewöhnliche Assoziationen und Vergleiche zu erreichen, wobei das Streben zu erkennen war, möglichst weit voneinander entfernte Sachverhalte zu verbinden.

5. Die Übergänge zwischen Belletristik und Publizistik waren immer fließend. Durch solche Genres an der "Grenze" der Literatur wie Memoiren und Reisebericht und durch das Vermischen literarischer und publizistischer Genres wandte sich Šklovskij gegen eine Literatur, die etwas Fiktives als Realität ausgab. Er strebte keine Authentizität an, seine Arbeiten zielten darauf, einen authentischen Gegenstand mit künstlerischen Verfahren und Methoden zu zeigen.

Seine Versuche verweisen auf die Vielfalt der Möglichkeiten literarisch-künstlerischer Darstellung. Die Ursachen dafür, dass seine Angebote zumeist nicht angenommen wurden, waren nicht nur in den unklaren politischen und weltanschaulichen Positionen, die Šklovskij vertrat, zu finden, sondern auch in den der sehr auffälligen Subjektivität und betonten Intimität der Darstellung sowie den ausgeprägten individualstilistischen Besonderheiten.

2. Kapitel

Verfremdung - Theorie und Praxis bei Viktor Šklovskij

"... приемом искусства является прием
»остранения«
и прием затрудненной формы..."

(V. Šklovskij, "Iskusstvo, kak priem")

1. Begriff, Thesen und Beispiele

Šklovskij zur Methode der Verfremdung bei L. Tolstoj

In dem Aufsatz "Kunst als Verfahren" hatte Šklovskij Verfremdung als ein Wesensmerkmal der Literatur konzipiert. Ursache dafür war seine Auffassung vom Ziel der Kunst, die Sinnesorgane des Menschen anzusprechen, das "Empfinden der Welt" zu ermöglichen, ein Sehen, denn: "Dinge, die einige Male wahrgenommen werden, beginnt man durch Wiedererkennen wahrzunehmen: die Dinge befinden sich vor uns, wir wissen darüber, aber wir sehen sie nicht. Deshalb können wir nichts darüber sagen."¹

In dem Artikel "Über die neue Kunst" ("O novom iskusstve", 1921) wird folgender Vergleich angeführt: Wenn jemand nach einem längeren Aufenthalt aus der Provinz nach Petersburg zurückkehrt, sieht er vieles, was er vorher nicht bemerkt hat.

Dieser unwillkürlich auftretende Effekt soll nun in der Literatur durch verschiedene Mittel bewusst hervorgerufen werden. Dabei ist die Verfremdung eines der Mittel, die Dinge aus dem "Automatismus der Wahrnehmung" herauszuholen ("вывод вещи из автоматизма восприятия"), welches nach Šklovskijs Auffassung auch der russische Schriftsteller Lev Tolstoj genutzt hatte.²

Als Beweis für seine These von der Kunst als Verfremdung nutzt Šklovskij das Schaffen Lev Tolstojs. Danach verfremdet dieser in der Erzählung "Es ist beschämend" ("Stydno") die Darstellung einer Auspeitschung, indem er zum einen den Vorgang in aller Ausführlichkeit beschreibt und zum anderen vorschlägt, die äußere Form der Auspeitschung durch eine andere, völlig absurde Form, zu ersetzen.³

In Tolstojs Erzählung "Der Leinwandmesser" ("Cholstomer") hingegen, in der ein Pferd aus seiner Sicht das menschliche Dasein, unter anderem die Vorstellungen über Eigentum, betrachtet, "...werden die Dinge nicht durch unsere, sondern durch die Wahrnehmung des Pferdes verfremdet"⁴.

Hier wird eine Gestaltungsmethode als Verfremdung bezeichnet, die in der Literatur häufiger Anwendung findet, wobei durch einen personalen oder einen Ich-Erzähler die Perspektive

¹ "Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим. Поэтому не можем ничего сказать о ней."- Iskusstvo, kak priem, in: V. Šklovskij, O teorii prozy, Moskva 1925, S. 13.

² Vgl. Iskusstvo, kak priem, S. 13 f.

³ Vgl. Iskusstvo, kak priem, S. 13 f. Šklovskij bezog sich auf eine Fußnote innerhalb des Artikels "Es ist beschämend" ("Stydno") von Lev Tolstoj, in dem dieser die Abschaffung der Prügelstrafe forderte. Vgl. Stydno, in: L. Tolstoj, Sobranie sočinenij v dvadcati dvuch tomach, Band 17, Moskva 1984, S. 171 ff.

⁴ "...рассказ ведется от лица лошади, и вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием."- Ebd., S. 14.

eines Außenseiters erzeugt wird.

Auf diese Methode bezogen sind auch die sich in "Kunst als Verfahren" anschließenden Beispiele aus Tolstojs Roman "Krieg und Frieden" ("Vojna i mir"). Gemeint ist hier die Szene, in der Nataša Rostova in Petersburg eine Opernaufführung besucht.

Während der Außenseiter-Standpunkt eines Pferdes aus sich heraus erklärt werden kann, wird die unkonventionelle Sicht der Nataša mit ihrem langen Aufenthalt in der Provinz begründet.

"Das Verfahren der Verfremdung bei L. Tolstoj besteht darin, dass er ein Ding nicht mit seinem Namen nennt, sondern es beschreibt, als zum ersten Mal gesehen und einen Vorfall als zum ersten Mal passiert..."⁵

Für die genannte Szene bedeutet dies, dass theaterspezifische Begriffe nur umschrieben werden, so zum Beispiel "Kulissen" mit "bemalten Gegenständen", und die Beschreibung des Wesentlichen einer Oper durch eine übergenaue Darstellung des technischen Ablaufs sowie der Kleidung und des Benehmens der Sänger und Tänzer ersetzt wird.

Die Kritik Tolstojs, seine moralisch-künstlerischen Intentionen treten in den genannten Beispielen so deutlich zutage, dass sogar Šklovskij darauf verweist. Er spricht von der "Methode Tolstojs, bis ins Gewissen vorzudringen" ("способ Толстого, добираться до совести") oder vom Ziel des Künstlers, mit Hilfe des Verfahrens der Verfremdung das "Sehen einer Sache zu gewährleisten, zu der er sich negativ verhielt" ("дать видеть вещь, к которой он относился отрицательно")⁶.

Die kritische Haltung Tolstojs galt in besonderem Maße der orthodoxen Kirche. So nutzt er nach Auffassung Šklovskijs in dem Roman "Auferstehung" ("Voskresenie") bei der Beschreibung eines Gefängnisgottesdienstes "die Methode der Verfremdung, indem er anstelle der gewohnten Worte des religiösen Gebrauchs deren normale Bedeutung setzte, heraus kam etwas Seltsames, Schreckliches..."⁷ So wird zum Beispiel die Hostie als in Stücke geschnittenes Brot bezeichnet.

Der vierte Hinweis auf Tolstoj - wiederum eine Szene aus "Krieg und Frieden" - geht in eine andere Richtung: Pierre Bezuchov wird sich bewußt, in Kriegsgefangenschaft zu sein. Šklovskij bezeichnet dies als das "Sehen der Dinge durch das Herauslösen aus dem Kontext" ("способ видеть вещи выведенными их из контекста") und behauptet, es gäbe in dem Buch Hunderte von Beispielen dafür.⁸

Der Begriff des Kontextes wird jedoch nicht näher erläutert und bleibt verschwommen.

Schlussfolgerungen

Das zuletzt genannte Beispiel soll deshalb vorläufig nicht berücksichtigt werden. Es bleiben drei wichtige Aussagen:

Ein Pferd hält die Eigentumsverhältnisse der Menschen für unsinnig.

Aus der Sicht eines theaterunerfahrenen jungen Mädchens wird eine Opernaufführung zum lächerlichen Spektakel.

Die Beschreibung des Gottesdienstes in einem Gefängnis zeigt, daß dieser mit wahren

⁵ "Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай - как в первый раз происшедший..."- Ebd.

⁶ Vgl. ebd., S. 14, 17.

⁷ "...Толстой, разбирая догматы и обряды, также применил к их описанию метод остранения, подставляя вместо привычных слов религиозного обихода их обычное значение, получилось что-то странное, чудовищное..."- Ebd.

⁸ Vgl. ebd.

Christentum nichts mehr zu tun hat.

In den drei Beispielen kann eine unterschiedliche Erzählperspektive festgestellt werden: ein Ich-Erzähler (Pferd), ein figurengebundener Erzähler (Nataša) und ein personaler Erzähler ("Voskresenie"), wobei letztere vorübergehende "Einschränkungen" eines auktorialen Erzählers darstellen.

Daraus kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass die künstlerische Methode der Verfremdung nicht an einen bestimmten Erzähler gebunden ist. Natürlich gilt auch, dass nicht jede eingeschränkte Perspektive die Verfremdung eines Gegenstandes oder einer Erscheinung hervorruft. Voraussetzung für eine neue oder unerwartete Betrachtungsweise ist eine bewusst eingenommene Außenseiter-Haltung, ein scheinbares oder tatsächliches Nicht-Begreifen von Dingen und Ereignissen.

Von verbindender Bedeutung ist das Ziel, mit dem eine solche Haltung eingenommen wird. Bei Lev Tolstoj war es eindeutig eine Kritik, was gut anhand seiner politischen und ästhetischen Schriften nachgewiesen werden kann.⁹

Weiterhin zeigt sich, dass diese erste Art der Verfremdung auf die genaue Rezeption durch den Leser angewiesen ist, denn scheinbar Selbstverständliches, allgemein Bekanntes, wird durch die detaillierte Beschreibung von Äußerlichkeiten, die das Wesen überwuchern, in Frage gestellt. Entsprechende Kenntnisse des Rezipienten sind Voraussetzung, denn ein mit den Riten der Kirche nicht mehr vertrauter Leser kann die normbrechende Beschreibung nur abgeschwächt als Stilbruch oder überhaupt nicht als eine solche erkennen. Er bemerkt die Kritik erst dann, wenn der Autor selbst zu Wort kommt.

Verfremdung kann als eine bewusst veränderte, scheinbar das Wesen einer Sache nicht erkennende Sicht auftreten. Auf diese Weise wird Selbstverständliches in Frage gestellt, Kritik geübt.

Diese Art der Verfremdung ist an Erscheinungen und Rezipienten gebunden, die historisch und gesellschaftlich determiniert sind.

Šklovskij zur Verfremdung in sprachlichen Bildern

Nach der Analyse der Verfremdung bei Tolstoj äußert Šklovskij die Auffassung, "daß es Verfremdung fast überall gibt, wo ein Bild vorhanden ist... Das Ziel des Bildes besteht nicht in einer Annäherung der Bedeutung an unser Verständnis, sondern in der Schaffung einer besonderen Wahrnehmung des Gegenstandes, die *Schaffung* seines *Sehens* und nicht des *Wiedererkennens*." (Hervorhebung durch V. Š - B.J.)¹⁰

Dieser These kann dann zugestimmt werden, wenn man unter "Bild" konkrete sprachlich-stilistische Erscheinungen wie Metaphern, Periphrasen usw. versteht. Voraussetzung für eine solche "unkonventionelle, d.h. gleichsam verfremdete Sicht oder ästhetische Wirkung"¹¹ ist eine der Aussage angemessene, einmalige oder seltene Verwendung. Aber darum ging es Šklovskij nicht: Er untersucht in einer wahren Flut von Beispielen "die Bildlichkeit in der erotischen Kunst", vor allem in Genres der Volksdichtung wie Märchen und Rätsel, wobei der Gegensatz zu den obigen Beispielen mehr als deutlich wird. Gemeinsam ist ihnen lediglich,

⁹ Šklovskij's sich verändernde Haltung zu "außerliterarischen", d.h. historischen und gesellschaftlichen Problemen wurde auch an dem zunehmenden Interesse für diese Seite im Schaffen von Tolstoj deutlich.

¹⁰ "Я лично считаю, что остранение есть почти везде, где есть образ... Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание «виденья» его, а не «узнавания»." - Ebd., S. 17 f.

¹¹ W. Fleischer, G. Michel, *Stilistik der deutschen Gegenwartssprache*, Leipzig 1975, S. 152.

daß etwas Bekanntes als etwas Unbekanntes beschrieben wird. Diese Methode - in der Stilistik als "Euphemismus", verhüllende Umschreibung, bezeichnet - wird in der Volksliteratur mit dem Ziel angewendet, sich dem Thema der (körperlichen) Liebe zuzuwenden, ohne gesellschaftliche Konventionen zu verletzen. Ohne Zweifel wird hier eine "besondere Wahrnehmung" durch das Vergnügen des Nicht-Sagens, des Spiels mit dem Tabu, erreicht.¹²

Jedoch entspricht diese Zielstellung nicht unbedingt dem Bedeutungsgehalt des Wortes "Verfremdung".¹³ Nimmt man die Tolstoj-Texte als Grundlage des Verfremdungsbegriffes, so können die "erotischen Beispiele" nicht als Verfremdung bezeichnet werden, weil ihnen nichts einer Kritik unterzogen oder gar in Frage gestellt wird.

Weitere Anwendungen des Verfremdungsbegriffes

In den Arbeiten, die Šklovskij nach dem Aufsatz "Kunst als Verfahren" schrieb, taucht der Begriff der Verfremdung nur noch sporadisch auf. Wenn man für Šklovskijs wissenschaftliche Arbeit in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre den Band "Über die Theorie der Prosa" zugrunde legt, kann bei einem Textumfang von ca. 200 Seiten auf sieben akzentuiert vorgetragene Beispiele verwiesen werden.

(1) "Eine der Möglichkeiten dieses Verfahrens (der Verfremdung - B.J.) besteht darin, dass der Schriftsteller in einem Bild irgendein Detail fixiert und hervorhebt, so daß die gewöhnlichen Proportionen verändert werden. So entfaltet Tolstoj im Bild der Schlacht das Detail des kauenden, feuchten Mundes. Diese Hinwendung der Aufmerksamkeit auf ein Detail erzeugt eine spezifische Verschiebung..."¹⁴

(2) "Auf jeden Fall 'verfremdete' Tolstoj die Wagnerischen Dinge, beschrieb sie vom Standpunkt eines klugen Bauern aus, d.h. vom Standpunkt eines Menschen, der nicht über die gewöhnlichen Assoziationen verfügt..."¹⁵

(3) "...in vielen Novellen beschreibt Maupassant den Tod eines Bauern, beschreibt einfach, aber erstaunlich 'verfremdet', wobei als Vergleichsmaß natürlich die literarische Beschreibung des Todes eines Städters dient, doch dies wird in der gegebenen Novelle nicht angeführt."¹⁶

(4) "Aber die Redensarten von Sancho gehören einem anderen Typ an als die von Samuel. Bei dem Diener von Pickwick sind die Redensarten bewusst *verfremdet*. Ihr Humor besteht in der Unangemessenheit ihrer Anwendung, in der Nichtübereinstimmung mit dem Sinn des Vorgefallenen." (Hervorhebung durch V.Š. - B.J.)¹⁷

¹² Vgl. Iskusstvo, kak priem, S. 18 ff.

¹³ Zu den Bedeutungsunterschieden zwischen dem russischen Begriff und der deutschen Übersetzung siehe Abschnitt 3 des Dritten Kapitels.

¹⁴ "Одна из разновидностей этого приема состоит в том, что писатель фиксирует и подчеркивает в картине какую-нибудь деталь, что изменяет обычные пропорции. Так, в картине боя Толстой разворачивает деталь жующего, влажного рта. Это обращение внимания на деталь создает своеобразный сдвиг." - Stroenie rasskaza i romana, in: V. Šklovskij, O teorii prozy, S. 80.

¹⁵ "Во всяком случае, Толстой «остранял» вагнеровские вещи, описал их именно с точки зрения умного крестьянина, т.е. с точки зрения человека, не имеющего привычных ассоциаций..." -Ebd., S. 80 f.

¹⁶ "...во многих новеллах Мопассан описывает смерть крестьянина, описывает просто, но удивительно «остраненно», причем меркой сравнения служит, конечно, литературное описание смерти горожанина, но оно не приводится в этой же новелле." -Ebd., S. 82.

¹⁷ "Но поговорки Санчо несколько иного типа, чем у Самуэля. У слуги Пиквика поговорки сознательно *остранены*. Их юмор состоит в неуместности их применения, в несовпадении их со смыслом проходящего..." -Kak sdelan Don Kichot, In: V. Šklovskij, O teorii prozy, S. 110.

(5) "Im Geheimnisroman sind Lösung und Rätsel wichtig. Das Rätsel gibt die Möglichkeit, die Darstellung zum Klingen zu bringen, sie zu verfremden, die Aufmerksamkeit des Lesers zu erhöhen..."¹⁸

(6) "Sterne hat als erster die Beschreibung von Gesten in den Roman eingeführt; sie sind bei ihm immer sehr seltsam dargestellt, genauer gesagt - verfremdet."¹⁹

(7) "Als ein wichtiges Merkmal zur Entfaltung dient bei Sterne Material einer erotischen Verfremdung, das hauptsächlich als Euphemismus gegeben ist... Über die Grundlagen dieser Erscheinung habe ich schon in dem Artikel "Kunst als Verfahren" gesprochen. Bei Sterne finden wir eine ungewöhnliche Vielfalt von Mitteln der erotischen Verfremdung."²⁰

Schlussfolgerungen

Die Heterogenität der Beispiele ist gut zu erkennen. Deutlich werden jedoch Analogien zwischen (3) - der Darstellung des Todes bei Maupassant - und (6) - der Beschreibung von Gesten bei Sterne, denn hier wird Verfremdung begriffen als Loslösen von einem Kanon, von einer bislang üblichen literarischen Beschreibung. Diese These geht offenbar auch auf den Einfluss von Broder Christiansen zurück, dessen Arbeit "Die Philosophie der Kunst" Šklovskij in seiner Arbeit "Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Verfahren des Stils" ausführlich zitiert. So wird unter anderem die Auffassung vertreten, wonach ein besonderer emotionaler Eindruck durch das Empfinden einer Differenz ermöglicht werden soll.²¹ In diesem Fall war aber ein "literarisches Bewusstsein" des Lesers noch stärker erforderlich als bei einer verfremdenden Erzählperspektive. Darauf verweist auch Šklovskij:

"Der französische Leser spürt die Zerstörung des Kanons deutlicher... als unser Leser mit seinen unklaren Vorstellungen vom Normalen."²²

Entsprechend seinen allgemeinen Auffassungen über Kunst unterscheidet Šklovskij nicht zwischen der Aussage und der künstlerischen Gestaltung. Bei der Erzählung von Maupassant ist es eindeutig der Umgang mit dem Tod im bäuerlichen Leben, das dem städtischen Leser fremd bleiben muß, d.h. das *was* und viel weniger die Art und Weise, *wie* darüber berichtet wurde.

Dagegen handelt es sich bei der verfremdeten, d.h. in ihrer Ausführlichkeit komisch wirkenden Beschreibung von Gesten in "Tristram Shandy" um ein konkretes künstlerisches Verfahren. Da ein solches natürlich keine allgemeine Verbreitung fand, verlor es nichts von seiner Wirkung und ordnet sich in das Gesamtsystem der Gestaltungstechniken bei Lawrence Sterne ein.

In diesem Kontext ist auch die "erotische" Verfremdung, das Beispiel (7), zu betrachten, worüber es weiter heißt:

¹⁸ "В романе тайн важна разгадка и загадка. Загадка дает возможность педалировать изложение, остранить его, напрячь внимание читателя..." -Roman tajn, in: V. Šklovskij, O teorii prozy, S. 169.

¹⁹ "Стерн впервые ввел в роман описание поз; они у него изображаются всегда очень странно - точнее - остранено." -Parodijnyj roman, in: V. Šklovskij, O teorii prozy, S. 184.

²⁰ "Очень важным материалом развертывания у Стерна является материал эротического остранения, даваемый, главным образом, в виде эфемизма (благоречие). Об основах этого явления я говорил уже в статье »Искусство, как прием«. У Стерна мы находим необыкновенное разнообразие способов остранения." - Ebd., S. 196.

²¹ Vgl. Svjaz' priemov sjužetosloženijsa s obščimi priemami stilja. In: V. Šklovskij, O teorii prozy, S. 31 f.

²² "...французский читатель ярче чувствует нарушение канона или же легче подыскивает параллель, чем наш читатель с его неясным представлением нормального." -Stroenie rasskaza i romana, S. 82.

"Für die handelnden Personen ist im Roman dieses Mittel (die euphemistische Umschreibung erotischer Dinge - B.J.) ein Mittel zum schicklichen Sprechen, für Sterne ist es, wenn er diese Erscheinung als Material der künstlerischen Konstruktion nimmt, ein Mittel der Verfremdung."²³

Indirekt verweist Šklovskij darauf, dass hier die Verfremdung über den Rahmen eines stilistischen Mittels hinausgeht, indem sie eine künstlerische Funktion erfüllt, genauer, der Figuren- und Zeitcharakteristik dient. Ein Bezug zu den Figuren wird auch in der in "Kunst als Verfahren" zitierten Erzählung von Gogol' deutlich, die deshalb in einem Gegensatz zu den übrigen "erotischen" Beispielen gerät, die vorrangig eine begrenzt sprachlich-stilistische Funktion ausüben.²⁴

Durch das Ziel, "die Aufmerksamkeit wecken zu bzw. zu erhöhen", werden die Beispiele (1) - die Detailgestaltung in einem künstlerischen Text - und (5) - die Bedeutung des Rätsels im Kriminalroman - zusammengehalten. Da dieses jedoch ebenso vage bleibt wie die These von der besonderen Wahrnehmung, werden hier sehr verschiedene künstlerische Sachverhalte nebeneinandergestellt.

So ist im Beispiel (5) das "Rätsel im Geheimnisroman" als komplex zu fassendes Handlungselement in Kriminal-, Abenteuer- oder ähnlich angelegten Romanen zu verstehen. Im Gegensatz zu den anderen Anwendungen ist die Wirkung, die damit erreicht werden soll, aber genretypisch und damit normerfüllend. Die Auffassungen Šklovskijs schließen auch eine solche Möglichkeit mit ein, wobei er so der Bestimmung "Verfremdung = künstlerisches Mittel mit emotionaler Wirkung" nahekommt.

Ebenfalls problematisch bleibt das "Fixieren und Hervorheben von Details", da es sich bei der Detailgestaltung um eine spezielle künstlerische Technik handelt und für sich genommen kein Kriterium für eine Verfremdung darstellt.

Während sich das Beispiel (2) - der "Standpunkt eines Menschen mit ungewöhnlichen Assoziationen" mit unter dem Begriff einer verfremdeten Erzählperspektive einordnen lässt, muss das Beispiel (4) - die komische Wirkung durch Unangemessenheit - vorläufig im Raum stehenbleiben, obwohl Humor und noch mehr Ironie als künstlerische Zielstellung für die Verfremdung in Frage kommen, aber nicht lediglich als Möglichkeit der Figurencharakteristik. Gemeinsamer Ausgangspunkt ist die Kritik, die geübt werden soll, aber es bleibt unklar, welche Mittel der Ironie oder der Satire als Mittel der Verfremdung auftreten können.

Weitere Einzelbeispiele bei der Anwendung des Verfremdungsbegriffes finden sich auch in anderen Arbeiten Šklovskijs aus den frühen zwanziger Jahren.

In "Literatur und Kinematograph" bezeichnet Šklovskij wiederum das euphemistische Umschreiben "erotischer Objekte" als Verfremdung²⁵, in dem ebenfalls in Berlin erschienenen Aufsatz über Puškin "Evgenij Onegin" ("Evgenij Onegin' [Puškin i Sterne]") einen Vergleich, von dem ein Teil im Text weggelassen wird.²⁶

Insgesamt muss festgestellt werden, dass "ostranenie" nur ein literaturtheoretischer Begriff unter vielen von Šklovskij verwendeten war und wie diese in sehr unterschiedlichen Zusammenhängen gebraucht wurde. Zumeist wurden mit dem Begriff konkrete

²³ "Для действующих лиц в романе этот способ,- способ пристойного говорения, для Sterne же, то есть беря же явления, как материал художественного построения, это способ остранения." - Ebd., S. 201.

²⁴ Vgl. *Iskusstvo, kak priem*, S. 18.

²⁵ Vgl. V. Šklovskij, *Literatura i kinematograf*, Berlin 1923, S. 11.

²⁶ "Любопытный случай «отстранения» сравнения. Сравнение не дано, а только указано его место." - V. Šklovskij, "Evgenij Onegin" (Puškin i Sterne), in: *Očerki po poëtike Puškina*, Berlin 1923, S. 217.

Gestaltungsmittel benannt, die eine Systematisierung nur teilweise und unter Vorbehalt zulassen. Produktive Ansätze finden sich vor allem in folgenden Auffassungen:

Die Verfremdung ist eine deutlich erkennbare Zerstörung einer gewohnten Beschreibung. Sie kann als ein Mittel der Ironie genutzt werden.

Die Verwendung des Verfremdungsbegriffes in der Arbeit "Material und Stil im Roman 'Krieg und Frieden' von Lev Tolstoj"

In den Jahren nach der Rückkehr aus dem Exil taucht der Begriff der Verfremdung in den Arbeiten Šklovskijs kaum noch auf. Diese Tatsache kann nur zum Teil mit Šklovskijs vorrangiger Beschäftigung mit Problemen der Kinokunst bzw. konkreter literaturkritischer und journalistischer Arbeit erklärt werden. Wahrscheinlich ist, dass Šklovskijs Interesse für diese Fragestellung zeitweise nachließ, was auch bei anderen Begriffen oder Thesen der Fall war. Eine Renaissance erlebt der Begriff erst wieder in dem Buch "Material und Stil im Roman 'Krieg und Frieden' von Lev Tolstoj". Wieder wird er auf verschiedene Strukturebenen des literarischen Werkes bezogen. Das geht - wie sonst nur in "Kunst als Verfahren" - soweit, dass die Verfremdung als eine allgemeine künstlerische Methode betrachtet wird, die auf eine "Herausführung der Dinge aus ihrer gewöhnlichen Wahrnehmung" ("выведения предмета из его обычного восприятия") zielt.²⁷ Ursache dafür war die Einbeziehung und Veränderung des historischen Quellenmaterials in Tolstojs Roman.²⁸

"Der Kampf mit der traditionellen Geschichte ... schuf für ihn eine Methode der Verfremdung, die eine Methode der Polemik war."²⁹

Diese am Schluss des Buches formulierte These wird der Gesamtheit der Beispiele nicht gerecht. Diese sollen daher im Folgenden nach ihrem Anwendungsbereich geordnet werden. Šklovskij spricht von zwei Möglichkeiten, die Verfremdung eines Dinges zu erreichen: einmal durch die Veränderung der äußeren Gestalt, zum anderen durch eine besondere Wiedergabe des Gegenstandes.³⁰ Der zuletzt genannten Methode ist das Kapitel "Die Wiedergabe des Ereignisses durch den Helden als eine Methode der Verfremdung" ("Передача события через героя как один из методов остранения") gewidmet.

In dem in der Zeitschrift "Novyj Lef" veröffentlichten "Arbeitsplan" schreibt Šklovskij dazu:

"Die gesamte Bewegung des Romanstils, das ganze Geheimnis besteht darin, daß Lev Nikolaevič die Handlung mit folgenden Verfahren verfremdet: erstens zeigt er ein Ereignis aus der Sicht eines Menschen, der sich im Affekt befindet oder eines Außenseiters. So ist die Theatervorstellung, die Nataša sieht, gemacht, so ist die Versammlung in Fili vom Standpunkt eines Mädchens aus gestaltet, so Borodino vom Standpunkt Pierres aus..."³¹

Die Verfremdung der Opernaufführung durch die Wahrnehmung Natašas wird bereits als "traditionell" bezeichnet. Im Gegensatz zu den Darstellungen in "Kunst als Verfahren" verweist Šklovskij aber jetzt auf den Aufsatz "Was ist Kunst?" ("Что такое искусство?"), in dem Tolstojs Kritik an der russischen Theaterpraxis zum Ausdruck kommt, wobei der Künstler ähnliche sprachlich-künstlerische Mittel nutzt.³²

Als weiteres Beispiel mit der Wahrnehmung Natašas gibt Šklovskij eine Szene in der Kirche an.

²⁷ Vgl. V. Šklovskij, *Material i stil' v romane L'va Tolstogo "Vojna i mir"*, Moskva o.J., S. 94.

²⁸ Siehe dazu Näheres im Abschnitt 2 des Ersten Kapitels.

²⁹ "Борьба с традиционной историей ... создала для него метод остранения, который был методом полемики." - V. Šklovskij, *Material i stil'*, S. 237.

³⁰ Vgl. ebd., S. 109 ff.

³¹ V. Šklovskij, "Vojna i mir" L'va Tolstogo (plan issledovanija), in: *Novyj Lef*, 1928, Nr. 4, S. 21.

³² Vgl. L. Tolstoj, *Čto takoe iskusstvo*, in: *Sobranie sočinenij v dvacati dvuch tomach*, Band XV, Moskva 1983, S. 42 ff.

Er stellt fest: "... die Verfremdung in der Kirche und die Verfremdung im Theater werden vor allem über den Autor gegeben."³³

Diese Außenseiter-Perspektive wird erweitert auf das kleine Bauernmädchen, das zufällig Zeuge des Kriegsrates in Fili wird. Als wichtigstes Beispiel erscheint aber die Sicht Pierre Bezuchovs auf die Schlacht von Borodino. Nach Šklovskij braucht Tolstoj, um eine Schanze oder eine Attacke zu beschreiben, die Wahrnehmung eines nichtverstehenden Menschen und die Wiedergabe mit dessen Worten. Šklovskij spricht von einer "Zitat-Anwesenheit" ("цитатное присутствие") Pierres³⁴ und meint damit die künstlerische Nähe zu der Gestalt des Fabrizio in dem Roman "Die Kartause von Parma" von Stendhal, der an der Schlacht von Waterloo teilnimmt und nichts versteht. Gleichzeitig wird eine Parallele zu Tolstoj's "Sewastopoler Erzählungen" ("Sevastopol'skie rasskazy") gezogen.³⁵

Als allgemeine Begründung für die "Wiedergabe des Ereignisses durch den Helden" heißt es: "Das Leben war für ihn (Tolstoj - B.J.) ungesetzlich, er konnte keine Verbindung mit Telegraphen und Kriegen eingehen. In die Kunst übertragen, wurde diese Weltsicht zum Grund für ein Misstrauen gegenüber dem Leben und für die Notwendigkeit, es neu zu sagen, es zu *verfremden*. Als grundlegendes Verfahren erwies sich das Probieren eines Dinges an einem Menschen, der nicht mit ihm verbunden ist, die Wiedergabe eines Spiels durch einen Menschen außerhalb des Spiels."³⁶ (Hervorhebung von V. Š. - B.J.)

In diesem Kapitel begründet Šklovskij die Außenseiter-Stellung von Nataša und Pierre. Jedoch bleibt unberücksichtigt, dass es sich um keine durchgängige Position handelt. Durch die unterschiedliche Anlage der Figuren gerät Pierre immer wieder in einen Abstand zur Gesellschaft, die Unkenntnis Natašas hingegen ist auf einzelne, konkrete Sachverhalte bezogen. Andererseits können eine Reihe anderer Situationen benannt werden - etwa der Salon Anna Pavlovnas zu Beginn des Romans oder der Eintritt Pierres in die Freimaurerloge - wo bestimmte Gegebenheiten einer Kritik unterzogen werden.

Die "Wiedergabe eines Ereignisses durch den Helden" begrenzt Šklovskij aber nicht auf die verfremdete Erzählperspektive eines Außenseiters. Das zeigte sich auch in der Einbeziehung der Figur des Nikolaj Rostov in dieses Kapitel der Arbeit "Material und Stil in dem Roman 'Krieg und Frieden' von Lev Tolstoj". Über Nikolaj heißt es:

"Das ist die Wahrnehmung eines durchschnittlichen Menschen. Die Verfremdung ist hier nicht als Misstrauen gegeben, sondern als eine private Beziehung und ein Gefühl nicht zu realisierender Schemata." Und weiter:

"Das Zwiespältige der der Erlebnisse Rostovs besteht darin, dass er während des ganzen Kampfes mit seiner Wahrnehmung aus der Tradition der Schlachten herausfällt."³⁷

Šklovskij verweist hier auf die Flucht Nikolaj Rostovs nach der ersten unmittelbaren Konfrontation mit dem Feind, d.h., das Schema eines unbedingt heldenhaften Kampfes kann

³³ "... остранение в церкви и остранение в театре дано главным образом через автора..." - V. Šklovskij, *Material i stil*, S. 119.

³⁴ Vgl. V. Šklovskij, "Vojna i mir" L'va Tolstogo, S. 21.

³⁵ Vgl. V. Šklovskij, *Material i stil*, S. 126 ff.

³⁶ "Жизнь для него была вне закона, и он не смог связываться с телеграфами и войнами. Перенесенное в искусство, это мировоззрение дало установку на недоверие к жизни и потребность ее пересказать, *остранить*. Основным приемом здесь оказался примерка вещи на человеке, не связанным с ней, передача игры через человека вне игры." - Ebd., S. 109.

³⁷ "Это восприятие среднего человека. Здесь остранение дано не недоверием, а частным отношением и ощущением неосуществляющихся схем."

"Двойственность переживания Ростова состоит в том, что он все время боя своим восприятием выпадает из батальной традиции." - Ebd., S. 110, 112.

nicht erfüllt werden. Im Mittelpunkt steht also nicht schlechthin das Bemühen Tolstojs um eine realistische Beschreibung, sondern der bewusste Abstand zu bisherigen Kriegsdarstellungen, die Verfremdung einer - nicht nur literarischen - Tradition.

Damit gerät Šklovskij in die Nähe einer Gleichsetzung der Verfremdung mit der "Deformation", den Veränderungen der in den historischen Quellen beschriebenen Tatsachen und Persönlichkeiten, was aber nicht unbedingt mit einer kritischen Sicht verbunden sein muß. Nach den Auffassungen von Šklovskij verfremdet Tolstoj auch den russischen Heerführer Kutuzov, indem er ihn - im Vergleich zu den Quellen - mit mehr Details ausstattete.³⁸

Eindeutig ablehnend war die Haltung Tolstojs gegenüber Napoleon. Als Mittel einer verfremdenden Kritik benennt Šklovskij die fehlende Psychologisierung bzw. das Verschweigen von Handlungsmotiven sowie das Zusammenstellen von Aussprüchen, die zu verschiedenen Zeiten erfolgt waren.³⁹

Zu einem synonymen Gebrauch Verfremdung - Deformation führt auch die Ansicht Šklovskijs, dass einige Helden bei Tolstoj vorrangig der Einbeziehung und Veränderung des historischen Materials dienen. Deshalb gebe es Figuren, die nur ein einziges Mal auftauchen, wenn sie ein geschichtliches Ereignis darbieten.

"So gibt es also keinen Helden, nur das Zeichen eines Helden. Doch eine Erwähnung, eine Anspielung auf die Charakteristik erlaubt es, die historischen Mitteilungen als etwas Romanhaftes wahrzunehmen und schafft trotzdem eine schwache Verschiebung... So ist der Held in der Lage, das Ereignis zu verfremden, fast ohne selbst zu existieren."⁴⁰

In dieser Weise sei auch der Rückzug der russischen Armee verfremdend geschildert: von dem historischen Fakt bleibt nur eine ironische und ungläubwürdige Erinnerung.⁴¹

Verfremdung bedeutet hier also, dass die Darstellung geschichtlicher Ereignisse den übrigen Ereignissen des Romans angeglichen wird, es gibt im Roman keinen Unterschied mehr zwischen realem und fiktivem Geschehen. Dies trifft dann auch auf die Szene zu, in der die fiktive Figur des Pierre Bezuchov an einer tatsächlich stattgefundenen Siegesfeier teilnimmt und diese verfremdet, weil er dabei an die Untreue seiner Frau denkt.⁴²

Schließlich bezeichnet Šklovskij auch allgemein das künstlerische Konkretisieren als Verfremdung, wenn er schreibt, daß Tolstoj Krieg und Tod verfremdet, indem er nicht den Krieg oder den Tod allgemein beschreibt, sondern zum Beispiel den Mord an einem konkreten Menschen.⁴³

Für den sterbenden Andrej Bolkonskij ist die Welt verfremdet, weil in dieser Situation keine gewöhnliche Wahrnehmung mehr möglich ist. Šklovskij vermischt hier - wie in anderen Fällen - künstlerische Arbeitsweise und Ergebnis, und die Gestaltung entscheidet über die Aussage:

"Natürlich erwiesen sich als beste Szenen des Romans diejenigen, in denen die stilistischen Fertigkeiten und Verfahren Tolstojs ihre beste Motivierung erhielten - das ist die Szene des Sterbens von Andrej Bolkonskij, die dadurch verfremdet ist, weil seine normale

³⁸ Vgl. ebd., S.137.

³⁹ Vgl. ebd., S. 184, 182.

⁴⁰ "Таким образом, героя нет, есть только знак героя. Но дано упоминание - намек на характеристику позволяет воспринимать исторические сведения как нечто романное и создает все-таки слабый сдвиг... Таким образом, герой может остранять событие, почти не существуя сам." - Ebd., S. 116.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 71.

⁴² Vgl. ebd., S. 151.

⁴³ Vgl. ebd., S. 92.

Wahrnehmung zerfiel, d.h. Andrej Bolkonskij ist sterbend krank an den stilistischen Verfahren Tolstojs.⁴⁴

In diesen Zusammenhang lässt sich das als "Herauslösen aus dem Kontext" bezeichnete Beispiel aus "Kunst als Verfahren" einordnen, denn dort wird die für einen Krieg gewöhnliche Gefangennahme zu einem für die Figur des Pierre Bezuchov außergewöhnlichen, unfassbaren Ereignis.

Šklovskij bezeichnet auch in Bezug auf den Roman "Krieg und Frieden" sprachlich-stilistische Mittel als Verfremdung. Diese beziehen sich vor allem auf die Veränderungen bei der Übernahme von Textstellen der Quellen in den Roman, zum Beispiel durch Wiederholungen.⁴⁵

Ein besonderes Kapitel widmet Šklovskij der Verwendung der russischen und französischen Sprache im Roman. Die Nutzung beider Sprachen entwickle sich von einer Illustration der Figurenrede zu einem Mittel der Charakterisierung. So diene die Vermischung russischer und französischer Wörter zur negativ-ironischen Kennzeichnung, zum Beispiel Napoleons.

Schlussfolgerungen

Wiederum können zwei Beispiele für die Anwendung des Verfremdungsbegriffes als relevant bezeichnet werden: Verfremdung als ungewöhnliche Sicht, Verfremdung als Zerstörung einer Tradition. Ziel ist in jedem Fall eine Kritik. Während es sich aber bei der Darstellung von Ereignissen in der Sicht von Nataša eindeutig um eine verfremdete Perspektive handelt, tendieren die Verhaltensweisen von Pierre Bezuchov und Nikolaj Rostov mehr dazu, Traditionen früherer Darstellungen zu zerstören und den Krieg als etwas Widernatürliches, dem Wesen des Menschen Feindliches zu zeigen.

Einem Verfremdungsbegriff im engeren Sinn nicht zugeordnet werden können alle rein sprachlich-stilistischen Mittel und auch die von Tolstoj vorgenommenen Änderungen an den Quellen.

Nach der Analyse der bisherigen Arbeiten wird deutlich, dass die Verfremdung als Begriff und Konzeption nicht überbewertet werden sollte und nicht von einer Verfremdungstheorie gesprochen werden kann.

Begriff und Thesen zur Verfremdung im Spätschaffen

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist es nicht möglich, auf Entwicklung und Gebrauch des Begriffes im Gesamtschaffen von Šklovskij einzugehen, aber es soll auf einige Tendenzen im Spätwerk verwiesen werden.

In der autobiographischen Erzählung "Es war einmal" schreibt Šklovskij:

"Heute, da ich Shaws Meinung über Tolstoj und die Arbeiten von Brecht über die Dramaturgie gelesen habe, so denke ich, dass meine Überlegungen zur Verfremdung, insbesondere in der Anwendung auf Tolstoj, richtig waren, aber falsch verallgemeinert wurden."⁴⁶

Die direkte Auseinandersetzung, so im zweiten Band der "Erzählungen über Prosa"

⁴⁴ "Конечно, лучшими сценами в романе оказались те, где стилевые навыки и приемы Толстого получили наилучшую мотивировку - это сцена умирания Андрея Болконского, которая остранена тем, что распало его обычное восприятие, т.е. Андрей Болконский, умирая, болен стилистическими приемами стиля Толстого." - Ebd., S. 107.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 96, 157.

⁴⁶ "Сейчас я думаю, прочитав мнение Шоу о Толстом и статьи Брехта о драматургии, что мысли мои об остранении, в частности в приложении к Толстому, были правильны, но неправильно обобщены." - V. Šklovskij, *Žili-byli*, Moskva 1964, S. 135.

("Rasskazy o proze", 1966) ist durch eine kritische Haltung gekennzeichnet, der Begriff der Verfremdung wird als Bestandteil einer "falschen Theorie" gekennzeichnet.

"Das Fehlerhafte des Begriffes", so Šklovskij, "bestand darin, dass ich ein stilistisches Mittel als Endziel der Kunst ausgab, sie somit ihrer wahren Funktion beraubte. Dem Begriff wurde dann eine nicht näher erläuterte Hilfsfunktion zugewiesen."⁴⁷

Andererseits existiert der Verfremdungsgedanke - im Sinn der immer noch propagierten "Erneuerung der Wahrnehmung" ("обновление восприятия"), dem "neuen Sehen" ("новое видение") und ähnlichen Thesen weiter, ohne dass der Begriff selbst erscheint.⁴⁸

Es gehört insgesamt zu den Arbeitsprinzipien von Šklovskij, Begriffe und Thesen immer wieder zu durchdenken, in neuer Weise miteinander zu verbinden, gleichzeitig aber zu verhindern, etwas Endgültiges zu formulieren. Gerade in den letzten Jahren seines Lebens griff er speziell Probleme auf, mit denen er sich in den zwanziger Jahren beschäftigt hatte, so in der Arbeit mit dem bezeichnenden Titel "Die Energie des Irrtums" ("Энергия заблуждения", 1981) Fragen des Verhältnisses von Fabel und Sujet. Das letzte Buch, das zu Lebzeiten von Šklovskij erschien, "Über die Theorie der Prosa" ("О теории прозы", 1983), enthält den Wiederabdruck der Arbeiten "Kunst als Verfahren" und "Der Zusammenhang der Verfahren der Sujetfügung mit den allgemeinen Verfahren des Stils". Der Plan eines Buches mit dem Titel "Hamburger K.O." ("Гамбургский счет"), das einen Überblick über das vielgestaltige Schaffen Šklovskijs in den zwanziger Jahren ermöglichen sollte, konnte erst 1990 realisiert werden.

Es muss jedoch betont werden, dass der Altersstil von Šklovskij theoretische Überlegungen nur in sehr abstrakter, essayistischer Form zulässt. Šklovskij kommt zwar in der "neuen" Theorie der Prosa immer wieder auf den Begriff der Verfremdung zurück⁴⁹, sicher auch eine Reaktion auf die verschiedenen Interpretationsangebote, aber seine Aufzeichnungen waren nicht als theoretische Arbeiten zu begreifen. So heißt es zur Verfremdung: "Verfremdung - das ist das Sehen der Welt mit anderen Augen.

Verfremdung ist eine Sache der Zeit.

Verfremdung ist nicht nur ein neues Sehen, das ist der Traum von einer neuen und nur deshalb sonnigen Welt. Und das bunte kragenlose Hemd Majakovskijs ist die Feiertagsbekleidung eines Menschen, der fest an den morgigen Tag glaubt.

Die Welt der Verfremdung ist die Welt der Revolution."⁵⁰

Es zeigt sich, dass weniger der Begriff selbst, als vielmehr die - auch von anderen provozierte - Erinnerung an diesen immer wieder reflektiert wird und aus dem Kontext der essayistischen Überlegungen kaum herauszulösen ist.

2. Die Anwendung des Verfremdungsbegriffes im publizistischen und literarischen Schaffen

Die bisherige Analyse des publizistischen und literarischen Schaffens Viktor Šklovskijs aus den zwanziger Jahren könnte die These provozieren, Verfremdung im Sinne einer ständigen Veränderung und Provokation als allgemeines Schaffensprinzip von Šklovskij zu bezeichnen.

⁴⁷ Vgl. V. Šklovskij, *Povesti o proze, razmyšlenija i razbory*, Band I, Moskva 1966, S.305, 307.

⁴⁸ Vgl. dazu R. Lachmann, *Die "Verfremdung" und das "Neue Sehen" bei Viktor Šklovskij*, in: *Poetica*, 1970, Nr. 1-2, S. 227-249.

⁴⁹ Vgl. V. Šklovskij, *Tetiva, O neschodstve schodnogo*, Moskva 1970, S. 11.- Iz perepiski Ju. Tynjanova i B. Ėjchenbauma s V. Šklovskim, in: *Voprosy literatury*, 1984, Nr. 12, S. 185.

⁵⁰ V. Šklovskij, *O teorii prozy*, Moskva 1983, S. 270.

Jedoch nahm Šklovskij den Begriff für sich selbst nicht in Anspruch. Eine gewisse Ausnahme bilden lediglich seine Überlegungen zu Funktion und Wirkungsweise der Feuilletons, in denen konkret von einer Verfremdung gesprochen wurde. So heißt es in dem Aufsatz "Das angemalte Exponat" ("Krašennyj èksponat", 1925):

"Das moderne Feuilleton besteht aus zwei oder drei Themen. Eins davon ist programmatisch-zielgerichtet. Das Feuilleton heißt nicht nach ihm, sondern nach dem zusätzlichen, verfremdeten Thema. Dieses Thema wird zur Veränderung der Chiffre, mit der normalerweise das Zielthema wahrgenommen wird, eingeführt. Die Kunst des Feuilletonisten besteht nun in der unerwarteten und notwendigen (aber nicht erzwungenen) Dechiffrierung des Hauptthemas mit Hilfe des ergänzenden."⁵¹

Symptomatisch ist auch hier, daß Šklovskij wiederholt über dieses Problem - die Verbindung von Themen im Feuilleton - spricht, ohne jedoch den Begriff der Verfremdung noch einmal zu nutzen.⁵² Er bringt die Verfremdung mit anderen in Verbindung, vor allem mit dem der "entautomatisierten", "erneuerten Wahrnehmung", die als Ziel vieler Arbeiten benannt wird, und ordnet sie diesem Begriff unter.

"Verfremdung - das ist das Herausführen eines Gegenstandes aus seiner gewohnten Wahrnehmung, die Zerstörung seiner semantischen Reihe. Das ist notwendig für die Kunst, aber nicht ausreichend."⁵³

Hier wird nicht nur der Absolutheitsanspruch für die Verfremdung zurückgenommen, zugleich führt die These von der "Zerstörung der semantischen Reihe" zu dem in diesem Zusammenhang wichtigen Begriff der "Verschiebung" ("сдвиг"). In "Der Bau der Erzählung und des Romans" spricht Šklovskij von der Notwendigkeit, einen Gegenstand aus der "Reihe gewöhnlicher Assoziationen" herauszuholen, um ihn für die Kunst nutzbar, d.h. fühlbar zu machen. Dazu verwendet der Dichter Bilder, zum Beispiel Tropen und vollzieht damit eine semantische Verschiebung.

"... er holt den Begriff aus der Sinnreihe, in der er sich befand, setzt ihn mit Hilfe eines Wortes (einer Trope) in eine andere Sinnreihe, wobei wir die Neuheit....fühlen."⁵⁴

Dieses Vorgehen ist in den Arbeiten von Šklovskij oft zu finden. Ein herausragendes Beispiel dafür ist der "Einführungsbrief" ("Pis'mo vstupil'noe"), aus "Zoo oder Briefe nicht über die Liebe", der für die Leningrader Ausgabe geschrieben worden war. Der Text ist in sich abgeschlossen, und das Thema - "Dinge formen den Menschen um" wird mit einer für Šklovskij ungewöhnlichen Konsequenz entwickelt. Die Gedankenführung erfolgt fast durchgängig durch die assoziative Verknüpfung von bestimmten Wörtern, wobei die

⁵¹ "Современный фельетон состоит обычно из двух-трех тем.

Одна целевая - програмна. Фельетон называется не по ней, а по теме дополнительной, острающей. Эта тема вводится для изменения клуча, в котором обычно воспринимается целевая тема.

Искусство фельетониста состоит таким образом в неожиданности и обязательности (не натянутости) расшировкой главной темы при помощи дополнительной." - Krašennyj èksponat, in: V. Šklovskij, Gamburskij ščet, Leningrad 1928, S. 69.

⁵² Vgl. V. Šklovskij, Technika pisatel'skogo remesla, Moskva-Leningrad 1928, S.27.- Vgl. Zorič, in: V. Šklovskij, Gamburskij ščet, S. 69 f.

⁵³ "Остранение - это выведение предмета из его обычного восприятия, разрушение его семантического ряда. Это необходимо для искусства, но не достаточно." - V. Šklovskij, K. Miklaševskij "Gipertrofija iskusstva", in: Russkij sovremennik, 1924, Nr. 1, S. 235.

⁵⁴ "... поэт совершает семантический сдвиг, он выхватывает понятие из того смыслового ряда, в котором оно находилось, и перемешивает его с помощью слова (тропа) в другой смысловой ряд, причем мы ощущаем новизну, нахождение предмета в новом ряду." - Stroenie rasskaza i romana, in: V. Šklovskij, O teorii prozy, S. 79 f.

einzelnen Verbindungen genauer charakterisiert werden können.

Das soll an der folgenden Textstelle verdeutlicht werden.

"...Den Mann hingegen verändert sein Handwerk.

A¹

Das Werkzeug verlängert nicht nur die Hand des Menschen, es setzt sich

A¹ A³

auch in ihm selbst fort.

Blinde, so sagt man, lokalisieren den Tastsinn an der Spitze des Stockes.

A²

Meinem Schuhwerk bringe ich keine besondere Zuneigung entgegen, dennoch ist es eine Fortsetzung,

A³

ein Teil von mir.

Schon ein Spazierstöckchen veränderte den Gymnasiasten und war ihm

A²

daher untersagt."⁵⁵

Die Begriffe Handwerk und Werkzeug (A¹) stehen in der Beziehung Hyperonym und Hyponym. Der Stock des Blinden und das Spazierstöckchen des Gymnasiasten (A²) sind einander äußerlich ähnlich. Innerhalb des Teiltexes können weitere Verbindungen hergestellt werden: der Blindenstock als Werkzeug, Handwerk und Spazierstock als die Dinge, die den Menschen verändern.

Eine ungewöhnliche Assoziation wird durch den Vergleich Werkzeug - Schuhwerk (A³) erreicht. Die konventionelle Vorstellung vom Handwerk als Verlängerung der Hand erzeugt die "verfremdete" These vom Schuhwerk als Fortsetzung des Menschen.

Auf ähnliche Weise, für den Leser jedoch nicht so gut erkennbar, gelangt Šklovskij zu solchen Vergleichen wie: der MG-Schütze als Fortsetzung seines Instrumentes, Autos als Prothesen der Menschheit.

Diese "Verschiebungen" beruhen auf der strukturierten Bedeutung der Wörter. Die einzelnen Bedeutungselemente bzw. Sememe tragen die Möglichkeit von Assoziationen in sich, durch Bedeutungsübertragungen werden weitere Assoziationen möglich.

Mit der Methode der Verfremdung als der "Zerstörung der semantischen Reihe" kann Šklovskij zum Beispiel die Struktur von Texten und Teiltexen erläutern, es kann auch mit der These des "Dechiffrierens" des Hauptthemas durch andere Themen in Verbindung gebracht werden. Im Zusammenhang mit einer Textstelle aus "Krieg und Frieden" spricht Šklovskij auch von einer "gleichzeitigen Verwirklichung zweier Reihen, die nicht voneinander abhängen und sich gegenseitig verdrängen".⁵⁶

Betrachtet man Reihen als komplexe sprachliche Realisierungen eines Themas, so sind die in den Text von "Zoo oder Briefe nicht über die Liebe" integrierten Märchen als Verfremdungen zu bezeichnen. Hier wurden literarische Vorlagen mit der Realität des Nachkriegsberlins verknüpft.

⁵⁵ Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi, in: V. Šklovskij, Sobranie sočinenij, Band I, Moskva 1973, S. 173.

⁵⁶ V. Šklovskij, Material i stil', S. 110.

3. Kapitel

Verfremdung - Forschungsobjekt der Literaturwissenschaft - Geschichte und Gegenwart

1. Rezeption und Kritik von Šklovskijs Verfremdungskonzeption im literaturwissenschaftlichen Umfeld der zwanziger Jahre

Das folgende Kapitel ist der Geschichte der Rezeption, Interpretation und Kritik der Verfremdungskonzeption von Viktor Šklovskij gewidmet. Da es im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich war, die Entwicklung in ihrer Gesamtheit zu zeigen, wurden zwei Schwerpunkte gesetzt: zum einen auf die zwanziger Jahre, d.h. die unmittelbaren Reaktionen, zum anderen auf Forschungen seit der "Wiederentdeckung" in den fünfziger Jahren. In beiden Fällen war von besonderem Interesse, welche unterschiedlichen Interpretationen die Verfremdung erfuhr. In Bezug auf die zwanziger Jahre sollte der theoriegeschichtliche Hintergrund beleuchtet werden, um deutlich zu machen, welchen Stellenwert die Thesen zur Verfremdung innerhalb der damaligen literaturwissenschaftlichen Diskussion besaßen. Aus diesen Gründen wurde das vorhandene Material in verschiedene Gruppen unterteilt.

Begriff und Thesen zur Verfremdung innerhalb der Formalen Schule

Das Studium einzelner, vom heutigen Standpunkt aus relevanter Arbeiten von Boris Ėjchenbaum, Jurij Tynjanov, Roman Jakobson und anderen führt zu dem Ergebnis, daß diese den Begriff kannten, aber im Sinne der Auffassungen von Šklovskij kaum verwendeten. Zumindest terminologisch ist eine solche Verbindung nicht zu belegen. Wahrscheinlich wurde der Begriff genutzt, um - zum Beispiel in Diskussionen - Einzelphänomene zu kennzeichnen. Insgesamt aber war die Verfremdung als Begriff und Konzeption theoretisch und methodologisch zu wenig durchdacht, um für Tynjanov, Ėjchenbaum und die anderen von größerem Interesse zu sein, was sicher auch auf andere, von den einzelnen Wissenschaftlern bevorzugte Termini und Fragestellungen zutrif.

Boris Ėjchenbaum schreibt in dem Artikel "Die Theorie der formalen Methode" ("Teorija formal'nogo metoda"):

"Ein komplettes System, eine in sich geschlossene Doktrin besitzen wir nicht und haben wir nie besessen. In unserer wissenschaftlichen Arbeit schätzen wir die Theorie nur als Arbeitshypothese, mittels derer die Fakten einen Sinn bekommen: in ihrer Gesetzmäßigkeit sowie als Material für die Forschung."¹

Demzufolge sind die unterschiedlichsten Methoden zur Untersuchung literarischer Werke möglich und untereinander gleichwertig, wenn sie dem Gegenstand der Analyse gerecht werden. So erscheint - als eines von vielen Stichworten - auch die Verfremdung und wird als These möglichst textgetreu wiedergegeben.²

Jurij Tynjanov zum Beispiel geht in seinem Aufsatz "Das literarische Faktum" ("Literaturnyj fakt", 1924), der Viktor Šklovskij gewidmet war, auf verschiedene Auffassungen von Šklovskij

¹ Zit. nach B. Eichenbaum, Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur, Frankfurt am Main 1965, S. 8.

² Vgl. ebd., S. 22.

ein, nicht aber auf die Verfremdung.³ In einem Artikel nutzt er den Begriff, um auf die "Verfremdung der Welt durch das Tier" in Erzählungen von Jurij Nikitin und Konstantin Fedin aufmerksam zu machen.⁴

Die Kritik der Verfremdungskonzeption im Umfeld des Formalismus

Nachdem festgestellt werden musste, dass die Verfremdung für den engeren Kreis der Formalen Schule keine wesentliche Rolle spielte, soll auf Arbeiten von Wissenschaftlern eingegangen werden, die dem Formalismus nahestanden bzw. ihn als theoretische Richtung akzeptierten.

V. Žirmunskij hatte 1921 in einer Rezension zu Šklovskijs Aufsatz "Der parodistische Roman" von "metaphorischer Verfremdung, d.h. Verwandlung gewöhnlicher Gegenstände in unbekannte und damit künstlerisch wirksame" gesprochen.⁵ Zwei Jahre später distanziert er sich von dem Begriff, den er vor allem mit den Auffassungen Šklovskijs zur Entwicklung der Literatur in Verbindung bringt. Er kritisiert die Vorstellungen von einem immanenten Prozess und schreibt:

"Das Prinzip der Abweichung von existierenden Schablonen, 'das Verfahren der Verfremdung' und 'das Verfahren der erschwerten Form' erscheint mir deshalb nicht als organisierender oder etwas bewegender Faktor in der Entwicklung, sondern nur als sekundäres Kennzeichen, das die vollzogene Evolution im Bewusstsein der in ihren Forderungen an die Kunst zurückgebliebenen Leser widerspiegelt."⁶

Žirmunskij betrachtet die Verfremdung jetzt als ein "Gefühl". Dieses "geht dem ästhetischen Erleben voraus und bezeichnet das Unvermögen, ein außergewöhnliches ästhetisches Objekt zu konstruieren. Im Moment des Erlebens verschwindet dieses Gefühl und wird durch ein Gefühl der Einfachheit und Gewöhnlichkeit ersetzt"⁷. Žirmunskij sieht in der Verfremdung lediglich eine - zeitweilig - erschwerte Rezeption neuer oder ungewöhnlicher Kunstformen.

In dem Artikel "Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft" für die deutsche "Zeitschrift für slavische Philologie" erwähnt Žirmunskij dieses Problem und die Verfremdung nicht mehr.⁸

Die Arbeit von Vjačeslav Ivanov "Zu neusten theoretischen Forschungen auf dem Gebiet des künstlerischen Wortes" ("O novejšich teoretičeskich iskanijach v oblasti chudožestvennogo slova"), die sich nicht nur mit dem Formalismus beschäftigt, beinhaltet eine recht eigenwillige Interpretation der Verfremdung.

Ivanov zitiert die Kunstbestimmung von Šklovskij und schreibt:

"Diese vollkommen richtigen Überlegungen könnten noch durch einen Bereich ergänzt werden: die 'Figur' der lyrischen Verwunderung ist nicht nur eine 'Figur' - wie die

³ Vgl. Ju. Tynjanov, Literaturnyj fakt, in: Novyj Lef, 1924, Nr. 2, S. 101 ff.

⁴ Vgl. J. Tynjanov, Serapionovy brat'ja, in: Kniga i revoljucija, 1922, Nr. 6, S. 62.

⁵ "... метафорическое остранение, т.е. превращение обычных предметов в незнакомые и поэтому - художественно-действительные."- V. Žirmunskij, in: Načala, 1921, Nr. 1, S. 216.

⁶ "Вот отчего принцип отклонения от существующих шаблонов, «прием остранения» и «прием затрудненной формы» представляются мне отнюдь не организующим и двигательным фактором в развитии искусства, а только вторичным признаком, отражающим совершившуюся эволюцию в сознании оставших в своих требованиях к искусству читателей."- K voprosu o "formal'nom metode", in: V. Žirmunskij, Teorija literatury, Poëtika, Stilistika, Leningrad 1977, S. 100.

⁷ "... ощущение «остранения» и «трудности» предшествует эстетическому переживанию и обозначает неумение построить непривычный эстетический объект. В момент переживания это ощущение исчезает и заменяется чувством простоты и привычности."- Ebd., S. 101.

⁸ Vgl. V. Žirmunskij, Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft, in: Zeitschrift für slavische Philologie, 1925, Nr. 1, S. 117 ff.

Ausschmückung der Rede ein Mittel zur Einflussnahme auf den Hörer - in der wahren Poesie ist das naive Erleben echt... Der Dichter zeigt die Dinge nicht nur als seltsam, er empfindet sie auch so..."⁹

Nach Ivanov gleicht die Verfremdung der lyrischen Verwunderung, die bereits Aristoteles als eine Ursache für die Poesie betrachtet hatte - ein Gedanke, den verschiedene Wissenschaftler, wie auch Šklovskij selbst, später wieder aufgreifen sollten.¹⁰ Jedoch ist es gerade die *scheinbare* Naivität, die eine - ebenso vorgetäuschte - Verwunderung hervorruft, was zu einer Verfremdung bekannter Gegenstände und Erscheinungen führen soll.

Es kann festgestellt werden, dass bei Arbeiten, die um eine objektive Darstellung des Formalismus bemüht sind, die Verfremdung als Problemstellung zwar rezipiert wird¹¹, sie aber nur schwer in das Gesamtkonzept der Formalisten eingeordnet werden kann.

Der einzige Versuch, die Verfremdung als Theorie zu entwickeln und für die Analyse literarischer Werke zu nutzen, ist bei dem Šklovskij-Schüler Boris Tomaševskij zu finden. In seinem Buch "Die Theorie der Literatur" ("Teorija literatury") betrachtet er die Verfremdung als "Spezialfall der künstlerischen Motivierung" und schreibt dazu:

"Die Einführung außerliterarischen Materials in das Kunstwerk muß - damit es nicht aus dem Kunstwerk herausfällt - durch das Neue und Individuelle in der Beleuchtung des Materials gerechtfertigt sein. Über Altes und Gewohntes muss man wie über Neues und Ungewohntes sprechen. Über Gewöhnliches spricht man wie über Seltsames. Diese Verfahren der Verfremdung gewöhnlicher Dinge motivieren sich gewöhnlich selbst durch die Brechung dieser Themen in der Psychologie der mit ihnen nicht bekannten Helden." Als Beispiel führt Tomaševskij die Szene aus 'Krieg und Frieden' an, wo Tolstoj den Kriegsrat in Fili beschreibt und als handelnde Person ein Bauernmädchen einführt, "das auf seine kindliche Art, ohne Verständnis für das Wesen des Vorgefallenen seine Beobachtungen anstellt."¹²

Anschließend verweist Tomaševskij auf die "Brechung menschlicher Beziehungen" ("преломление человеческих отношений") in der hypothetischen Psychologie des Pferdes im "Leinwandmesser" von Tolstoj sowie des Hundes in der Erzählung "Kaštanka" von Anton Čechov.

Die Nähe zu den ersten Beispielen aus "Kunst als Verfahren" ist deutlich zu erkennen. Zugleich verweist Tomaševskij auf die Wertung, denen die Erscheinungen unterzogen werden sollen. Hier nimmt er als Beispiel den Roman "Gulliver" von Jonathan Swift, in dem über die Figur des Gulliver - bei dessen Bericht über die Verhältnisse in England - eine Verfremdung und damit eine Entlarvung und Kritik dieser Verhältnisse erzielt wird, weil der "Rezipient",

⁹ "Эти совершенно правильные соображения можно было восполнить еще одной чертой: фигура лирического удивления не просто «фигура», как украшение речи и средство воздействия на слушателя, но в истинной поэзии подлинно то наивное переживание, за которое она себя выдает. Поэт не только представляет вещи «странными», но такими именно их и воспринимает." -V. Ivanov, O novejšich teoretičeskich iskanijach v oblasti chudožestvennogo slova, in: Naučnye izvestija, Band II, Moskva 1922, S. 176.

¹⁰ Vgl. V. Šklovskij, Povesti o proze, Band I, Moskva 1966, S. 189.

¹¹ Vgl. dazu I. Oksenov, Na put'jach k novoj poëtike, in: Kniga i revoljucija, 1923, Nr. 4., S. 12.

¹² "Как частный случай художественной мотивировки упомяну прием *остранения*. Ввод в произведение внелитературного материала, чтобы не выпадал из художественного произведения, должен быть оправдан новизной и индивидуальностью в освещении материала. О старом и непривычном надо говорить как о новом и непривычном. Об обыкновенном говорят как о странном.

Эти приемы *остранения* обычных вещей обыкновенно сами мотивируются преломлением этих тем в психологии героя, с ними незнакомого." - B. Tomaševskij, Teorija literatury, Moskva-Leningrad 1927, S. 150 f.

ein Houyhnhnm, nichts versteht und Gulliver gezwungen ist, das Selbstverständliche neu zu erklären.¹³

Die Verfremdung in der Formalismuskritik

Die bis jetzt aufgeführten Darstellungen des Formalismus waren jedoch in ihrer Art in der Minderheit. Wesentlich häufiger kam es zu einer sehr kritischen Auseinandersetzung mit formalistischen Thesen und Analysemethoden, wobei oft die Polemik über den wissenschaftlichen Meinungsstreit dominierte.

Um dem Thema des Kapitels zu entsprechen, wurden einige wenige Artikel ausgewählt, doch ergeben die angeführten Arbeiten kein Bild der tatsächlich geführten Diskussion. Als Auswahlkriterium dient die ausführliche Beschäftigung mit Šklovskij. Allerdings erwiesen sich fast alle Zeitschriftenartikel, in deren Mittelpunkt Person und Schaffen Šklovskijs stehen, als so zugespitzt polemisch, dass theoretische Auffassungen nur indirekt zur Sprache kamen. Anders gestaltet sich das Bild bei Rezensionen, insbesondere zu den Büchern "Über die Theorie der Prosa" und "Material und Stil in dem Roman von Lev Tolstoj 'Krieg und Frieden'". Hier wird der Begriff der Verfremdung häufig erwähnt, er hatte zumindest etwas Auffälliges an sich. So spielt er - wenn es wirklich um die Auseinandersetzung mit dem wissenschaftlichen Werk ging - eine relativ große Rolle, allerdings in sehr unterschiedlicher quantitativer und qualitativer Ausweitung. Neben dem bloßen Zitieren der Auffassungen¹⁴ überwiegt eindeutig die Kritik. Schließlich erscheint der Begriff auch als Metapher, wenn eine ironische Wertung erreicht werden soll.¹⁵

Eine Kritik der Verfremdung, die nach ernsthaften theoretischen Vorüberlegungen erfolgt, formuliert L. Vygotskij in seiner "Psychologie der Kunst" ("Psichologija iskusstva"). Innerhalb seiner Kritik am Formalismus verweist Vygotskij auf den inneren Widerspruch in den Auffassungen von Šklovskij, wonach die Kunst das Ziel habe, "die Dinge zu fühlen", d.h. jenes Wirklichkeitsmaterial stärker zu erleben, das zuvor für unwichtig erklärt worden war.

"Infolge dieses Widerspruchs geht die wahre Bedeutung der ... Gesetze der Verfremdung usw. verloren, da sich als Ziel der Verfremdung letztendlich die Wahrnehmung erweist."¹⁶

Wie in der Arbeit von Žirmunskij wird vor allem kritisiert, daß die Thesen Šklovskijs zur Verfremdung einseitig auf die Sinneswahrnehmung des Menschen orientiert sind.

Die ausführlichste, mehrere Seiten umfassende Kritik der Verfremdung findet sich in dem Buch "Die formale Methode in der Literaturwissenschaft" ("Formal'nyj metod v literaturovedenii").¹⁷ Bemerkenswert ist zunächst, daß hier nicht von der Kunstbestimmung Šklovskijs ausgegangen wurde, sondern von der These, Verfremdung bedeute eigentlich die Tilgung des alten Wortsinnes.

"Von diesem Punkt her, aus dem Verlust des ursprünglichen Sinns resultieren der neuartige Charakter und die Fremdheit des Wortes und des von ihm bezeichneten Gegenstandes." Das Wesen der Verfremdung liege demzufolge in "Umgruppierungen und Verlagerungen innerhalb des Inventars an Sinnelementen, die Werte repräsentieren..."¹⁸

¹³ Vgl. dazu J. Swift, Reisen in verschiedene fernegelegene Länder von Lemuel Gulliver, Berlin 1954, S. 311 ff.

¹⁴ Vgl. etwa die Rezension zu "Razvertyvanie sjužeta" von V. Percov, in: Novyj mir, Moskva 1922, Nr.1, S. 278.

¹⁵ Vgl. U. Focht, Pod znakom sociologii. In: Literatrua i marksizm, 1928, Nr. 1, S. 140.

¹⁶ V. Vygotskij, Psichologija iskusstva, Moskva 1968, S. 79.

¹⁷ Zur Autorschaft des Werkes vergleiche die Einleitung von H.G. Hilbert, Das Werk M.M. Bachtins - Wissenschaftliche Entwicklung und romantheoretische Konzeption, Jena 1983 (Dissertationsschrift).

¹⁸ Zit. nach P. Medvedev, Die formale Methode in der Literaturwissenschaft, Stuttgart 1976, S. 78 f.

Auch hier wird die These vom Selbstzweck der Wahrnehmung einer Kritik unterzogen, die - zumindest bezogen auf die Werke Lev Tolstojs - eine Vernachlässigung der moralischen Intentionen des Autors beinhaltet.

"Das verfremdete Ding ist für Tolstoj keineswegs Gegenstand des reinen Vergnügens. Im Gegenteil, er bedient sich der Verfremdung nur mit dem Ziel, sich von dem verfremdeten Ding absetzen zu können, sich von ihm loszureißen, um umso schärfer den jeweils wesentlichen Punkt, einen bestimmten moralischen Wert jedenfalls, ins Zentrum zu stellen."¹⁹

Wichtig ist hier vor allem die Betonung der Distanz eines Autors, die er zu einem Gegenstand oder einer Erscheinung einnehmen muss, um diese aus einer verfremdeten Perspektive zeigen zu können.

An dieser Stelle soll auf den 1924 geschriebenen, aber erst in den siebziger Jahren veröffentlichten Artikel "Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen" ("Problema sodržanija, materiala i formy v slovesnom čudožestvennom tvorčestve") eingegangen werden. Bachtin spricht von einer "sogenannten 'Verfremdung' der Formalisten" und hält den Begriff für eine "nicht ganz eindeutige Formulierung für die Funktion der Isolierung". "Manchmal wird die Verfremdung allerdings auch auf einen Gegenstand bezogen, aber grob psychologisch begriffen: als Herauslösen des Gegenstandes aus seiner gewöhnlichen Wahrnehmung... In Wirklichkeit ist die Isolierung das Herauslösen eines Gegenstandes, eines Wertes oder eines Ereignisses aus der obligatorischen erkenntnistheoretischen und ethischen Reihe."²⁰

In den folgenden Arbeiten wird die Verfremdungskonzeption einer konkreten, jedoch sehr unterschiedliche Aspekte betonenden Kritik unterzogen.

B. Arvatov wendet sich in dem Artikel "Die poetische Sprache und die praktische Sprache" ("Jazyk poëtičeskij i jazyk praktičeskij") gegen eine derartige, von den Formalisten unternommene Unterteilung. So verweist er darauf, dass Verfahren wie die Bremsung des Sujets und die Verfremdung - die Šklovskij für kunstspezifisch hielt - auch in der Alltagssprache anzutreffen seien, da dort durch ein emotionales Sprechen diese Verfahren unbewusst angewendet werden.²¹

Auch I. Nusinov betrachtet in seiner ausführlichen wie kritischen Rezension zu "Material und Stil im Roman von Lev Tolstoj 'Krieg und Frieden'" zunächst das Wort "Verfremdung" als erfunden und äußerst unharmonisch klingend, es sollte besser durch "Unbehagen" ("неприятие") ersetzt werden. Auch sei die Verfremdung nicht nur in der Kunst anzutreffen. Er schreibt:

"Der Künstler, aber auch der Politiker und Publizist, nutzt dieses Verfahren jedes Mal, wenn er sich weigert, die traditionelle Beziehung zu einer Erscheinung oder einem Fakt anzuerkennen."²²

¹⁹ Ebd.

²⁰ "Так называемое «остраннение» формалистов в основе своей есть попросту не совсем методически ясно выраженная функция изоляции... иногда, впрочем, остраннение отнесено и к предмету, но понимается грубо психологически: как выведение предмета из его обычного восприятия... На самом же деле изоляция есть выведение предмета, ценности и события из необходимого познавательного и этического ряда."- Problema sodržanija, materiala i formy v slovesnom čudožestvennom tvorčestve, in: M. Bachtin, Literaturno-kričičeskie stat'i, Moska 1986, S. 79.

²¹ "Средством «торможения» в сюжете служат приемы так наз. «остранения» и задержки действия. Но как раз они постоянно встречаются в быту."- B. Arvatov, Jazyk poëtičeskij i jazyk praktičeskij, in: Pečat' i revolucija, 1923, Nr. 7, S. 62.

²² "Художник, да и публицист и политик, прибегает к этому приему каждый раз, когда он

Die Beispiele, die Nusinov anführt, zeigen, dass er unter Verfremdung offenbar bestimmte, auf polemische Wirkung zielende Metaphern verstand.²³

Nach L. Pol'jak hat der Begriff der Verfremdung Eingang in den wissenschaftlichen Alltag gefunden, aber in der Arbeit über Tolstoj missbrauche ihn Šklovskij und verwende ihn in einem solchen breiten Umfang, dass er damit fast jedes Verfahren nicht nur bei Tolstoj, sondern auch bei einem beliebigen anderen Schriftsteller abdecken könnte. "Nach einer solchen erweiterten Interpretation des Terminus 'Verfremdung' entsteht die Frage, ob nicht das künstlerische Schaffen seinem Wesen nach vollständig eine Verfremdung des Lebensmaterials darstellt... Bei der Analyse des Stils von 'Krieg und Frieden' vernichtet Šklovskij selbst den theoretischen Wert des von ihm in die Wissenschaft eingeführten Terminus".²⁴

Diese Auffassung wird von der in der vorliegenden Arbeit vorgenommenen Analyse der Anwendung des Verfremdungsbegriffes in der Arbeit "Material und Stil in dem Roman von Lev Tolstoj 'Krieg und Frieden'" bestätigt. Die heterogene Nutzung des Begriffes bildet auch eine Ursache dafür, dass es bei der Einschätzung der Thesen Šklovskijs zu fast entgegengesetzten Meinungen kam.

So vertritt R. Šor die Auffassung, dass den Arbeiten von Šklovskij eine "heftige Neigung zum Psychologismus" eigen sei, was seinen Ausdruck "in der Lehre von der 'Verfremdung' als einem Prinzip des künstlerischen Schaffens findet, einer Lehre, die die Aufmerksamkeit des Forschers von der Analyse des Kunstwerkes auf die Analyse der Psychologie des Schaffens und der Psychologie der Wahrnehmung richtet"²⁵.

Ein anderer Rezensent hingegen meint, wenn die Schriftsteller die Fakten auf ihre Weise verfremden, agitieren sie mehr, als dass sie die Welt erkennen. "Mit anderen Worten: es ist vollkommen natürlich, die Position Šklovskijs mit der These zu verbinden, daß die Kunst eine Rolle in der Organisation der Psychologie spielt." Šklovskij jedoch grenze seinen Forschungsbereich ein.²⁶

Zusammenfassung

Gerade die zuletzt genannten Arbeiten zeigen, dass es nicht allein Šklovskijs Schuld war, wenn die von ihm vertretenen Auffassungen zur Verfremdung so unterschiedlich

отказывается принять традиционное отношение к явлению или факту."- I. Nusinov, Zaposdalye otkrytija ili kak V. Šklovskim nadoelo est' golymi formalistskimi rukami i on obzavelsja samodel'noj marksistskoj loškoj, in: Literatura i marksizm, 1929, Nr. 5, S. 35.

²³ Nusinov sah dieses Verfahren in Lenins Losung "Weg mit den zehn Minister-Kapitalisten" ("Долой десять министров-капиталистов"), da hier die Provisorische Regierung als das bezeichnet wurde, das sie in Wirklichkeit war. - Vgl. ebd.

²⁴ "После такого расширенного толкования термина «отстранения» возникает вопрос, не является ли художественное творчество по существу целиком отстранением жизненного материала... На анализе стиля «Войны и мира» Шкловский сам уничтожает теоретическую ценность термина, введенного им в науку."- L. Pol'jak, in: Krasnaja nov', 1929, Nr. 1, S. 258.

²⁵ "...резкий уклон в психологизм, который находит в себе выражение в учении об «отстранении» (abweichende Schreibweise! - В.Ж.) как принципе художественного творчества, учении, переносящем внимание исследователя от анализа художественного произведения к анализу психологии творчества и психологии восприятия."- R. Šor, in: Pečat' i revolucija, 1926, Nr. 5, S. 206.- Zur "falschen" Schreibung des Wortes siehe den Abschnitt 3 des Dritten Kapitels.

²⁶ "...различные художники (например, Гиппиус и Маяковский) далеко не одинаково подают одни и те же факты, по своему «отстраняют» их, --- следовательно, не столько познают, сколько агитируют. Иными словами: положения Шкловского вполне естественно связывать с утверждением, что искусство играет роль в организации психологии."- F.R., in: Sovetskoe isskustvo, 1926, Nr. 1, S. 109 f.

interpretiert wurden, da auch schon die heterogenen Ausgangspositionen der einzelnen Forscher und Rezensenten zu verschiedenen Ergebnissen führen mussten.

Insgesamt wird deutlich, dass sich - vor allem infolge der unzureichenden theoretischen und methodologischen Ausarbeitung durch Šklovskij - der Begriff der Verfremdung nicht durchsetzen konnte. Aber auch die zum Teil gegensätzlichen Auffassungen, die in der sowjetischen Literaturwissenschaft der zwanziger Jahre vertreten wurden, verhinderten seine Ausbreitung. Einseitigkeiten in der Konzeption und die Anwendung auf zu verschiedene Probleme führten dazu, dass die Berechtigung des Begriffes im Einzelnen nicht bestritten wurde, er jedoch nur schwer in größere Zusammenhänge eingeordnet werden konnte.

Der Begriff der Verfremdung und die mit ihm verbundenen theoretischen Vorstellungen wurden im literaturwissenschaftlichen Umfeld der zwanziger Jahre sehr unterschiedlich rezipiert und spielten weder innerhalb des russischen Formalismus noch in den sehr zahlreichen Disputen eine wesentliche Rolle.

Einige der damals vertretenen Positionen werden - zumindest in Ansätzen - in der modernen Forschung wieder aufgegriffen.

2. Heutige Forschungen und moderne Verfremdungstheorien

Im Mittelpunkt des folgenden Abschnittes stehen wissenschaftliche Untersuchungen, die nach der "Wiederentdeckung" des russischen Formalismus entstanden. Dabei wurde das vorhandene sehr umfangreiche Material auf die Texte eingegrenzt, die sich auf den Verfremdungsbegriff von Viktor Šklovskij beziehen, den Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Arbeit nicht wesentlich überschreiten und die in russischer oder deutscher Sprache erschienen sind. Die Auswertung erfolgt im Wesentlichen chronologisch.

Die Analyse des Verfremdungsbegriffes nach der "Wiederentdeckung" des Formalismus

Eine Übersetzung von "остранение" mit "Verfremdung" ist in dem Artikel "Werkimmanente Betrachtung des sprachlichen Kunstwerkes nach Viktor Šklovskij" von V. Setschkareff aus dem Jahre 1954 zu finden. Der Begriff wird in die Darstellung einer als mehr oder weniger exotisch empfundenen Theorie eingeordnet. Ohne Zitate kenntlich zu machen, vermischt Setschkareff wörtlich wiedergegebene Aussagen von Šklovskij aus dem Band "Über die Theorie der Prosa" mit weiterführenden Interpretationen. Im Fall der Verfremdung werden die Passagen zu Tolstoj und zur "erotischen" Kunst wiederholt sowie Textbeispiele aus der Erzählung "Leinwandmesser" übernommen.²⁷

Die eigentliche Rezeption der formalistischen Theorien beginnt mit dem Buch des Amerikaners Victor Erlich "Russian Formalism", das 1964 in deutscher Übersetzung erschien. Das Verdienst des Buches besteht in einer ersten allgemeinen Darstellung dieser theoretischen Richtung. Als hinderlich erweist sich das Bestreben, möglichst viele Begriffe und Probleme zu erörtern, so dass einiges im Ansatz steckenbleibt.

Entsprechend der Zweiteilung des Werkes in eine Geschichte der Theorie und die Theorie selbst wurde auch die Verfremdung zweimal betrachtet. Im Kapitel IV wurde sie mit Šklovskijs Vorstellungen von einer spezifischen "poetischen" Sprache und Form des Kunstwerkes gleichgesetzt. So entstanden "künstliche Hindernisse zwischen dem

²⁷ V. Setschkareff, Werkimmanente Betrachtung des sprachlichen Kunstwerkes nach Viktor Šklovskij, in: Lexis, 1954, Nr. 1, S. 40 ff.

wahrnehmenden Subjekt und dem wahrgenommenen Objekt", die das "Sehen der Dinge" ermöglichten. Verfremdung bedeutete das "schöpferische Verzerren der Natur mit Hilfe verschiedener Kunstmittel".²⁸

Im Kapitel X des zweiten Teils wurde diese Interpretation bestätigt. Das Wesen der Verfremdung bestand für Erlich in der Abweichung von einer Norm, vor allem im Bereich der Sprache. Deshalb betrachtete er das von Šklovskij als Verfremdung bezeichnete Verfahren Tolstojs als "Ablehnung von Klischees - das Ausmerzen 'großer Worte' ... zugunsten eines grundlegenden, naiven Wortschatzes"²⁹.

Die Analyse von Begriff und Konzeption der Verfremdung durch J. Striedter, R. Lachmann und A. Flaker

In den sechziger Jahren nahm das Interesse für den russischen Formalismus in einigen westlichen Ländern, darunter in der Bundesrepublik Deutschland, spürbar zu. Neben zahlreichen Übersetzungen, Textsammlungen und Nachdrucken erschienen wissenschaftliche Arbeiten zu den unterschiedlichsten Fragestellungen.

Hier soll zunächst auf zwei interessante Arbeiten von J. Striedter eingegangen werden. In "Transparenz und Verfremdung" untersucht er Ansichten zum poetischen Bild innerhalb der verschiedenen Strömungen der russischen Moderne, die zu Beginn des Jahrhunderts eine Rolle spielten. Die Verfremdungskonzeption erscheint hier als Konsequenz der Kritik an der Bildtheorie Potebnjas durch Šklovskij.

Striedter konzentriert sich auf die Anwendung der Verfremdung auf das Schaffen von Tolstoj. Er gelangt so zu dem Schluss, dass durch eine verfremdete Erzählperspektive die "übliche und vermeintlich richtige Art der Darstellung in Frage gestellt wird". Weiter heißt es:

"'Verfremdung' meint hier also nicht die (heute oft ebenfalls Verfremdung genannte) Technik der bewußten Verformung von Gegenständen durch das Subjekt... Die Definition Šklovskijs und seine Tolstoj-Beispiele zielen umgekehrt auf die Aufhebung der durch 'Automatisation' der subjektiven Wahrnehmung entstandene Fremdheit zwischen Objekt und Subjekt."

Deshalb enthält Šklovskijs Verfremdungsbegriff neben dem rein ästhetischen Aspekt einen erkenntnistheoretischen und ethischen.³⁰

Striedters Auffassungen stehen also der These Erlichs vom Verfremden als "Verzerren der Natur" entgegen. Nach Šklovskij versuche der Autor, durch eine veränderte, verfremdete Sicht auf die Dinge seine Wahrnehmung bzw. seine Erkenntnisse eines Sachverhaltes, die von der bisher üblichen abweicht, zu verdeutlichen.

"Verfremdet wird die oberflächlich rezipierte literarische Tradition, nicht die außerliterarische Verfremdung der Wirklichkeit."³¹ Jedoch beachtet Striedter nicht, dass es weniger um die Zerstörung von als hinderlich erkannten Traditionen ging, als vielmehr um die Wertung von Erscheinungen durch eine verfremdete Darstellung.

Wesentlich differenzierter nähert sich Striedter dem Problem in seiner Einleitung zum ersten Band der "Texte der russischen Formalisten".³² Die Verfremdung wird den Ansichten Šklovskijs zur Prosa und zur literarischen Evolution zugeordnet. Striedter unterscheidet nun

²⁸ V. Erlich, *Russischer Formalismus*, München 1964, S. 84. f.

²⁹ Ebd., S. 196.

³⁰ Vgl. J. Striedter, *Transparenz und Verfremdung*, Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne, in: *Immanente Ästhetik*, München 1966, S. 263-296.

³¹ Ebd., S. 289.

³² *Texte der russischen Formalisten*. Band I. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München 1969.- *Texte der russischen Formalisten*. Band II. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache. München 1971.

zwei Intentionen der Verfremdungsthese.

"Einmal dient die Verfremdung dazu, die durch sprachliche und gesellschaftliche Konventionen 'automatisierte' Wahrnehmung zu erschweren, dadurch ein neues Sehen der Dinge zu erzwingen und so das eigene Verhältnis zur Umwelt zu korrigieren. Zum anderen wurde in einer Art gegenläufiger Bewegung die durch Verfremdung erschwerte Wahrnehmung auf die verfremdende und erschwerende Wahrnehmung selbst gelenkt. Diese Form und die für sie konstitutiven Verfahren werden zum eigentlichen Gegenstand ... der Kunst."³³

Durch die Behauptung, die Verfremdungsdefinition Šklovskijs in der Auffassung von der Ablösung kanonisierter Formen aufgehoben zu finden, wird Verfremdung wiederum als Abweichung von einer literarischen Norm bzw. Tradition begriffen.³⁴

R. Lachmann war die erste, die sich in ihrem Artikel ausschließlich mit der Verfremdungsproblematik beschäftigte. Als Ausgangspunkt wählt sie die Arbeit "Die Wiedererweckung des Wortes" und analysiert ausführlich die Positionen, die der Verfremdungsdefinition vorangingen. Bei der Untersuchung von "Kunst als Verfahren" bezieht sie sich auf beide Gruppen von Beispielen, wobei die zweite als "allgemeine rhetorische Mittel" bezeichnet wird. Folgerichtig gelangt R. Lachmann zu der Vermutung, "Šklovskij habe die Gleichsetzung jeglichen rhetorischen oder bildlichen Mittels mit ostranenie im Sinn ... oder noch allgemeiner, Kunst sei in bezug auf das Leben Verfremdung"³⁵.

Sie bezeichnet auch die "Entblößung des Verfahrens" etwa bei der Analyse von "Tristram Shandy" als Verfremdung, worin sie die letzte Konsequenz der "Kunst als Verfahren"-These Šklovskijs verwirklicht sieht.³⁶ Am Text des Aufsatzes über Sterne lässt sich das aber nicht belegen: Šklovskij bezeichnet als Verfremdung konkrete künstlerische Mittel, während sich das "Entblößen des Verfahrens" auf den gesamten Roman bezieht. Zuzustimmen ist R. Lachmann, wenn sie schreibt, dass die Abweichung von einer Norm oder einer Tradition - um wirksam zu werden - ein literarisches Bewusstsein braucht, was im Fall einer "inadäquaten" Analyse nicht notwendig ist, da der Abweichungshintergrund in den Dingen selbst liegt.

Insgesamt neigt auch Renate Lachmann dazu, Verfremdung vor allem mit dem Begriff der Abweichung zu erklären.³⁷

"Abweichung" im Sinne einer "Verletzung der Norm" als allgemeinste Bedeutung der Verfremdung begreift auch Wolf Schmid in seinem Aufsatz "Die poetische Sprache in formalistischer Sicht", der die Herausgabe des zweiten Bandes der "Texte der russischen Formalisten" zum Anlass nimmt, um wesentliche Positionen der Formalen Schule in Hinblick auf die Sprache zu untersuchen. Seine Analyse des Verfremdungsbegriffes bezieht sich jedoch auf Šklovskijs Texte, die im ersten Band veröffentlicht sind, sowie auf den bereits genannten Aufsatz von R. Lachmann.

Schmid betrachtet Verfremdung unter drei Aspekten: er unterscheidet Bedeutungen, Wirkungen sowie Objekte der Verfremdung.³⁸ Die Wirkungen sieht er entsprechend der

³³ J. Striedter, Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution, in: Texte der russischen Formalisten I, S. XXIII.

³⁴ Dies bezog sich auf Šklovskijs Thesen in "Literatura 'vne sjužeta", in: V. Šklovskij, O teorii prozy, Moskva 1925, S. 227.- Vgl. ebd., S. XXX.

³⁵ R. Lachmann, Die "Verfremdung" und das "Neue Sehen" bei Viktor Šklovskij, in: Poetica, 1970, Nr. 1-2, S.233.

³⁶ Vgl. ebd., S. 235.

³⁷ Vgl. ebd., S.234 f.

³⁸ Vgl. W. Schmid, Poetische Sprache in formalistischer Sicht. In: Zeitschrift für französische Sprache und

Kunstbestimmung Šklovskijs als "Sehen" und "Erleben". Als Objekte der Verfremdung betrachtet er die Sprache, künstlerische Verfahren, Gegenstände der außersprachlichen Wirklichkeit (Paraphrasen, Metaphern...) sowie Darstellungsgegenstände. Mit letzteren sind die Beispiele aus Tolstoj's Werken gemeint, die "Verfremdung des Eigentumsgegenstandes, der Opernaufführung oder des Krieges". Schmid sieht darin jedoch als beabsichtigte Wirkung nicht eine Kritik der dargestellten Realität, sondern eine "Abweichung von der konventionellen Darstellungsweise", die den Wahrnehmenden vor einem "Schwund der Realitätserfahrung" bewahrt.³⁹

Nur in dem Aufsatz von R. Lachmann wird der Versuch unternommen, in Šklovskijs Werken aus den fünfziger und sechziger Jahren neue Ansatzpunkte für eine Verfremdungstheorie zu finden, wobei es offenbar schwerfällt, die häufig auftauchenden Begriffe wie "Neues Sehen" ("новое видение"), "Verwunderung" ("удивление") u.a. miteinander in Beziehung zu setzen. Daraus schlussfolgernd, sieht sie das Wesen der Verfremdung im "Schaffen einer Dissonanz (durch Normabweichungen aller Art), woraus eine neue Wahrnehmung (Sehen) und ein kritisches Bewusstsein ('Neues Sehen') resultieren"⁴⁰.

Wiederum werden zwei Aspekte hervorgehoben: Besonderheiten der Rezeption auf der einen, die künstlerische Erkenntnis als wichtiger Bestandteil der Rezeption auf der anderen Seite. Jedoch bleibt offen, worin das Spezifische der Verfremdung als Abweichung bestehen soll.

Die Arbeiten von J. Striedter und R. Lachmann weisen neben Unterschieden auch eine Reihe von Gemeinsamkeiten auf.

Während Striedter seine These von der Verfremdung als "Zentralbegriff des Formalismus"⁴¹ zwar zurücknimmt, aber nicht völlig aufgibt⁴², erkennt R. Lachmann an, daß sich Šklovskijs Konzeption trotz gemeinsamer Ansätze innerhalb der Formalen Schule nicht durchsetzen konnte. Jedoch betrachtet sie den Verfremdungs-Gedanken als Grundlage der Prosatheorie Šklovskijs.⁴³ Die Ursache dafür ist, dass das Schaffen Šklovskijs mit den Aufsätzen aus "Über die Theorie der Prosa" gleichgesetzt wird, andere Arbeiten aus den zwanziger Jahren finden keine Berücksichtigung.

J. Striedter äußert sich nicht zu der deutschen Übersetzung von "ostranenie" mit "Verfremdung". R. Lachmann konstatiert zwar einen Bedeutungsunterschied, hält ihn jedoch nicht für relevant.⁴⁴

Hingegen wendet Aleksandr Flaker sich in seinem Aufsatz "Der russische Formalismus - Theorie und Wirkung" gegen die "Identifikation von zwei Begriffen, die innerhalb von zwei Systemen natürlich zwei verschiedenartige Bedeutungen haben"⁴⁵.

Seine Übersetzung von "ostranenie" lautet "Vermerkwürdigung", und er widmet diesem Begriff nur wenige Zeilen, was dessen Stellenwert innerhalb der theoretischen Richtung sicher angemessen ist. Jedoch wird - was wiederum bei der Knappheit der Darstellung nicht verwunderlich ist - Verfremdung nur auf die erschwerte Sprache eines Kunstwerkes bezogen. Sowohl J. Striedter als auch R. Lachmann verweisen durch zahlreiche Literaturangaben darauf,

Literatur, 1973, Nr. 3, S. 262 f.

³⁹ Ebd., S. 263.

⁴⁰ Ebd., S. 248.

⁴¹ J. Striedter, *Transparenz und Verfremdung*, S. 163.

⁴² Vgl. J. Striedter, *Zur formalistischen Theorie der Prosa*, S. XXIII.

⁴³ Vgl. R. Lachmann, *Die "Verfremdung" und das "Neue Sehen" bei Viktor Šklovskij*, S. 228.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 228.

⁴⁵ A. Flaker, *Der russische Formalismus - Theorie und Wirkung*, in: *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, Frankfurt am Main 1973, S. 118.

dass die Verfremdung bereits zu einem Modebegriff geworden ist, in vielen Arbeiten den Bereich eines literaturwissenschaftlichen Terminus bereits verlassen hatte und nun dazu dient, die verschiedensten Erscheinungen der Kunst - und nicht nur - zu kennzeichnen. Von dieser Tendenz beeinflusst ist möglicherweise auch Aage A. Hansen-Löve, der 1978 die bisher umfangreichste und fundierteste Arbeit über den Formalismus veröffentlichte.

"Das Prinzip der Verfremdung" bei A.A. Hansen-Löve

Bereits der Titel "Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung" lässt erkennen, dass Hansen-Löve einen sehr weit gefassten Begriff einsetzt. Er betrachtet Verfremdung als das "zentrale ästhetische und philosophische Prinzip der modernen Kunst und ihrer Theorie"⁴⁶, wobei er zugibt, dass die mangelnde Systematik in der Theorie der Formalisten und Šklovskijs im Besonderen es unmöglich macht, zwischen Verfremdung als ästhetischem Prinzip und konkreter Einzelfunktion zu unterscheiden.

Da er in seiner exakten, zum Teil auf einem hohen theoretischen Abstraktionsgrad befindlichen Arbeit nicht nur die Formale Schule, sondern eine Reihe angrenzender theoretischer und literarischer Strömungen untersucht, wurde die Verfremdung offenbar benötigt, um übergreifende Gemeinsamkeiten begrifflich zu fassen, wobei im Vordergrund der Bruch mit den Traditionen und Normen des 19. Jahrhundert - der realistischen Kunst, der akademischen Literaturwissenschaft usw. - steht. Deutlich erkennbar an zahlreichen Kapitelüberschriften⁴⁷, wird dies durchaus einleuchtend gehandhabt, hatte jedoch nur noch wenig mit den ursprünglichen Thesen von Šklovskij zu tun. Diese nehmen dann auch in dem Einführungskapitel "Verfremdung - Prinzip und Verfahren" relativ wenig Raum ein.

Hansen-Löve sieht in der Šklovskijschen Verfremdung antike Traditionen, die des sokratischen (umwertenden) Neu-Sehens wie auch die der aristotelischen Poetik.

Er unterscheidet ebenfalls zwei Aspekte der Verfremdung: den poetisch-philosophischen und den poetisch-technischen. Beide lassen sich "immer auf eine mehr oder weniger bewußt reduzierte, periphere Optik zurückführen, die 'außerhalb' des Werkes als verfremdende Position (V-Position), 'innerhalb' des Werkes als V-Perspektive auf den verschiedensten konstruktiven Ebenen realisiert sein kann".⁴⁸

Sehr richtig betont er die Abhängigkeit der Verfremdung von den jeweiligen Rezeptionsbedingungen: "Ein bestimmtes poetisches Verfahren (etwa ein Reimtyp, ein Sujetmodell etc.) kann einmal im Rahmen eines konkreten Epochensystems als Verfremdung intendiert bzw. rezipiert werden - einmal als ihr Gegenteil, d.h. systemkonform, normerfüllend oder gar merkmalslos funktionieren."⁴⁹

Im System der umfassenden und übergreifenden Untersuchung des Formalismus ist der Versuch von Hansen-Löve, Verfremdung als generelle Entwicklungstendenz in den literarischen Prozess einzubauen, logisch, bedeutet aber in Bezug auf die Auffassungen von Šklovskij eine Überbewertung der Erscheinung.

⁴⁶ A.A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus, Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978, S. 19.

⁴⁷ Zum Beispiel: Die manieristische Verfremdungsästhetik, die kubistische Multiperspektive als perspektivische Verfremdung, das Verfremdungs-Prinzip der Neuheit und des epatierten Normbruchs im Futurismus.- Vgl. ebd., S. 3.

⁴⁸ Ebd., S. 20.

⁴⁹ Ebd., S. 20.

Weitere Arbeiten

Einem speziellen Problem widmete sich K.D. Seemann in dem Artikel "Verfremdung bei Lev Tolstoj". Er überprüfte in diesem Zusammenhang Šklovskijs Thesen und stellte fest, daß "Šklovskij einen nicht notwendigen Zusammenhang von ethisch-philosophischer (z.B. moralischer, erotischer, sprachlicher) Verfremdung und der Suspendierung der Illusion als ästhetischer Verfremdung stiftet".⁵⁰ Nach der Analyse von Tolstojs Dramen und der Prosa gelangte er zu dem Schluss, dass es bei Tolstoj nur eine "moralische Verfremdung" gab, aber keine ästhetische, wie etwa die "Entblößung des Verfahrens" bei Sterne.⁵¹

Einen Überblick über die Forschungslage sowie einen gewissen Abschluss bildet der Band "Verfremdung in der Literatur", der 1984 erschien und in dem verschiedene, bereits veröffentlichte Artikel zu der Problematik abgedruckt wurden, angefangen von Hegel, über Šklovskij und Brecht bis hin zu modernen Arbeiten der Germanistik, Anglistik und Slawistik.⁵² In der umfangreichen Einleitung wird dem Begriff der Verfremdung ein weiter und ein enger Bedeutungsumfang zugewiesen.

"*Verfremdung im weiten Sinn* meint das Ensemble aller Gestaltungsmittel, die der künstlerischen Absicht entspringen, durch die von der pragmatischen Sprache abweichenden Formen beim Rezipienten Aufmerksamkeit zu erregen... *Verfremdung im engen Sinn* entspringt der gleichen Absicht wie Verfremdung im weiten Sinn, wobei jedoch durch das Ziel der Gesellschaftskritik spezifische Mittel erforderlich werden."⁵³

Es wird außerdem betont, dass zwischen der Geschichte des Wortes "Verfremdung" und der Geschichte des literarischen Verfahrens der Verfremdung und dessen Theorie unterschieden werden muss. Auch sei der Begriff im weiten Sinn durch die "Gleichsetzung des Kunstcharakters und der Verfremdung" als ästhetische Kategorie unspezifisch. Es wurden aber Arbeiten zu beiden Auffassungen von Verfremdung aufgenommen.

Die Auseinandersetzung mit dem Verfremdungsbegriff in der sowjetischen Literaturwissenschaft

Wie festgestellt werden konnte, begann die Rezeption des formalistischen Verfremdungsbegriffes in den westlichen Ländern in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre. Zu jener Zeit war der Terminus in der UdSSR wissenschaftlich ohne Bedeutung. Wenn er doch einmal erwähnt wurde, dann nur, um ihn - da er als Begriff des Formalismus bekannt war - einer strengen Kritik zu unterziehen.

Von der Vielzahl der Wissenschaftler, die den Formalismus aus Unkenntnis oder rein ideologischen Gründen ablehnten, soll hier G. Pospelov genannt werden. Um zu beweisen, dass auch die Verfremdung keinerlei Bedeutung habe, reduzierte er die Auffassungen der Formalisten zum literarischen Werk auf die Begriffe Stilistik und Komposition und meinte, Šklovskijs Verfremdung sei lediglich eine Abweichung in der Sprache oder der Folgerichtigkeit der Handlung.⁵⁴

In den sechziger Jahren nahm dann das Interesse für die literaturwissenschaftlichen Bestrebungen der nachrevolutionären Phase spürbar zu, und es begann eine Neubewertung

⁵⁰ K.-D. Seemann, Verfremdung bei Lev Tolstoj, in: Russian Literature. Band X, Amsterdam 1981, S. 50.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 58 ff.

⁵² Vgl. Verfremdung in der Literatur. Hrsg. von H. Hehners. Darmstadt 1984.- Der Band enthält unter anderem den bereits erwähnten Artikel von R. Lachmann sowie das Einleitungskapitel aus A.A. Hansen-Löves Schrift "Der russische Formalismus".

⁵³ Ebd., S. 1.

⁵⁴ Vgl. G. Pospelov, Teorija literatury, Moskva 1971, S. 32.

auch von Thesen der Formalisten. So gab es Versuche, den Verfremdungsbegriff für eine strukturell orientierte Literaturwissenschaft zu nutzen⁵⁵, was sich exemplarisch an dem Buch von G. Uspenskij "Poetik der Komposition" ("Poëtika kompozicii") nachweisen lässt. Uspenskij untersucht den "Standpunkt" des Autors auf den verschiedenen Ebenen des literarischen Kunstwerkes. Die Verfremdung, die er als "eins der elementarsten Verfahren der künstlerischen Darstellung"⁵⁶ betrachtet, erscheint in seinem System vorwiegend als Mittel, um das Verhältnis des Autors oder des Erzählers zu den Figuren zum Ausdruck zu bringen. Uspenskij nimmt eine Reihe von Beispielen aus Lev Tolstoj's "Krieg und Frieden", aber im Gegensatz zu Šklovskij versteht er Verfremdung nicht als "Methode zur Charakteristik der Ereignisse"⁵⁷, sondern als Mittel der Figurencharakteristik. Verfremdung verbleibt als der "Standpunkt eines distanzierenden Beobachters"⁵⁸.

In der Literaturenzyklopädie, die in den sechziger und siebziger Jahren erstellt wurde, findet sich unter dem Stichwort "остранение" eine um Objektivität bemühte Darstellung, wobei versucht wird, diese mit dem "künstlerischen Wort" ("художественное слово") in Verbindung zu setzen, das das spezifische Verhältnis des Autors zu der ihn umgebenden Welt vergegenständlicht.⁵⁹

Gegen die "Kritiklosigkeit" des Enzyklopädieartikels polemisiert A. Mjasnikov in seinem Artikel "Die Probleme des frühen Formalismus" ("Problemy rannego formalizma") und äußert seine Zweifel an der zum Ausdruck gebrachten möglichen Perspektive des Begriffes. Auf den der Verfremdung gewidmeten Seiten rekapituliert er jedoch nur einige Aussagen von Šklovskij sowie die Kritik von V. Žirmunskij und L. Vygotskij, so dass ein verzerrtes Bild der Auffassungen Šklovskijs entsteht.⁶⁰

Den Versuch, die Verfremdung für die sowjetische Literaturwissenschaft produktiv zu machen, enthält der Artikel "Zur Einordnung interdisziplinärer Terminologie ("K uporjadočeniju međdisciplinarnoj terminologii") von G. Tul'činskij. Dieser sieht den Begriff von Šklovskij vor allem in seiner Anwendung auf Tolstoj, denn er betrachtet Verfremdung als "stilistisches Verfahren zur Beschreibung" ("стилистический прием описания"), d.h. wenn Gegenstände und Handlungen nicht mit ihrem Namen bezeichnet wurden⁶¹. Sich auf spätere Äußerungen von Šklovskij beziehend, folgert Tul'činskij, Verfremdung sei "eine bestimmte konzeptionelle Operation schöpferischen Denkens" ("определенная концептуальная операция творческого мышления")⁶². Eine Interpretation, die wohl aufgrund der Rezeption der Spätwerke Šklovskijs mit all ihren Besonderheiten hervorgerufen wird. Auch erweist sich Tul'činskij's Artikel als ungenau in Bezug auf einige Fakten.⁶³

Eine ausführliche, aber eher populärwissenschaftliche Darstellung der Thesen von Šklovskij enthält "Die Geschichte einer Theorie" ("Istorija odnoj teorii") von G. Maslovskij, wobei hier erstmals die Aufmerksamkeit nicht hauptsächlich der Sprache, sondern der Erzählperspektive

⁵⁵ Vgl. dazu J. Barabaš, *Voprosy éstetiki i poëtiki*, Moskva 1973, S. 141.

⁵⁶ B. Uspenskij, *Poetik der Komposition*, Frankfurt a. M. 1975, S. 191.

⁵⁷ V. Šklovskij, *Material i stil' v romane L'va Tolstogo "Vojna i mir"*, Moskva o.J., S. 114.

⁵⁸ B. Uspenskij, *Poetik der Komposition*, S. 150.

⁵⁹ *Kratkaja literaturnaja énciklopedija*, Band 5, Moskva 1968, S. 488.

⁶⁰ Vgl. A. Mjasnikov, *Problemy rannego formalizma*, in: *Kontekst 1974. Literaturno-kritičeskie issledovanija*, Moskva 1975, S. 99 ff.

⁶¹ Vgl. G. Tul'činskij, *K uporjadočeniju međdisciplinarnoj terminologii*, in: *Psichologija processov chudožestvennogo tvorčestva*, Moskva 1980, S. 243.

⁶² Ebd.

⁶³ Zum Beispiel: Brecht habe Šklovskijs Auffassungen in den zwanziger Jahren kennengelernt.- Vgl. ebd., S. 242. - Zu diesem Problem siehe den Abschnitt 3 dieses Kapitels.

gilt. "Ein Gegenstand, eine gesellschaftliche Erscheinung oder soziale Institution", schreibt Maslovskij, "erscheinen in einer neuen, unerwarteten, seltsamen Perspektive... (sie) werden aus der gewohnten, gewissermaßen automatisierten Wahrnehmung herausgeführt und erscheinen vor uns in einem neuen Licht, was uns zwingt, ihnen eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken, in ihr Wesen einzudringen, eine frische, deutlich erneuerte Empfindung zu erreichen."⁶⁴

Der ausführlichen wie unkritischen Wiedergabe der Thesen von Šklovskij stehen einige unbewiesene Hypothesen gegenüber. So behauptet Maslovskij, die Ursache für das Scheitern der Verfremdungstheorie in der Verwendung des Wortes "ostrannenije" anstelle von "ostranenie", obwohl dieser Bedeutungsunterschied in der Kritik nie eine Rolle gespielt hatte und beide Varianten genutzt worden waren. Bei weiteren Unterschieden in der Schreibweise, die Maslovskij benennt, handelt es sich um Druckfehler in späteren Werken, die für den "Mißerfolg" in den zwanziger Jahren nicht verantwortlich gemacht werden können.

Maslovskij ist bemüht, im Schaffen Šklovskijs eine Kontinuität aufzuspüren, jedoch kann seiner Behauptung, die Verfremdung sei schon zur Zeit des Bestehens der OPOJAZ als ein "Problem des Stils" begriffen worden, in dieser Absolutheit nicht zugestimmt werden. Für die Logik des Artikels von Maslovskij erweist sich als günstig, Verfremdung als "Maß stilistischer Bemühung, als sprachliches, kommunikatives Verfahren" zu betrachten, denn in den "Rezepten" für Schriftsteller und Kritiker, die Maslovskij im Anschluß an seine Betrachtungen entwickelt, wird Verfremdung mit der jeweiligen künstlerischen Individualität eines Autors gleichgesetzt.⁶⁵

Verfremdungskritik in der DDR

In der slawistischen Forschung der DDR existierten keine umfangreichen Analysen zur Verfremdung.

In dem Nachwort zu einer Textsammlung von Jurij Lotmans "Kunst als Sprache" gibt K. Städtke einen kurzen Überblick über wesentliche Punkte in der russischen und sowjetischen Literaturwissenschaft. In dem Kapitel über den Formalismus verweist er darauf, daß die Thesen Šklovskijs nur einen Teil eines angedeuteten Schemas bildeten.

"Die Theorie der Verfremdung", heißt es weiter, "setzt beim Leser ein bestimmtes Wirklichkeitsbewußtsein voraus, beim Autor die Absicht, dieses Bewußtsein zu verändern und schließlich die Möglichkeit zur Bildung neuer literarischer Formen, damit die Absicht im Werk realisiert werden kann."⁶⁶

Sehr richtig wird hier hervorgehoben, dass bei der Verfremdung drei Aspekte berücksichtigt werden müssen: Verfremdung in der Intention des Autors, der Realisierung im Text, in der Rezeption des Lesers.

In dem von der Akademie der Wissenschaften der DDR herausgegebenen Band "Literarische Widerspiegelung" war der erste Teil des Kapitels "Verfahren - Gestalt - Gattung. Kontroverse Positionen in der sowjetischen Literaturwissenschaft der zwanziger Jahre" dem Formalismus gewidmet.

H.-J. Lehnert untersucht einige Grundbegriffe der formalistischen Theorie, darunter auch die Verfremdung, wobei sie - der Formulierung in der Kunstbestimmung Šklovskijs

⁶⁴ G. Maslovskij, *Istorija odnoj teorii*, in: *Iskusstvo kino*, 1983, Nr. 2, S. 113.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 122 f.

⁶⁶ K. Städtke, *Kunst als Sprache - Jurij Lotmans Beitrag zu einer Semiotik der Kultur*. In: J. Lotman, *Kunst als Sprache*, Leipzig 1981, S. 412.

entsprechend⁶⁷ - und die "allgemeine Erschwerung der Form" als zwei Methoden erscheinen, "die der Automatisierung entgegenwirken sollen"⁶⁸.

Als produktiv wurde der rezeptionsorientierte Ansatz der Verfremdungstheorie hervorgerufen, Kritik geübt an dessen sensualistischer Einseitigkeit.⁶⁹

Da die Arbeit von Lehnert dem übergreifenden Thema des Buches, dem theoretischen Problem der literarischen Widerspiegelung gewidmet ist, wird die Verfremdung weniger analysiert als in die Zusammenhänge eingeordnet.

F.C. Köpp schreibt in seinem Buch "Literaturwissenschaft":

"Zum Gesetzssystem der Literatur gehören ... auch die Gesetze, denen gemäß das Abweichen von bestimmten Gesetzen nach anderen (vorhandenen oder entstehenden) geschieht."⁷⁰

Zu diesem Satz gibt es eine ausführliche Anmerkung, in der das Problem der Verfremdung erörtert, Verfremdung aber grundsätzlich mit Abweichung gleichgesetzt wird. Köpp betont die Bedeutung von Verfremdungen für die literarische Entwicklung, aber eben ausschließlich als Abweichung vom Vergangenen durch die Gestaltung des Neuen. Sehr umfangreich sind daher auch die Möglichkeiten der Anwendung: verfremdet werden können "Handlungsweisen, Bräuche, Vorstellungen, Hypothesen, Meinungen, Bilder, Redewendungen, Sätze, Wörter, Bedeutungen". Den Šklovskijschen Begriff der Verfremdung betrachtet er folgerichtig als "bloße Beseitigung eines sprachlichen Automatismus, Klischees ... als Spezialfall der literarischen Verfremdung (Anomalie, Abweichung, Innovation)..."⁷¹

Betrachtete man die in den achtziger Jahren in der DDR genutzten Lehrbücher bzw. Nachschlagewerke, so ist in dem für Schüler gedachten "Sachwörterbuch für den Literaturunterricht" Verfremdung als Stichwort enthalten, wobei der Bezug zum Schaffen von Bertolt Brecht im Vordergrund steht. Sie wird als "ästhetisches Prinzip" betrachtet, das durch ein "befremdliches" Darstellen von Ereignissen von Erscheinungen und Prozessen diese genauer und deutlicher hervortreten lässt. Der Autor des Artikels gelangt zu der Schlussfolgerung, dass die Verfremdung der Kunst zugrunde liegt, da die Elemente eines Kunstwerkes sich infolge der Auswahl und Verknüpfung von den natürlichen Lebenserscheinungen unterscheiden.⁷²

Eine solche Generalisierung macht jedoch den Begriff der Verfremdung theoretisch unbrauchbar. Obwohl das Ziel der Verfremdung angegeben ist und auf konkrete Anwendungsbeispiele wie Metapher oder Parabel verwiesen wird, erscheint eine Kennzeichnung als "Prinzip" zu allgemein.

Eine ähnliche Tendenz weist auch das "Wörterbuch der Literaturwissenschaft" auf.

⁶⁷ Vgl. die Anmerkung 24 des Ersten Kapitels.- Iskusstvo, kak priem, in: V. Šklovskij, O teorii prozy, Moskva 1925, S. 13.

⁶⁸ Vgl. H.-J. Lehnert, Verfahren - Gestalt - Gattung. Kontroverse Positionen in der sowjetischen Literaturwissenschaft der zwanziger Jahre, in: Literarische Widerspiegelung, Berlin und Weimar 1981, S. 412.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 412 ff.

⁷⁰ F.C. Köpp, Literaturwissenschaft, Leipzig 1980, S.111.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 312.

⁷² Vgl. K. Kasper (Hg.), Sachwörterbuch für den Literaturunterricht, Berlin 1983, S. 202.- In den von der gleichen Einrichtung erarbeiteten "Grundbegriffen der Literaturanalyse" wurde der Begriff nicht einmal in das Sachregister aufgenommen. Im Zusammenhang mit der Erläuterung von Brechts Dramentheorie waren ihm einige Zeilen gewidmet.- Vgl. K. Kasper, D. Wuckel (Hg.), Grundbegriffe der Literaturanalyse, Leipzig 1982, S. 267 f.

Verfremdung wird als "Methode der Wirklichkeitsdarstellung" bezeichnet, die "in jedem Abbildungsprozess zu finden ist". Der Verfasser des Artikels, W. Kröplin, betont jedoch, daß die Verfremdung als konkretes künstlerisches Mittel nicht unabhängig von seiner gesellschaftlichen Zielsetzung betrachtet werden darf.⁷³

Der Artikel selbst wie auch die Verweise innerhalb anderer Begriffsbestimmungen verdeutlichen, dass Verfremdung einerseits sehr allgemein, andererseits aber fast ausschließlich mit den Auffassungen Bertolt Brechts behandelt wird. Eine Reihe von potentiellen Anwendungen bleibt deshalb unberücksichtigt.

3. Zu den Beziehungen zwischen Viktor Šklovskijs Verfremdungsbegriff und Bertolt Brechts "Politischer Theorie der Verfremdung"

Dieser Fragestellung soll ein gesonderter Abschnitt gewidmet sein. Die Notwendigkeit dafür ergab sich aus zwei Gründen: zum einen ist es die häufig geführte Diskussion, ob es zwischen Bertolt Brecht und Viktor Šklovskij Beziehungen gab, welcher Art diese waren und - als wichtigster Streitpunkt - ob Brecht den Begriff der Verfremdung von Šklovskij übernommen habe. Zum anderen ist es die Frage, welche Beziehungen tatsächlich zwischen beiden theoretischen Konzeptionen bestehen. Dabei muss jedoch die Analyse der Brechtschen Thesen weitestgehend unabhängig von dessen Gesamtschaffen erfolgen.

Offenbar tauchte bereits in den fünfziger Jahren, mit Beginn einer tiefergreifenden Brecht-Forschung in der UdSSR die Frage nach einer eventuellen Verbindung von Šklovskijs "ostranenie" und Brechts "Verfremdung" auf. 1956 lehnte der sowjetische Germanist Il'ja Fradkin eine solche Verbindung ab. Er erwähnt dies später in seiner Brecht-Monographie, wo er noch einmal ausführlich auf dieses Problem eingeht und dazu verschiedene Quellen befragt. Es ist Fradkin zuzustimmen, dass es weniger um den Terminus, als vielmehr um die damit begrifflich gefassten Ideen geht⁷⁴, jedoch sind seine Argumente, die das Wort selbst betreffen, nicht stichhaltig.

Für seine These, Brecht habe nie etwas von dem Šklovskijschen Begriff gehört, führt Fradkin folgende "Beweise" an: Brecht habe bereits 1930, vor seinem ersten Besuch in der Sowjetunion, den Begriff benutzt. Er zitiert dazu aus Brechts Stück "Die Ausnahme und die Regel":

"Findet es befremdend, wenn auch nicht fremd" und "Was nicht fremd ist, findet befremdlich".⁷⁵ Wenn auch die Ansätze zur späteren Theorie von Brecht deutlich erkennbar sind, kommt das Wort "Verfremdung" selbst nicht vor. Fradkin jedoch übersetzt "befremdend" ("недоуменный") mit "очужденный" ("verfremdend").⁷⁶ Obwohl Fradkin mit seinen Auffassungen die Forschung nachweisbar beeinflusste, werden in der sowjetischen Literaturwissenschaft später wieder beide Theorien miteinander in Verbindung gebracht, eine Beziehung zwischen Brecht und Šklovskij als Tatsache genommen.⁷⁷

Dass viele westliche Literaturwissenschaftler Parallelen zwischen Brecht und Šklovskij ziehen, hat seinen Ursprung in der Brecht-Monographie von John Willet, der während der Arbeit an seinem Buch Viktor Erlichs Arbeit "Russischer Formalismus" kennenlernte und feststellt:

⁷³ C. Träger (Hg.), Wörterbuch der Literaturwissenschaft, Leipzig 1986, S. 538.

⁷⁴ Vgl. I. Fradkin, Bertolt Brecht. Weg und Methode, Leipzig 1974, S. 155.

⁷⁵ B. Brecht, Stücke. Band V, Berlin 1957, S.187, 229.

⁷⁶ Vgl. I. Fradkin, Bertolt Brecht. Put' i metod, Moskva 1965, S. 135.

⁷⁷ Vgl. G. Tul'činskij, K uporjadočeniju meždisciplinarnoj terminologii, S. 242. - Vgl. G. Maslovskij, K istorii odnoj teorii, S. 824 f.

"Zufällig (! - B.J.) ist in der Theorie dieser formalistischen Schule die erste Darlegung einer Anzahl von Brechts charakteristischen theoretischen Ansichten zu finden."⁷⁸

Seitdem wird eine solche Verbindung von den Slawisten vorausgesetzt bzw. Vermutungen angestellt.⁷⁹ Beweise aber können nicht erbracht werden. Auch die Brechtforschung vollzieht "nur" einen Textvergleich.⁸⁰

In der DDR war eine solche Fragestellung vergleichsweise wenig relevant. So negieren Werner Mittenzwei oder Käthe Rülcke-Weiler die Möglichkeit einer Beziehung zwischen Brecht und Šklovskij, jedoch war bei den Germanisten generell eine Unkenntnis vieler Fakten - zum Beispiel in bezug auf den russischen Formalismus - in Rechnung zu setzen.⁸¹

Ernst Schuhmacher hingegen verfügte über die Möglichkeit, Šklovskij in einem Interview direkt zu fragen.⁸² Dazu zitiert er aus den Memoiren von Bernard Reich, der sich an eine Begegnung Bertolt Brechts mit dem sowjetischen Dramatiker Sergej Tret'jakov im Moskau des Jahres 1935 erinnert.

Diese Textstelle lautet: "...Tretjakow präzierte: 'Ja, das ist eine Verfremdung', und dabei warf er Brecht einen Verschwörerblick zu. Brecht nickte. Das war das erste Mal, dass ich die Vokabel 'Verfremdung' kennenlernte. Ich muß also annehmen, dass Tretjakow Brecht diese Terminologie zutrug; ich denke, dass Tretjakow die schon von Schlkowski (hier so geschrieben - B. J.) formulierte Terminologie 'отчуждение', 'distanzieren', 'abstoßen' etwas umbildete."⁸³ Natürlich kann eine solche Quelle nicht als Beweis dienen, denn hier stimmen weder Name noch Begriff. Šklovskij selbst hatte er 1965 in einem Interview mit Vladimir Pozner auf einen solchen Zusammenhang verwiesen: eine Quelle, die auch Fradkin benennt.⁸⁴ In dem Interview mit Schuhmacher meinte Šklovskij nun, Reich müsse sich irren.

Möglicherweise wurde Šklovskij durch den falschen Terminus getäuscht, denn diese Variante kann aus verschiedenen Gründen als wahrscheinlich gelten: Nachweisbar kannten sich Brecht und Tret'jakov nicht nur, sie waren befreundet und führten einen regen Gedankenaustausch, der auch durch Briefe belegt ist.⁸⁵ Tret'jakov wiederum kannte Šklovskij, u.a. durch die gemeinsame Arbeit in der Zeitschrift "Lef" bzw. "Novyj Lef", und es war anzunehmen, dass er zumindest eine gewisse Vorstellung von dessen theoretischen Ansichten hatte. Weiterhin steht mit ziemlicher Sicherheit fest, dass Brecht den Begriff nicht vor 1935 verwendete. Und schließlich kann belegt werden, dass das Wort "Verfremdung", bevor es von Brecht für seine Theorie des epischen Theaters benutzt wurde, im Deutschen nicht gebräuchlich war. Deshalb kann Verfremdung durchaus eine - wenn auch nicht exakte - Übersetzung von "ostranenie" sein.

Für das Thema der vorliegenden Arbeit ist es letztendlich aber nicht entscheidend, ob Brecht von Šklovskij den Begriff - oder auch einzelne Thesen - übernommen hat oder nicht. Es ist möglich, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen beiden Konzeptionen darzustellen,

⁷⁸ J. Willett, Das Theater Bertolt Brechts, Hamburg 1964, S.187.

⁷⁹ Vgl. J. Striedter, Transparenz und Verfremdung, S. 263.- Vgl. R. Lachmann, Die "Verfremdung" und das "Neue Sehen" bei Viktor Šklovskij, S. 246 ff.

⁸⁰ Vgl. R. Grimm, Bertolt Brecht, Stuttgart 1971, S. 43.

⁸¹ W. Mittenzwei zum Beispiel hielt "ostranenie" für einen Begriff des "russischen Revolutionstheaters".- Vgl. W. Mittenzwei, Gestaltung und Gestalten im modernen Drama, Berlin und Weimar 1969, S. 148 f.

⁸² Vgl. E. Schuhmacher, Über "Verfremdung" und anderes in der Kunst. Interview mit Viktor B. Schklowski, in: Weimarer Beiträge, 1975, Nr. 10, S. 31 ff.

⁸³ B. Reich, Im Wettlauf mit der Zeit, Berlin 1971, S. 371 f.

⁸⁴ I. Fradkin, Bertolt Brecht. Weg und Methode, S. 154, 472.

⁸⁵ Vgl. dazu F. Mierau, Erfindung und Korrektur, Tretjakows Ästhetik der Operativität, Berlin 1976, S. 258 ff.

wie es auch möglich ist, Analogien zu den Überlegungen anderer Wissenschaftler oder Dichter zu finden. In der wissenschaftlichen Literatur werden häufig Hegel und Novalis zitiert. So heißt es in Hegels "Die Phänomenologie des Geistes": "Das Bekannte ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt."⁸⁶

Novalis schreibt: "Die Kunst, auf angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik."⁸⁷

B. Mittenzwei äußert in seinem Buch über das moderne Drama: "... die Verfremdung ist ein künstlerisches Mittel, das - mehr oder weniger bewußt - in allen Perioden der Kunst- und Literaturgeschichte angewandt wurde."⁸⁸

Es steht jedoch außer Zweifel, dass die Verfremdungstheorie Brechts auf andere Überlegungen zurückzuführen ist als die Šklovskijs. Käthe Rüllicke-Weiler zeigt in ihrem Buch, dass es vor allem die Ablehnung des bürgerlichen "Einfühlungstheaters" war, die Brecht neue Wege suchen ließ, und er bereits vor der Verwendung des Terminus "Verfremdung" in seiner Theaterpraxis versuchte, etwas allzu Bekanntes wieder ins Bewusstsein zu rücken, in dem es als fremd gezeigt wurde.⁸⁹

In seinem Aufsatz "Über experimentelles Theater" sieht Brecht das Prinzip einer neuen Technik der Schauspielkunst darin, anstelle der Einfühlung eine Verfremdung herbeizuführen. Weiter schreibt er:

"Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen."⁹⁰

Parallelen zu den Auffassungen von Šklovskij sind vorhanden, vor allem, wenn man die Beispiele aus den Werken Lev Tolstoj's als Grundlage nimmt. So, wenn die verfremdende, weil naive und eingeschränkte Perspektive der Nataša der Opernaufführung das Bekannte und Selbstverständliche nimmt. "Staunen und Neugierde" ist nichts anderes als eine "entautomatisierte Wahrnehmung". Dem Formalisten Šklovskij genügt ein "Erleben der Welt", die Art der Erkenntnis durch Literatur ist für ihn zunächst unerheblich.

Brecht bleibt dabei nicht stehen. Er hält Verfremdung durchaus nicht für seine Erfindung, sondern verweist auf entsprechende künstlerische Mittel bei verschiedenen Schriftstellern, auch Malern, polemisiert aber dagegen, wenn die Dinge nicht aus der Verfremdung zurückkehren.⁹¹ So ist seine Konzeption eindeutig gegen eine Bestimmung der Verfremdung als "Deformation, die nicht rückübersetzbar ist..." gerichtet.⁹² Im Gegenteil:

"... Brecht kam es gerade auf die 'Rückkehr' an, auf das Erkennen des zuvor als fremd Gezeigten an. Er fragte, für *welchen Zweck verfremdet werden soll* und setzte den hier beschriebenen mechanischen, naiven, spontanen Verfremdungen soziale Verfremdungen gegenüber, die das Zusammenleben der Menschen zum Zwecke seiner Beherrschbarkeit verfremden sollen, wobei diese Beherrschbarkeit zugleich *Zweck und Quelle des Kunsterlebnisses* sein soll." (Hervorhebung durch K. R.-W. - B.J.)⁹³

Deshalb werden die zunächst vorrangig auf die Unterbrechung der Bühnenillusion

⁸⁶ G.W.F. Hegel, Die Phänomenologie des Geistes, Berlin 1964, S. 28.

⁸⁷ Novalis, Schriften. Band III, Leipzig o.J., S. 348.

⁸⁸ M. Mittenzwei, Gestaltung und Gestalten im modernen Drama, Berlin und Weimar 1969, S. 241.

⁸⁹ Vgl. K. Rüllicke-Weiler, Die Dramaturgie Brechts, S. 55 ff.

⁹⁰ B. Brecht, Schriften zum Theater. Band III, Berlin 1964, S. 109.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 200 f.

⁹² Vgl. dazu Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexionen. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966, S. 522.

⁹³ K. Rüllicke-Weiler, Die Dramaturgie Brechts, S. 60.

gerichteten Verfremdungen, die vergleichbar sind mit Šklovskijs "Verfremdung einer literarischen Tradition", durch solche ergänzt, die auf historische und gesellschaftliche Kausalitäten sowie auf das Veränderbare der Figuren und Vorgänge verweisen. Brecht sah neue Möglichkeiten des Theaters: die emotionale und intellektuelle Beeinflussung des Zuschauers nicht wie bisher durch Einfühlung, sondern - auf indirektem Weg - durch eine kritische Distanz zu erreichen. Besondere Beachtung verdienen dabei Brechts Thesen in "Dialektik und Verfremdung": Widersprüche und Entwicklung als wesentliche Elemente, das Verstehen auf höherer Ebene - nach dem Nicht-Verstehen u.a.⁹⁴

Da Brecht vorrangig Theoretiker und Praktiker des Theaters war, muss in seinen Dramen zwischen theaterspezifischen Verfremdungen - wie das distanzierte Verhältnis des Schauspielers zu der von ihm verkörperten Figur, der Bühnenaufbau und die Masken, die Unterbrechung der Handlung durch Songs u.a. - und solchen unterschieden werden, die direkt im Text des Stückes zum Ausdruck kommen. Hier können Verfremdungen entstehen durch

- (1) die Gegenüberstellung einander widersprechender Motive und Vorgänge und
- (2) die Konfrontation neuer Inhalte mit aus der Weltliteratur bekannten Vorgängen.

Verfremdungen waren möglich

- (3) in den Figuren oder
- (4) in der Rede, so durch die Nichtangemessenheit der sprachlichen Gestaltung mit dem Inhalt der Aussage.⁹⁵

Daraus sind Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten in den Auffassungen von Brecht und Šklovskij gut zu erkennen. Die Mehrzahl der Positionen von Brecht orientiert sich an der Spezifik des Theaters, zum Beispiel die Möglichkeit, Vorgänge parallel, d.h. scheinbar gleichzeitig, ablaufen zu lassen und so deren Widersprüchlichkeit zu betonen.

Auch die Verfremdung der Figuren bei Brecht kann nur im Zusammenhang mit der Inszenierung realisiert werden, wobei die inneren Widersprüche der Gestalten im Vordergrund stehen.

In der Konzeption von Šklovskij sind die Figuren lediglich Vermittler, um die Ereignisse auf neue Art und Weise zu zeigen. Die sprachlichen Verfremdungen hingegen spielen als "rhetorisches Anderssagen" bei Šklovskij eine große Rolle, haben aber, wie bereits erläutert, eine völlig andere Funktion.

Hingegen kann die verfremdende Erzählperspektive mit ihrer speziellen künstlerischen Erkenntnis, die den Intentionen Brechts nahekam, in dessen Stücken nicht relevant sein, das diese auf die sprachlichen Mittel eines durch Lesen rezipierten Textes reagiert.

Insgesamt zeigen Brechts theoretische Überlegungen sowie ihre Anwendungen auf das Theater die Produktivität des künstlerischen Mittels der Verfremdung für die Literatur und die Kunst überhaupt.

4. Möglichkeiten der Anwendung der Verfremdung als Begriff der Literaturwissenschaft

Es konnte festgestellt werden, dass der Begriff der Verfremdung keine eindeutige Bestimmung besaß und heterogene Anwendungen fand.

Eine Ursache dafür ist in Viktor Šklovskijs ungenauen Prämissen zu sehen. Wie bereits L. Vygotskij mit Recht kritisiert hatte, kann das Ziel der Verfremdung nicht alleine darin

⁹⁴ Vgl. B. Brecht, Schriften zum Theater, Band III, S. 195.

⁹⁵ Vgl. dazu K. Rüllicke-Weiler, Die Dramaturgie Bertolt Brechts, S. 189 ff.

bestehen, eine neue Wahrnehmung der Dinge zu erreichen.⁹⁶

Der Anspruch, allein mit dem Begriff der Verfremdung das Wesen der Kunst definieren zu wollen, war deshalb nie zu akzeptieren. Jedoch verweist bereits die erste Bestimmung Šklovskijs - "... das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der 'Verfremdung' der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form"⁹⁷ - auf ein wichtiges Moment. Die Verfremdung bezieht sich zunächst einmal auf die dargestellte Welt (die Verfremdung der Dinge) und nicht auf die Art und Weise der Darstellung (die erschwerte Form). Welche Abhängigkeitsverhältnisse und Wechselwirkungen bestehen, soll im Folgenden gezeigt werden.

Zunächst soll davon ausgegangen werden, Verfremdung als eine spezifische Form der Welt Darstellung eines Künstlers zu betrachten und damit als Teil seiner literarischen Methode. Somit wird deutlich, dass Šklovskij und später Brecht zwar Begriffe geprägt haben, die Erscheinung selbst aber schon früher bekannt und auch verschiedentlich begrifflich gefasst worden war.

Wenn Verfremdung erst einmal nichts anderes bedeutet, als einen bekannten Gegenstand (eine bekannte Erscheinung) als unbekannt (fremd, wie zum ersten Mal gesehen, seltsam) darzustellen, so können damit sehr heterogene Phänomene gekennzeichnet werden: das euphemistische Umschreiben von Tabus in der Volksdichtung, das angenehme Befremden in der Romantik ebenso wie die spezifische Gesellschaftskritik durch Lev Tolstoj oder Bertolt Brecht, aber auch Erzählungen von Franz Kafka und anderes mehr.

Um eine Eingrenzung zu erreichen, ist es daher notwendig, das künstlerische Ziel einer Verfremdung zu bestimmen. Wenn zur Grundlage die Tolstoj-Beispiele zur Erzählperspektive genommen wurden, ergibt sich als Wirkungsabsicht eine Kritik des Dargestellten. Das gleiche gilt - unter veränderten Voraussetzungen - für die Bestrebungen Brechts. Diese Kritik kann als kritische Wertung oder als Aufforderung auftreten, Bestehendes neu zu durchdenken, aber auch als ironische Relativierung.

Das Verfremden von Dingen und Erscheinungen kann Ausdruck der Hilflosigkeit sein, der Unfähigkeit oder der Weigerung, das Wesen der Dinge zu erkennen, oder aber das Ziel einschließen, zu neuen Erkenntnissen oder Wertungen zu gelangen.

Damit fallen jene Beispiele aus der Volksdichtung, die Šklovskij zitiert, und auch die romantische Literatur aus dem Rahmen des Begriffsfeldes, ohne dass die Berechtigung ihrer künstlerischen Mittel in Frage gestellt wird.

Zugleich zeigt sich der Unterschied zwischen Werken, in denen durch Verfremdungen neue Erkenntnisse vermittelt werden sollen und solchen, in denen die Dinge aus der Verfremdung nicht mehr zurückkehren.

Diese gegensätzlichen Ausprägungen der Verfremdung waren zum Beispiel Gegenstand einer Diskussion, die in dem Band "Immanente Ästhetik" veröffentlicht wurde. H.R. Jauss schlägt vor, nur diejenigen Darstellungen als Verfremdungen zu bezeichnen, in denen eine "nichtrückübersetzbare" Deformation angestrebt wird, nicht aber ein Vorgehen, durch das "Verkehren" der Dinge umso nachdrücklicher auf deren wahres Wesen hinzuweisen.⁹⁸

Verfremdung beruht darauf, dass infolge der menschlichen Entwicklung bereits akzeptierte Kenntnisse, Werte, Normen usw. überprüft und gegebenenfalls verändert werden müssen. Verfremdung ist daher ein Resultat der gesellschaftlichen Entwicklung und nicht nur ein willkürlich vom Individuum hervorgerufener Akt, wie A. A. Hansen-Löve zu zeigen versucht,

⁹⁶ Vgl. L. Vygotskij, *Psychologija iskusstva*, S. 76.

⁹⁷ *Iskusstvo, kak priem*, S. 15.

⁹⁸ Vgl. *Immanente Ästhetik*, S. 522.

wenn er zum Beispiel von der "Neugierde" als Ursprung der Weltbetrachtung spricht.⁹⁹

Verfremdung bezieht sich damit auch auf die bereits vorhandenen literarischen Werke. Nicht nur eine spezifische Kritik der dargestellten Realität, sondern auch einige, mit dem Ziel einer Neu-Wertung erfolgende Abweichungen von Normen und Traditionen - deutlich erkennbar zum Beispiel an literarischen Parodien und Travestien können als Verfremdung charakterisiert werden.

Mit der Bestimmung der Funktion der Verfremdung ist jedoch noch nichts über die künstlerischen Mittel und Verfahren gesagt, mit denen sie erreicht werden können. Es muss davon ausgegangen werden, dass nur etwas in der Welt Vorhandenes und bereits Gefühltes verfremdet werden kann.¹⁰⁰ Sind Verfremdungen als Intention des Autors im Text präsent, so müssen sie auch als solche vom Leser rezipiert werden. Zum Beispiel erwähnt Šklovskij die Schilderung eines Gefängnisgottesdienstes in Lev Tolstoj's Roman "Auferstehung". Eine Verfremdung wird hier durch das scheinbare Nicht-Erkennen religiöser Gegenstände und Rituale erreicht: der Erzähler nimmt vorübergehend eine naive Position ein. Der mit den Bräuchen der Kirche nicht (mehr) vertraute Leser wird die dadurch erzeugte kritische Distanz kaum nachvollziehen können.

Auch der umgekehrte Fall ist möglich: Verfremdungen, die vom Leser als solche rezipiert werden, ohne dass dies in der Absicht des Autors lag, sind häufig in der Exilliteratur anzutreffen. So konnte die Beschreibung eines fremden Landes auf die Leser dieses Landes eine verfremdende Wirkung haben, da für sie Selbstverständliches als etwas Ungewohntes gezeigt und damit oft in Frage gestellt wurde. Diese Möglichkeit ergab sich zum Beispiel bei einigen Textstellen aus "Zoo oder Briefe nicht über Liebe" in der Beschreibung von Verhältnissen Nachkriegsdeutschlands.

Verfremdungen als eine Methode der indirekten kritischen Wertung der Realität sind auf allen Ebenen des literarischen Werkes realisierbar. Die sich daraus ergebenden vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten verweisen bereits auf das Problematische ihrer begrifflichen Bestimmung. Die Grundvoraussetzung für eine Abgrenzung der Verfremdung besteht in ihrer Funktionsbestimmung als Kritik sowie des "Neu-Sehens" allzu gewohnter Gegenstände und Erscheinungen. Erst bei der Beachtung dieser Prämisse können Verfremdungen auf den verschiedenen Ebenen des literarischen Werkes nachgewiesen werden. Eine Unterteilung in verschiedene Anwendungsbereiche erschien deshalb als sinnvoll.

Erstens. Zunächst sind rein sprachliche Verfremdungen auf der Ebene des Wortes oder einer Wortgruppe möglich. Diese sind häufig kontextunabhängig rezipierbar. In der Regel handelt es sich um Normabweichungen in der Schreibweise oder/und der Bedeutung. Aber auch Metaphern, Periphrasen oder Wortspiele können diese Aufgabe haben. Es muss jedoch betont werden, dass sprachliche Bilder innerhalb eines Textes die verschiedensten Funktionen erfüllen. Bei der Kennzeichnung eines Wortes, einer Metapher usw. als Verfremdung muss neben der entsprechenden Zielstellung auch Neuheitseffekt gewährleistet sein. Eine eindeutige Festlegung wird nicht in allen Fällen zu erreichen sein.

Zweitens. Eine relativ exakte Bestimmung ist für den Anwendungsbereich der verfremdenden Erzählperspektive möglich. Dieser Komplex war auch von Šklovskij deutlich herausgearbeitet worden. Es können drei Formen unterschieden werden:

(1) die permanent eingeschränkte Perspektive von Außenseiter-Figuren wie Tieren, Kindern, Reisenden usw.

⁹⁹ Vgl. A.A. Hansen-Löve, Der russische Formalismus, S. 21.

¹⁰⁰ Darauf verwies auch Šklovskij in seinem Spätwerk.- Vgl. V. Šklovskij, Povesti o proze, Band I, Moskva 1966, S. 305.

(2) die situationsbedingt eingeschränkte Perspektive einer beliebigen Figur oder eines Erzählers

(3) die situationsbedingte, bewusst naive Betrachtungsweise eines ansonsten auktorialen Erzählers.

Die zweite und dritte Form der Anwendung verweisen darauf, dass eine verfremdende Erzählperspektive nur für bestimmte begrenzte Teiltexthe konstatiert werden kann, wenn nämlich durch das fingierte Nicht-Erkennen von Gegenständen und Erscheinungen eine kritische Wertung erzielt wird. Aber nicht jede eingeschränkte Sicht einer Figur oder des Erzählers kann und will eine Verfremdung erzeugen. So ist in der ersten Form die Perspektive Bestandteil der Figurencharakteristik, und die naive Betrachtungsweise wird auf die Beschreibung der Realität insgesamt ausgedehnt, während sich die Kritik auf konkrete Sachverhalte bezieht. So werden in der Erzählung "Leinwandmesser" sehr verschiedene Situationen mit den Augen eines Pferdes betrachtet, und nicht nur solche, in denen Kritik am Verhalten der Menschen geübt wird.

Drittens. Während in den eben genannten Fällen die Figuren als Mittler auftreten, ist es auch möglich, diese selbst zu verfremden. In einem Text geschieht dies häufig durch ironisch-kritische Wertungen. Jedoch ist nicht, wie Uspenskij meint, das Verhältnis des Autors zu seinem Erzähler oder den Figuren für die Verfremdung insgesamt wesensbestimmend¹⁰¹, sondern nur innerhalb dieses Punktes.

Viertens. Der Begriff der Verfremdung kann produktiv auf das Bearbeiten von bereits vorhandener Literatur bezogen werden. Hierbei werden aus der Weltliteratur bekannte Stoffe und Motive nicht nur aufgegriffen, sondern mit einer anderen Aussage versehen. Diese kann der ursprünglichen sogar entgegengesetzt sein, muss aber zumindest neue Akzente setzen. In diesen Bereich gehören zum Beispiel Parabeln und Allegorien, die häufig eine verfremdende Wirkung hervorrufen und deren sich Bertolt Brecht in einigen seiner Stücke erfolgreich bediente.¹⁰²

Jedoch ist auch hier die Vieldeutigkeit des Begriffes zu beachten. Wird zum Beispiel die Verfremdung eines Stoffes festgestellt, muss weiter festgestellt werden, welche Elemente davon konkret betroffen sind.

Fünftens. Relativ wenig untersucht wurde bisher, dass auch phantastische Elemente in der Literatur häufig als Verfremdungen gekennzeichnet werden können. Gerade mit Hilfe von Figuren und Ereignissen, die nicht schlechthin fiktiv sind, sondern in der Realität gar nicht existieren können, ist es möglich, menschliche Verhältnisse und Verhaltensweisen kritisch zu betrachten. Aber auch hier sind es eher Teile der Komposition, Handlung usw. als phantastische Werke im Ganzen, die als Verfremdungen zu charakterisieren sind.

Sechstens. Verfremdet werden können auch konkrete literarische Vorlagen, erstarrte Formen der Darstellung, Klischees usw. Über große Wirkungsmöglichkeiten verfügt die literarische Parodie, in der bekannte Werke nachgeahmt werden, wobei die Form beibehalten, der Inhalt aber verändert wird. Von einer Verfremdung ist zu sprechen, wenn eine Parodie es ermöglicht, auf sehr deutliche Weise aktuelle Ereignisse einzuschätzen.¹⁰³

Aus den skizzierten sechs Anwendungsbeispielen ergibt sich, dass Verfremdungen auf allen Ebenen des literarischen Werkes anzutreffen sind und sich auf die dargestellte Welt wie auf die Darstellung selbst beziehen. Zugleich wird deutlich, dass die Anwendung des Verfrem-

¹⁰¹ Vgl. B. Uspenskij, Poetik der Komposition, S. 140.

¹⁰² Brecht hat sowohl literarische Stoffe aufgegriffen ("Die heilige Johanna von den Schlachthöfen") als auch sich der Parabel bedient ("Die Rundköpfe und die Spitzköpfe").

¹⁰³ Vgl. dazu G. Grümmer, Spielformen der Poesie, Leipzig 1985, S. 218.

dungsbegriffes umso problematischer wird, je komplizierter die damit verbundenen künstlerischen Phänomene sind. Auch kann keine Textanalyse allein auf der Grundlage dieses Begriffes erfolgen. Es muss immer der Gefahr begegnet werden, Verfremdung zu allgemein - zum Beispiel als Abweichung von einer Norm - zu begreifen.

Verfremdung kann in den verschiedensten literarischen Richtungen genutzt werden und zwei entgegengesetzte Ausprägungen haben: eine hochgradige Entfremdung des Menschen zum Ausdruck zu bringen, die Unmöglichkeit für ihn, die Welt zu begreifen, oder aber das Bemühen, zu neuen Erkenntnissen und Wertungen zu gelangen, um Nachdenken über allzu Bekanntes und Gewohntes anzuregen.

Die Verfremdung ist in der Literaturwissenschaft als Begriff dann produktiv, wenn sie als Teil der künstlerischen Methode, als spezifische Möglichkeit der Weltaneignung begriffen, auf konkrete Sachverhalte bezogen und durch eine genaue Analyse von anderen künstlerischen Mitteln und Verfahren abgegrenzt wird.

Literaturverzeichnis

Das Literaturverzeichnis ist als Bibliographie zum Thema der Arbeit angelegt und ist deshalb thematisch und innerhalb der Punkte chronologisch geordnet, nur die dem Thema nicht direkt zuzuordnende Literatur ist alphabetisch nach dem Verfasser aufgeführt.

1. Werke von Viktor Šklovskij

1.1. Publikationen bis 1931

1.1.1. Wissenschaftliche und publizistische Arbeiten

Voskrešenie slova, Peterburg 1914.

Zaumnyj jazyk i poézija, in: Sbornik po teorii poétičeskogo jazyka, Petrograd 1916, S. 3 - 15.

Potebnja, in: Poétika, Petrograd 1919, S. 3 - 6.

Staroe i novoe, in: Žizn' i iskusstvo, 1920, Nr. 416, S. 1.

O novom iskusstve, in: Junyj proletarij, 1921, Nr. 3-4, S. 19 - 20.

Serapionovy brat'ja, in: Knižnyj ugol, 1921, Nr. 7, S. 18 - 21.

Evgenij Zamjatin, in: Peterburg, 1922, Nr. 2, S. 14.

Toska ostrovitjan, in: Peterburg, 1922, Nr. 2, S. 15 - 16.

Anna Achmatova Anno Domini MCXXI, in: Peterburg, 1922, Nr. 2, S. 18.

Pis'mo k Romanu Jakobsonu, in: Knižnyj ugol, 1922, Nr. 8, S. 23 -24.

K teorii komičeskogo, in: Ėpopeja, 1922, Nr. 3, S. 57 – 67.

"Evgenij Onegin" (Puškin i Stern), in: Očerki po poétike Puškina, Berlin 1923, S. 199-220.

Chod konja, Berlin 1923.

Literatura i kinematograf, Berlin 1923.

Lenin kak dekanonizator, in: Lef, 1924, Nr. 1, S. 53 - 56 (*Deutsche Übersetzung: Lenin als Dekanonisator, in: Sprache und Stil Lenins. Essays von Tynjanov, Schklowski u.a., Berlin 1970*)

O zakonach kino, in: Russkij sovremennik, 1924, Nr. 1, S. 245-252.

K. Miklaševskij "Gipertrofija iskusstva", in: Russkij sovremennik, 1924, Nr. 1, S. 325.

A. Kollontaj, "Ljubov' pčel trudovych", in: Russkij sovremennik, 1924, Nr. 1, S. 339-340.

Isaak Babel' (Kritičeskij romans), in: Lef, 1924, Nr. 2, 152-155. (*Dt. Übersetzung: Isaak Babel, in: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Fomalen Schule, Leipzig 1986.*)

Tarcan, in: Russkij sovremennik, 1924, Nr. 2, S. 253 -254.

(*Deutsche Übersetzung: Tarzan, in: Die Erweckung des Wortes.*)

Svetila, vraščajuščiesja vokrug sputnikov ili poputčiki i ich teni, in: Žurnalist, 1924, Nr. 13, S. 20-21.

O pisateljach, žurnalistach i poluzadušennyh trupach, in: Žurnalist, 1924, Nr. 15, S. 25 - 26.

O Pil'njake, in: Lef, 1925, Nr. 3, S. 126 - 135.

Čto govorjat pisateli o postavlennii CK RKP, in: Žurnalist, 1925, Nr. 8-9, S. 33.

Udači i poraženija Maksima Gor'kogo, Tiflis 1926.

(Enthält die Arbeiten:

O sovremennoj ruskoj proze, S. 3 - 5,

Gor'kij - kak on est', S. 6 - 8,

O Peškove-Gor'kom, S. 9 - 19,

Gor'kij, Remizov i daže Aleksej Tolstoj, S. 20 - 47,

Delo Artomonovyh, S. 48-65.)

Tret'ja fabrika, Moskva 1926. (*Deutsche Übersetzung [Auszüge] in: Die Erweckung des Wortes.*)

O pisatele, in: Novyj Lef, 1927, Nr. 1, S. 29-33.

Duša dvojnoj širiny, in: 1927, Nr. 4, S. 17-18.

"Vojna i mir" L'va Tolstogo (plan issledovanija), in: Novyj Lef, 1927, Nr. 10, S. 20 - 24.

O samosvalach, in: Novyj Lef, 1928, Nr. 4, S. 25.

Prestuplenie èpigona, in: Novyj lef, 1928, Nr. 4, S. 36 - 39.

O samom znamenitom pisatele, in: Novyj Lef, 1928, Nr. 8, S. 24 - 30.

Kitovye meli i farvatory, in: Novyj Lef, 1928, Nr. 9, S. 27 - 30.

Pod znakom razdelitel'nym, in: Novyj Lef, 1928, Nr. 11, S. 44 - 46.

Pisateli o tolstych žurnalach, in: Na literaturnom postu, 1928, Nr. 20-21, S. 95.

O Zoščenke i bol'šoj literature, in: Michail Zoščenko. Stat'i i materialy, Leningrad 1928, S. 13 – 26.

Technika pisatel'skogo remesla, Moskva- Leningrad 1928.

Gamburgskij ščet. Leningrad 1928.

(Enthält u.a. die Arbeiten:

Neskol'ko slov o Vjačepolonskom, S. 13 - 14,

O krasote prirody, S. 20 - 23,

K zaščite sociologičeskogo metoda, S. 27 - 44,

Desjat' let, S. 57 - 59,

Bessmyslennejšaja smert', S. 60 – 62 [Der sinnloseste Tod, Seite VIII],

Zorič, S. 63 - 67,

Krašennyj eksponat, S. 68 - 75,

Babel'. Kritičeskij romans, S. 76 - 84,
Sovremenniki i sinchronisty, S. 85 - 96,
Točki nad i, S. 100 - 103,
Recenzija na ètu knigu, S. 104-111,
Žurnal kak literaturnaja forma, S. 112 - 117,
Bor'ba za formu, S. 122 - 126,
Poèzija i proza v kinematografii, S. 160 - 166,
O roždenii i žizni FEKSov, S. 174-177 (*Deutsche Übersetzung: Geburt und Dasein der FEKSe, in: Die Erweckung des Wortes.*),
60 dnej bez služby, S. 220 - 237.)

Material i stil' v romane L'va Tolstogo "Vojna i mir", Moskva o.J.

Ot redakcii, in: Slovesnost' i komercija, Moskva 1929, S. 7 -8.

O teorii prozy, Moskva 1929.

(Enthält die Arbeiten:

Iskusstvo, kak priem, S. 9 - 23,

Svjaz' priemov sjužetosloženijsja s obščimi priemami stilja, S. 24 - 67.

Stroenie rasskaza i romana, S. 68 - 90,

Kak sdelan Don Kichot, S. 91 -124,

Novella tajn, S. 125 -142,

Roman tajn, S. 143 - 176,

Parodijnyj roman, S. 177-204,

Ornamental'naja proza, S. 205 - 225.

Literatura "vne sjužeta", S. 226 - 245,

Očerki i anekdot, S. 246 - 250.)

(*Deutsche Übersetzung in: 1. Theorie der Prosa, Frankfurt am Main 1966, 1984, 2. (teilweise) Texte der russischen Formalisten, München 1969, 3. (teilweise) Die Erweckung des Wortes.*)

Pamjatnik naučnoj ošibke, in: Literaturnaja gazeta, 27. 1. 1930.(*Deutsche Übersetzung in: Formalismus, Strukturalismus und Geschichte, Kronberg Taunus 1974, S. 74 - 80.*)

Podenščina, Leningrad 1930.

(Enthält u.a. die Arbeiten:

O klassikach, S. 170 - 180,

Novootkrytyj Puškin, S. 181-185,

Gor'kij kak recenzent, S. 186 - 192,

"103 dnja na Zapade" B. Kušnera, S. 193 - 196,

Neskol'ko slov o 400 millionach, S. 197-204.)

1.1.2. Literarische Werke

Svincovyj žrebij. Dar Viktora Šklovskogo lazaretu dejatelej iskusstv, Petrograd o.J.

V pustote, in: Časy. Čas pervyj, Petrograd 1922, S. 64 -82.

Sentimental'noe putešestvie. Vospominanija 1917 - 1922, Peterburg - Galicija - Percija - Saratov - Kiev - Peterburg - Dnepr -Peterburg - Berlin, Berlin 1923. (Dt. Übersetzung: *Sentimentale Reise. Frankfurt am Main, S. 1964, 1974.*)

Čužaja skazka, in: Žizn' i iskusstvo, 1924, Nr. 1, S. 8.

Zoo ili pis'ma ne o ljubvi ili Tret'ja Éloiza, Berlin 1923.

Iperit, in: Lef, 1925, Nr. 7, S. 70 - 76.

Iprit, Moskva 1925 (gemeinsam mit Vs. Ivanov).

Konec pochoda, Moskva 1925.

Putešestvie v stranu kino, Moskva-Leningrad 1926.

Matvej Komarov, žitel' goroda Moskvj, Leningrad 1929.

Nandu II, Moskva-Leningrad 1929.

Kratkaja, no dostovernaja povest' o dvorjanine Bolotove, Leningrad 1930.

Poiski optimizma, Moskva 1931. (Enthält u.a. die Erzählungen:

Zags, S. 6 – 10 [Das Standesamt, Seite II],

Prostaja žizn', S. 11 – 17 [Das einfache Leben, Seite V],

Rudin, S. 18 - 25,

Syn generala, S. 25 - 27,

Drova, S. 28 – 31 [Holz, Seite I].

Niko Pirosmanišvili, S. 42 - 50,

Budil'nik, S. 51 – 60 [Der Wecker, Seite X],

Podpisi k kartinkam, S. 64 - 75.

Marko Polo, S. 76 - 82.)

1.2. Wichtige Veröffentlichungen nach 1931

Dnevnik, Moskva 1938.

O Majakovskom, Moskva 1940. (Deutsche Übersetzung: *Erinnerungen an Majakovskij, Frankfurt am Main 1966.*)

Zametki o ruskoj proze, Moskva 1953.

Za i protiv. O Dostoevskom, Moskva 1957.

Chudožestvennaja proza. Razmyšlenija i razbory, Moskva 1959.

Žyli-byli. Vospominanija. Memuarnye zapisi. Povesti o proze, Moskva 1964. (*Teilweise deutsche Übersetzung: Zoo oder Briefe nicht über die Liebe, Frankfurt am Main 1966, 1980.- Kindheit und Jugend, Frankfurt am Main 1968.*)

Lev Tolstoj, Moskva 1967. (*Deutsche Übersetzung: Lew Tolstoj. Romanbiographie, Berlin 1981.*)

Tetiva. O schodstve neschodnogo, Moskva 1970 (*Teilweise deutsche Übersetzung: Von der Ungleichheit des Ähnlichen, München 1973.*)

Avtobiografija, in: Sovetskie pisateli. Avtobiografii, Band IV, Moskva 1972, S. 638-701.

Sobranie sočinenij, Band I, Moskva 1973. (*Teilweise deutsche Übersetzung: Es war einmal. Zoo oder Briefe nicht über die Liebe. Autobiographische Erzählungen, Berlin 1976.*)

Ejzenštejn, Moskva 1976. (*Deutsche Übersetzung: Eisenstein. Romanbiographie. Berlin 1986*)

Énergija zabluzdenija. Kniga o sjužete, Moskva 1981.

O teorii prozy, Moskva 1983.

(Enthält u.a. den Wiederabdruck der Arbeiten:

Iskusstvo, kak priem, S. 9 - 25,

Svjaz' priemov sjužetosloženija s obščimi priemami stilja, S. 26 - 63.)

Iz perepiski Ju. Tynjanova i B. Éjchenbauma s V. Šklovskim, in: Voprosy literatury, 1984, Nr. 12, S. 185 - 218.

Gamburgskij ščet. Moskva 1989.

(Enthält den Wiederabdruck zahlreicher Arbeiten aus den zwanziger Jahren.)

2. Sekundärliteratur

2.1. Publikationen vor 1931

2.1.1. *Ausgewählte formalistische Schriften, Darstellungen und Kritik des Formalismus unter Berücksichtigung des Verfremdungsbegriffes*

TYNJANOV, Ju., Serapionovy brat'ja, in: Kniga i revoljucija, 1922, Nr. 6, S. 22 - 24.

IVANOV, V., O novejšich teoretičeskich iskanijach v oblasti chudožestvennogo slova, in: Naučnye izvestija. Band II, Moskva 1922, 164 - 181.

OKSENOV, I., Na putjach k novoj poëtike, in: Kniga i revoljucija, 1923, Nr. 4, S. 9 - 15.

ARVATOV, B., Jazyk poëtičeskij i jazyk praktičeskij, in: Pečat' i revoljucija, 1923, Nr. 7, S. 58 - 67.

ŽIRMUNSKIJ, V., K Voprosu o "formal'nom metode", in: Ders., Teorija literatury. Poëtika. Stilistika, Moskva 1977, S. 94 - 105.

VYGOTSKIJ, V. Psihologija iskusstva, Moskva 1968.

ÉICHENBAUM, B., Teorija formal'nogo metoda, in: Ders., Literatura, Moskva 1927, S. 116 - 148. (*Deutsche Übersetzung in: B. Eichenbaum, Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur, Frankfurt am Main 1965.*)

TOMAŠEVSKIJ, B., Teorija literatury. Moskva-Leningrad 1927. (*Deutsche Übersetzung: Theorie der Literatur. Wiesbaden 1985 [nach der 6. Auflage 1931].*)

FOCHT, U., Pod znakom sociologii, in: Literatura i marksizm, 1928, Nr. 1, S. 139-150.

MEDVEDEV, P., Formal'nyj metod v literaturovedenii, Moskva 1928. (*Deutsche Übersetzung: P. Medvedev, Die formale Methode in der Literaturwissenschaft, Stuttgart 1976.*)

BACHTIN, M., Problema sodržanija, materiala i formy v slovesnom tvorčestve, in: Ders., Literaturnokritičeskie stat'i, Moskva 1986, S. 26 - 89. (*Deutsche Übersetzung in: M. Bachtin, Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans, Berlin und Weimar 1986.*)

EFIMOV, N. Formalizm v rusckom literaturovedenii, in: Naučnye izvestija, 1929, Nr. 3, S. 31 - 107.

2.1.2. Viktor Šklovskij im Spiegel der Polemik

GORN'FEL'D, A., Formalisty i ich protivniki, in: Literaturnye zapiski, 1922, Nr. 3, S. 5 - 6.

VORONSKIJ, A. Polemičeskie zametki, in: Krasnaja nov', 1924, Nr. 5, S. 309 - 315.

LELEVIČ, Golos iz jamy, in: Žurnalist, 1924, Nr. 13, S. 21 - 22.

PERCOV, V., Šklovskij i ego raznovidnost', in: Žizn' i iskusstvo, 1925, Nr. 41, S. 7 - 8.

POLONSKIJ, V., Kritičeskie zametki. Blef prodolžajetsja, in: Novyj mir, 1927, Nr. 5, S. 147 - 167.

VERESAEV, V., O knižnoj pyli, o komplimentach Ruzvel'ta i o dvuch velikich rusckich revolucijach, in: Novyj mir, 1927, Nr. 12, 204 - 207.

GUS, M., O smešnom - o levom Šklovskom, in: Na literaturnom postu, 1928, S. 19 - 25.

NUSINOV, I., Postojannye i vremennye veličiny v literature, in: Pečat' i revoljucija, 1929, Nr. 48 - 59.

2.1.3. Rezensionen zu theoretischen Arbeiten V. Šklovskijs

ŽIRMUNSKIJ, V., in: Načala, 1921, Nr. 1, S. 216 - 218 ("Rozanov", "Tristram Šendi Sterna i teorija romana").

PERCOV, V., in: Novyj mir, 1922, Nr. 1, S. 278-279 ("Razvertyvanie sjužeta").

LOKS, K., in: Pečat' i revoljucija, 1922, Nr. 2, S. 355. ("Razvertyvanie sjužeta", "Tristram Šendi Sterna i teorija romana").

T.B., in: Kniga i revoljucija, 1922, Nr. 4, S. 49 ("Razvertyvanie sjužeta").

LEBEDEV, N., in: Pečat' i revoljucija, 1924, Nr. 1, S. 304 - 305 ("Literatura i kinematograf").

F.R., in: Sovetskoe iskusstvo, 1926, Nr. 1, S. 265 - 266. ("O teorii prozy").

ŽIC, F., in: Krasnaja nov', 1926, Nr. 1, S. 267 - 269. ("O teorii prozy").

ANISIMOV, I., in: Knigonoša, 1926, Nr. 3-4, S. 40. ("O teorii prozy").

SUTYRIN, V., Sentimental'noe putešestvie Šklovskogo v džungli kino, in: Na literaturnom postu, 1926, Nr. 4, S. 26 - 28. ("Literatura i kinematograf").

SERGIEVSKIJ, I., in: Novyj mir, 1926, Nr. 5, S. 197 - 198 ("O teorii prozy").

ŠOR, R., in: Pečat' i revoljucija, 1926, Nr. 5, S. 203 - 206 ("O teorii prozy").

TITOV, E. in: Sibirskie ognj, 1928, Nr. 2, S. 276 - 277 ("Technika pisatel'skogo remesla").

JAMPOL'SKIJ, I., O jazyke Tolstogo, in: Na literaturnom postu, 1928, Nr. 15-16, S. 27 - 30. ("Material i stil' v romane L'va Tolstogo 'Vojna i mir'").

POLJAK, L., in: Krasnaja nov', 1929, Nr. 1, S. 256 - 260 ("Material i stil' v romane L'va Tolstogo 'Vojna i mir'").

TITOV, E., Gogol'-mogol', in: Sibirskie ognj, 1929, Nr. 3, S. 187 - 189 ("Technika pisatel'skogo remesla").

NUSINOV, I., Zaposdalye otkrytija ili kak V. Šklovskim nadoelo est' golymi formalistskimi rukami i on obzavelsja samodel'noj marksitskoj ložkoj, in: Literatura i marksizm, 1929, Nr. 5, S. 3 - 52. ("Material i stil' v romane L'va Tolstogo 'Vojna i mir'").

NIKOLAEV, Ja., in: Na literaturnom postu, 1929, Nr. 7, S. 72 - 74 ("Material i stil' v romane L'va Tolstogo 'Vojna i mira'").

GREBENNIKOV, M., in: Pečat' i revoljucija, 1929, Nr. 11, S. 105 - 107 ("O teorii prozy").

VITIN, N. O samoučiteljach po tehnike pisatel'skogo remesla, in: Literaturnaja učeba, 1930, Nr. 2, S. 112 - 124 (u.a. "Technika pisatel'skogo remesla").

OLENIN, A., in: Plamja, 1930, N. 3, S. 199 ("O teorii prozy").

2.1.4. Kritiken zu publizistischen und literarischen Werken V. Šklovskijs

TYNJANOV, Ju., Literaturnoe segodnja, in: Russkij sovremennik, 1924, Nr. 1, S. 291 - 306. (u.a. "Zoo ili pis'ma ne o ljubvi").

KURS., A. in: Knigonoša, 1924, Nr. 31, S. 5 ("Sentimental'noe putešestvie").

GAGEN., in: Knigonoša, 1924, Nr. 42, S. 16 ("Zoo ili pis'ma ne o ljubvi").

MIRSKOJ, D., in: Žernov, 1925, Nr. 2, S. 12 - 13 ("Zoo ili pis'ma ne o ljubvi").

ŽIC, F., in: Krasnaja nov', 1925, Nr. 2, S. 283 - 284 ("Sentimental'noe putešestvie").

P., in: Zvezda, 1925, Nr. 2, S. 293 ("Zoo ili pis'ma ne o ljubvi", "Sentimental'noe putešestvie").

KIN, V., in: Molodaja gvardija, 1925, Nr. 2-3, S. 266 - 267 ("Sentimental'noe putešestvie").

BELJAEV, F., in: Oktjabr', 1925, Nr. 6, S. 161 - 162 ("Iprit").

DIMANOV, S., Avantjurnaja literatura našich dnej, in: Krasnoe studenčestvo, 1925, Nr. 6-7, S. 109 - 112. (u.a. "Iprit").

LEŽNEV, A., Tri knigi, in: Pečat' i revoljucija, 1926, Nr. 8, S. 80 - 86 (u.a. "Tret'ja fabrika").

ŽIC, F., in: Krasnaja nov', 1926, Nr. 11, S. 246 - 247 ("Tret'ja fabrika").

D., in: Knigonoša, 1926, Nr. 16, S. 17 ("Iprit").

GLAGOLEV, A., in: Molodaja gvardija, 1927, Nr. 1, S. 205. ("Tret'ja fabrika").

BURKOV, I., in: Sibirskie ognj, 1927, Nr. 1, S. 231 - 232. ("Tret'ja fabrika").

BESKIN, O., Kustarnaja masterskaja literaturnoj reakcii, in: Na literaturnom postu, 1927, Nr. 7, S. 18 - 20 ("Tret'ja fabrika").

GRIC, T., Tvorčestvo Viktora Šklovskogo. O "Tret'ej fabrike", Baku 1927.

GUKOVSKIJ, G., Šklovskij kak istorik literatury, in: Zvezda, 1930, Nr. 1, S. 191 - 216 ("Matvej Komarov, žitel' goroda Moskvy").

MICHAILOV, A., Svidetel'stvo o bednosti, in: Kniga i revoljucija, 1930, Nr. 28, S. 23 - 24 ("Podenščina").

ZALESSKIJ, V., O knige V. Šklovskogo "Poiski optimizma", in: Molodaja gvardija", 1931, Nr. 21-22, S. 156 - 158.

2.1.5. *Dispute*

A.G., Diskussii o sovremennoj literature, in: Russkij sovremennik, 1924, Nr. 2, S. 273 - 279.

LITOVSKIJ, L., O literature i o kritike, in: Knigonoša, 1926, Nr. 7, S. 7 - 8.

ROGINSKIJ, G., "S 9 -ogo étaža. Disput, in: Žurnalist, 1926, Nr. 10, S. 60 - 61.

Disput o formal'nom metode, in: Novyj Lef, 1927, Nr. 4, S. 45 - 46.

MAJAKOVSKIJ, V., Vystuplenie na dispute "Lef ili blef?" 23 marta 27 goda, in: Ders., Polnoe sobranie sočinenij. Band XII, Moskva 1959, S. 325 - 350. (*Deutsche Übersetzung: W. Majakowski, Publizistik, Berlin 1973.*)

BUCHSTEJN, V., Est' li krizis v sovremennoj sovetskoj literature? In: Žizn'i iskusstva, 1929, Nr. 8, S. 15.

2.1.6. *Aussagen und Parodien zu V. Šklovskij*

ZOŠČENKO, M., Družeskie parodii, in: Literaturnye zapiski, 1922, Nr. 2, S. 8 - 9.

ARCHANGEL'SKIJ, V., Viktor Šklovskij, in: Jumor i zatira, Moskva 1957, S. 97 - 98.

BELIJ, A., Veter s kavkaza, Moskva 1958.

ËICHENBAUM, B., O Viktore Šklovskom, in: Ders., Moj vremennik, Leningrad 1929, S. 131 - 132 (*Deutsche Übersetzung: B. Eichenbaum, Mein Zeitgenosse, Leipzig 1986*)

GORKI, M., Briefwechsel mit sowjetischen Schriftstellern, Berlin 1984.

ËRENBURG, I., Ljudi, gody, žizn'. Moskva 1966-1967 (*Deutsche Übersetzung: I. Ehrenburg, Menschen, Jahre, Leben. Berlin 1978*).

2.2. **Publikationen ab 1954**

2.2.1. *Rezeption des Formalismus und der Verfremdung in westlichen Ländern*

SETSCHKAREFF, V. Werkimmanente Betrachtung des sprachlichen Kunstwerkes nach Viktor Šklovskij, in: Lexis, 1954, Nr. 1., S. 38 - 46.

ERLICH, V., Russischer Formalismus, München 1964.

STRIEDTER, J., Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne, in: Immanente Ästhetik, München 1966, S. 263 - 296.

STRIEDTER, J. Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution, in: Texte der russischen Formalisten. Band I, München 1969, S. IX - LXXXIII.

LACHMANN, R., Die "Verfremdung" und das "Neue Sehen" bei Viktor Šklovskij, in: Poetica, 1970, Nr. 1-2, S. 227 - 249.

FLAKER, A., Der russische Formalismus - Theorie und Wirkung, in: Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Terminologie, Frankfurt am Main 1973, S. 115 - 136.

SCHMID, W., Poetische Sprache in formalistischer Sicht, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, 1973, Nr. 3, S. 260-270.

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

SEEMANN, K.-D., Verfremdung bei Lev Tolstoj, in: Russian Literatur, 1981, S. 49 - 66.

HEHNERS, H., (Hrsg.): Verfremdung in der Literatur. Darmstadt 1984.

2.2.2. Auseinandersetzung mit Šklovskijs Verfremdungsbegriff in der DDR und der UdSSR

MJASNIKOV, A., Problemy rannego formalizma, in: Kontekst 1974. Literaturno-kritičeskie issledovanija, Moskva 1975, S. 78 - 134.

TUL'ČINSKIJ, G., K uporjadočeniju meždisciplinarnoj terminologii, in: Psihologija processov chudožestvennogo tvorčestva, Moskva 1983, S. 241 - 245.

MASLOVSKIJ, G., Istorija odnoj teorii, in: Iskusstvo kino, 1983, Nr. 2, S. 113 - 123 (*Deutsche Übersetzung: Die Geschichte einer Theorie, in: Kunst und Literatur, 1/1986*)

KÖPP, C.F., Literaturwissenschaft, Leipzig 1980.

STÄDTKE, K., Kunst als Sprache - Jurij Lotmans Beitrag zu einer Semiotik der Kultur, in: Lotman, J., Kunst als Sprache, Leipzig 1981, S. 403 - 432.

LEHNERT, H.J., Verfahren - Gestalt - Gattung. Kontroverse Positionen in der sowjetischen Literaturwissenschaft der zwanziger Jahre, in: Literarische Widerspiegelung, Berlin und Weimar 1981, S. 403 - 458.

2.2.3. Materialien zu Bertolt Brecht und der "Politischen Theorie der Verfremdung"

BRECHT, B., Stücke. Band V, Berlin 1957.

BRECHT, B., Schriften zum Theater. Band III, Berlin 1964.

BRECHT, B., Schriften zur Literatur und Kunst. Band II, Berlin 1966.

WILLETT, J., Das Theater Bertolt Brechts, Hamburg 1964.

FRADKIN, I., Bertolt Brecht. Put' i metod, Moskva 1965 (*Deutsche Übersetzung: Bertolt Brecht. Weg und Methode, Leipzig 1974.*)

KLJUEV, V., Teatral'no-estetičeskie vzgljady Brechta. Moskva 1966.

RÜLICHE-WEILER, K., Die Dramaturgie Brechts, Berlin 1966.

MITTENZWEI, W., Gestaltung und Gestalten im modernen Drama, Berlin und Weimar 1969.

GRIMM, R., Bertolt Brecht, Stuttgart 1971.

REICH, B., Im Wettlauf mit der Zeit, Berlin 1971.

SCHUMACHER, E., Über "Verfremdung" und anderes in der Kunst. Interview mit Viktor B. Schklowski, in: Weimarer Beiträge, 1975, Nr. 10, S. 31 - 43.

SEEMANN, K.D., Verfremdung bei Lev Tolstoj, in: Russian Literature, Band X. Amsterdam 1981, S. 49-63.

3. Übrige Literatur

AKIMOV, V., Literaturno-kritičeskaja i éstetičeskaja polemika 20-ch godov i stanovlenie teoretičeskich principov socialističeskogo realizma, Leningrad 1982.

BARABAŠ, J., Voprosy literatury i éstetiki, Moskva 1975.

Disput über den Roman. Beiträge zur Romantheorie aus der Sowjetunion 1917-1941. Berlin und Weimar 1988.

DREWS, P., Russische Dichter am Scheideweg, in: Anzeiger für Slavische Philologie, 1981, S. 119-132.

Erbe und Erben. Traditionsbeziehungen sowjetischer Schriftsteller. Berlin und Weimar 1982.

FLEISCHER, W., Michel, G., Stilistik der deutschen Gegenwartssprache, Leipzig 1975.

Gesellschaft - Literatur - Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht. Berlin und Weimar 1976.

GRIMMER, G., Spielformen der Poesie, Leipzig 1985.

Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexionen. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966.

Istorija ruskogo sovetskogo romana. Band I, Moskva-Leningrad 1968.

KASPER, K., WUCKEL, D. (Hg.), Grundbegriffe der Literaturanalyse. Leipzig 1982.

KASPER, K. (Hg.), Sachwörterbuch für den Literaturunterricht. Klassen 9 bis 12. Berlin 1983.

Kratkaja literaturnaja énciklopedija. Band V, Moskva 1968.

LERCHNER, G., Sprachform von Dichtung, Berlin und Weimar 1984.

LEŽNEV, Literatura revoljucionnogo desjatiletija. 1917-1927. Char'kov 1929.

Literaturnye manifesty. Moskva 1929.

Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimension eines Problems, Berlin und Weimar 1981.

Literaturwissenschaft. Eine Einführung, Leipzig 1981.

LOTMAN, J., Vorlesungen zur strukturalen Poetik, München 1972.

- MIERAU, F., Erfindung und Korrektur. Tret'jakovs Ästhetik der Operativität, Berlin 1976.
- MIERAU, F., Konzepte, Leipzig 1979.
- POSPELOV, G., Teorija literatury, Moskva 1971.
- Sovetskie pisateli-prozaiki. Bibliografičeskij ukazatel'. Band VII, Teil 2, Moskva 1969.
- Slovo proščanija [Nachruf für V. Šklovskij], in: Literaturnaja gazeta, 1984, Nr. 50, S. 6.
- STÄDTKE, K., Ästhetisches Denken in Rußland. Kultursituation und Literaturkritik, Berlin und Weimar 1978.
- TRÄGER, C. (Hg.), Wörterbuch der Literaturwissenschaft, Leipzig 1986.
- THUN, N., Puschkinbilder, Berlin und Weimar 1984.
- USPENSKIJ, B., Poetik der Komposition, Frankfurt am Main 1975.
- WARREN, A., WELLEK, R., Theorie der Literatur, Bad Homburg 1959.
- WEIMANN, R., Realität und Realismus, in: Sinn und Form, 1984, Nr. 5, S. 924 – 951

Holz¹

Gespräch am Gefängnistor

War das Holz wirklich früher schon so schwer?

Bist du es bekommen, geschleppt hast, noch dazu die Treppen hoch, ist dir die Lust am Heizen vergangen.

Aber mir schleppt einer das Holz. So ein liebenswürdiger und eifriger Mensch: wir wohnen vier Treppen hoch.

Doch ich fürchte mich.

Mein Mann ist Pole. Vor langer Zeit gestorben. Mein Sohn ist nach Warschau gefahren. "Mama", sagt er, "ich werde schreiben." Ich wohne zusammen mit seiner Frau, nenne sie Tochter.

Unter der Tür aus dem leeren Zimmer zieht es schrecklich. Wir nehmen einen Untermieter auf. Georgij Sigizmundovič ist Pole, spricht aber nicht in ihrer Sprache. Er ist so ein Kleiner, reicht mir kaum bis zur Schulter. Er lebte bei uns. Wieder zog es unter der Tür durch.

"Sie sollten abends nochmal heizen", sagte ich. "Das Öfchen hält die Wärme nicht, Sie werden sich erkälten."

"Ich habe", sagte er, "eine gesunde Lunge, ich heize abends nicht."

Eines Morgens stand ich auf, und die Tochter schläft bei mir auf dem Herd. Ich ging in die Küche. Dort liegen sie, der Untermieter und die Tochter, auf dem Herd, haben sich mit dem Mantel zugedeckt. Und die Reithosen hängen über dem Stuhl. Das Ganze kränkte mich sehr, na, denke ich, so eine Lunge hast du also. Ich sagte ihnen nichts. Nur meine Sachen begann ich selbst auf dem Markt zu verkaufen. Ich habe viele Sachen. Und der Untermieter begann mich Mamenka zu nennen. So lebten wir sehr friedlich.

Es war an dem Todestag meines Mannes, und ich beschloss, zu seinem Grab auf dem Smolensker Friedhof zu gehen. Morgens fing ich an, mich wärmer anzuziehen. Der Untermieter erfuhr davon.

"Wir kommen mit Ihnen, Mamascha", sagt er.

Auf dem Smolensker Friedhof ist es still. Ich stehe am Grab. Es ist kalt. Sogar die Tränen wollen nicht kommen.

Die Tochter holt ein Papier heraus, schüttet ein Pulver in die Hand und aß es.

Ich frage: "Was ist das?"

Georgij Sigizmundovič antwortet sofort: "Das ist, Mamascha, ein Herzpulver, mir hat das beim Militärdienst ein Feldscher gegeben. Es ist eine hungrige Zeit, die Blockade, man kann niemandem etwas anbieten. Und so isst man solches Pulver. Du isst so etwas, und gleich wird dir fröhlich zumute. Ich habe auch für Sie was."

Ich aß etwas von dem Pulver.

Wir gingen.

Ich ging vorneweg. Ich denke, sie werden sich noch küssen, da willst du nicht stören.

Ich höre, wie die Tochter sagt: "Warum fällt sie denn nicht hin?" Der Untermieter antwortet: "Gleich", und ich höre, wie es hinter mir ein-, zweimal knallt. Ich drehe mich um, sehe, wie er mit einem Revolver auf mich schießt, der nicht losging. Ich stürzte mich auf ihn, ich wollte ihn direkt in den Schnee hineinstampfen. Und er, ohne den Revolver herumzudrehen, schlug mir mit der Mündung direkt auf die Stirn. Nur gut, dass es nicht der Griff war, sonst hätte er mich

¹ Drova, in: Poiski optimizma, Moskva 1931, Seite 28 ff.

umgebracht, obwohl er nicht kräftig ist.

Ich fiel auf die Erde, schreie, das Blut in den Augen, ich will Schnee in die Wunde tun und erwische nur Sand.

Ich höre, wie die Meinen vor mir wegrennen, und die Tochter rennt und schreit. Irgendwelche Arbeiter, sie haben Kreuze angestrichen, erwischten sie. Sie schleppten sie zu mir.

Sie waren ganz fassungslos und sagten immerzu "Mamascha". Die Arbeiter schlugen auf Georgij Sigizmundovič ein und stießen ihm den Kopf blutig, und er sagte: "Ich bitte um Verzeihung."

Sie gaben ihm einen Schlitten und sagten: "Ihr wolltet sie umbringen, bringt ihr sie auch ins Krankenhaus."

Sie brachten mich ins Krankenhaus, und dort wunderten sich die Doktoren über mich, weil ich, wie sich herausstellte, Strychnin eingenommen hatte. Ich quälte mich, solange es notwendig war, und wurde gesund.kehrte nach Hause zurück.

Begann, alleine zu leben. Es ist kalt. Unter der Tür zieht es. Einmal gehe ich die Straße entlang. Ein Schlitten holt mich ein. Darauf ein Begleitposten, neben ihm liegt mit dem Gesicht nach unten eine Frau und schlägt mit den Beinen. Sie hat meine Strümpfe an.

"Tochter", sage ich, "was ist mit dir, Liebe?"

"Mamascha, er liebt mich nicht, ich habe Gift genommen."

Ich setzte mich neben sie, und wir fuhren zum Gefängnis-Krankenhaus. Dort wurde sie gepflegt, und es stellte sich heraus, dass sie schwanger war.

Bei uns bleiben Schwangere nicht im Gefängnis. Weil es sehr eng ist. Ich nahm die Tochter und brachte sie zu mir.

Und Georgij Sigizmundovič sitzt im Gefängnis. Er hat eine sehr gute Handschrift und ist ein akkurater Mensch, und er ist bei ihnen so etwas wie ein Schriftführer. Bei der Gerichtsverhandlung habe ich mich nicht allzu sehr über ihn beschwert.

An den Sonntagen lassen sie ihn von dort weg. Er kam zu uns, stand am Tor. Dann begann er beim Holztragen zu helfen, und sonntags trinken wir alle zusammen Tee.

Und der Sohn schreibt immer noch nicht aus Warschau.

Wahrscheinlich ist das Holz dort billig!

Das Standesamt²

Wegen einer Beerdigung?

Heiraten? Und er ist nicht gekommen? Verspätet er sich? Arbeitet er?

Wie komisch, Hochzeiten und Beerdigungen sind hinter einem Schalter.

Sehen Sie, sogar die gleichen Tafeln.

Warum antworten Sie mir denn nicht?

Ich komme auch nicht wegen einer Beerdigung, ich will mich scheiden lassen.

Man kann nicht leben.

Sehen Sie, ich kenne Sie nicht, und Sie antworten mir nicht, aber ich werde Ihnen alles erzählen.

Sehen Sie, schon wieder heiraten welche.

Ich hatte mal einen Mann, und ich nannte ihn Grauchen. Er war klein. An den Schläfen waren seine Haare grau. So ein zärtlicher, besorgter Mann. Sehen Sie, ich habe lila Strümpfe und Schuhe. Er hat die Strümpfe nach der Farbe ausgesucht.

Und das sind Aquamarine. Von meiner Großmutter. Ich trage sie in den Ohren. Denn ich habe ja blaue Augen. Und den Pullover trage ich passend in der Farbe. Stimmt's, die Aquamarine sind schön?

Und schon lächeln Sie.

Er ist mein Grauchen. Und ein schönes Zimmer haben wir, in einem großen Haus.

Der Korridor ist aus Stein. Ein Lärm. Aber das Zimmer ist schön. Und so viele Nachbarn, dass sie gar nicht da sind. Und wer kommt und geht, weiß niemand.

Und ich will mich scheiden lassen.

Auf wen ich warte?

Nicht auf ihn natürlich. Ich warte einfach so.

Also er ist das Grauchen. Wir haben ein schönes Zimmer. Nur keine Gardinen an den Fenstern, und morgens wird man früh wach. Alles kann man nicht kaufen. Sehen Sie die Strümpfe. Von diesen habe ich nur zwei Paar. Die übrigen sind sowjetische.

Also er ist weggefahren. Wieder weinen sie am Schalter. Er ist weggefahren. In den Ural. Auf Dienstreise. Das ist in der Nähe von Sibirien. Ich hatte große Sehnsucht. Du schläfst allein, nachts scheinen die Autos ins Fenster. Morgens kannst du nicht ausschlafen, die Sonne, wissen Sie, steht auf wie aufgezogen. Ich habe eine Freundin, Veročka. Ihre Augenbrauen sind ganz dünn. Sehr schön.

Sie zupft sie aus.

Und ihre Beine sind sehr schön. Ein bisschen dick. Eine sehr schöne Frau. Wir machen alles zusammen.

Sie hat mir sogar ein Band geschenkt, so ein schönes, mit einer alten Stickerei. In lila, passend in der Farbe.

Seien Sie nicht nervös. Vielleicht kommt er noch. Sie sind zu früh gekommen. Und was ist das für eine Art, in der Mittagspause zu heiraten.

Also er ist weggefahren. Ich hatte große Sehnsucht. Auch wenn es günstig ist, die Dienstreisegelder - ein achtundzwanzigstel des Gehaltes. Gardinen kannst du doch nicht kaufen.

Ich hatte große Sehnsucht. Er ist ein Grauchen, aber so elegant, akkurat, besorgt.

Da lernte ich einen Litauer kennen. Er erwies sich dann als Deutscher. Ich spreche auch nicht litauisch. Er hatte so einen flauschigen Mantel. Keinen hiesigen. Und einen langen Schal, einen

² Zags, in: Poiski optimizma, S. 6 ff.

gestreiften. Und wissen Sie, eine Weste aus Wildleder. Sehr schön. Er führte mich ins Kino. Das Theater mochte er nicht, weil er nichts versteht.

Wir gingen durch die Straßen. Sahen in die Schaufenster. Er sprach schlecht russisch.

Nun ja, wir küssten uns. Er fuhr mich im Taxi. Und im Taxi küssen alle Männer. Ich weiß nicht warum. So ein aufmerksamer, er bekommt alles und küsst so anders, nicht wie das Grauchen. Und wissen Sie, eigentlich ist es unangenehm.

Und mein Mantel ist wie bei allen. Es war so ein gelber. Farblich nicht passend. Und ich fror. Er begeisterte sich für vieles. Wir gingen durch die Straße und sahen an der Ecke Dmitrovka Stolešnikov einen Mantel aus Maulwurfsfell. Einen ganz besonderen.

Mit Fell hatten sie nicht gespart.

Er ist weit. Das Fell ausgesucht.

So zwischen blau und grau.

Ihn zusammen mit den Aquamarinen. Achten Sie nicht darauf, dass ich weine.

Hier macht das nichts. Sie werden denken wegen der Beerdigung.

Sehen Sie, was für schreckliche Säuglinge auf den Plakaten sind.

Kommt das von der Syphilis?

Nein, nein. Er hat mich nicht angesteckt. Er war sehr vorsichtig. Und nun kauften wir zum Frühjahr hin diesen Mantel. Er ist so leicht. Und das Fell raschelt nicht. Ein besonderes. Man hält die Schultern ganz anders.

Verstehen Sie, er wollte natürlich nicht unbedingt den Mantel kaufen. Aber ich habe ihn so geküsst.

Er fuhr weg. Hatte es sehr eilig. Hatte Angst, zu spät zu kommen. Wir fanden kein Taxi. Er fuhr auf zwei Fuhrwerken und lachte sehr, weil er über Koffern fuhr.

Mein Mann hatte ein Telegramm aus dem Ural geschickt. Und ich habe mich immer gefreut und geweint. Es ist beruhigend, wenn ein Telegramm kommt, du weißt, dass er dort ist.

Ich habe diesen Deutschen gar nicht verabschiedet. Er hatte es eilig, und es war kein Platz auf diesen Fuhrwerken: zwei Fuhrwerke mit Koffern und er obendrauf, so ulkig.

Mein Mann schickte ein Telegramm: "Ich komme. Ich küsse dich."

Ich habe mich so gefreut und war so beunruhigt.

Was wird mit dem Mantel?

Ich habe an den Fenstern keine Gardinen. Ich stand so früh auf, dass die Sonne noch gar nicht das war. Ich ging zum Pfandhaus. Stand an. Die Schlange war lang, so lang und alle gaben ab, weil Frühling war. Ich stand lange, lange an. Ich war völlig erschöpft.

Am Schalter nimmt man alles so schnell und gibt für alles das gleiche, was es auch war. Und nicht mehr als fünfundzwanzig Rubel. Und schafft es weg.

Ich schreie: "Wickeln Sie es ein!"

Aber man steckt mir die Quittung zu und hat es eilig.

Mein Mann kam. Und war so zärtlich. Butter hat er nicht mitgebracht. Er sagt, sie lassen sie nicht durch. Geld hat er wenig. Im Ural ist alles teuer.

Nachts hatte ich die ganze Zeit Angst, dass ich ihn nicht so küsse, dass er etwas merkt.

Und dann schlief er ein. Ich fahre ihm über die Haare und denke: "Grauchen, Grauchen", und er tut mir leid. Ich liebe ihn sehr.

Zwei Tage vergingen.

Er hat Gehaltstag. Ich komme nach Hause und sage:

"Miša, ich habe auf der Straße eine Quittung vom Pfandhaus gefunden, auf 25 Rubel. Du hast Geld, kauf es los, und wir werden denken, dass du es mir geschenkt hast."

Ich gab ihm die Quittung. An diesem Tag hatte ich eine Freude - Veročka rief an: "Bin von der Mama zurückgekommen."

Wie dieses Frau weint.

Was ist mit ihr? Ach ja, eine Beerdigung. Ein Kind wahrscheinlich.

Miša kam vom Dienst. Ich sage: "Grauchen, hast du es ausgelöst?"

"Nein", sagt er, "ich hab es vergessen."

Noch einen Tag habe ich gewartet. Er hatte frei. Er bringt mir ein Paket, ringsum eingeschnürt.

Ich wickle es aus, und dort ist ein gewöhnlicher Mantel aus der Moskauer Fabrik. Mit Fell Hundertfünfundvierzig. Ich habe ihn jetzt an.

Und Miša freut sich und sagt: Sieh mal, welch ein Glück, deine Größe." Ich wußte nicht, was ich sagen sollte. Ich sage: "Miša, mir tut der Kopf weh."

Und da klingelt es. Veročka kommt. Sie ist guter Dinge und hat meinen Mantel aus Maulwurfsfell an...

Ist er gekommen? Gehen Sie?

Ach, der ist es nicht. Ich erzähle gleich zu Ende. Ich weinte wie verrückt. Er war mit ihr gefahren.

Er dachte, dass ich es nicht erfahre. Nun will ich mich scheiden lassen. Ich kann nicht. Er ist schlechter. Er hat nicht an mich gedacht, er hat gestohlen.

Nein, ich bin nicht bekannt mit ihrer zukünftigen Gattin.

Wie sie auf Sie gewartet hat.

Nein, ich bin nicht wegen einer Beerdigung da.

Ich gehe nach Hause. Ich wünsche Glück.

Das einfache Leben³

Das Leben ist so einfach. Vieles erfinden wir bloß.

Ich erinnere mich an folgenden Fall.

In einer Mansarde in Berlin lebte eine Künstlerin, eine Bildhauerin. Die Berliner Mansarden sind billig, aber kalt. Die Rahmen der Fenster weisen direkt in den Himmel.

Du siehst den Himmel durch das Glas, und das Glas ist schlecht eingesetzt. Das eiserne Öfchen riecht nach flüchtiger Wärme, einer kurzen Behaglichkeit. In großen Kisten erkaltet der Lehm. Die Frau war schön.

Es ist schwer, in Berlin zu leben. Die Straßen sind sauber. Im Sommer riechen irgendwelche, in sauberen Rabatten blühende Blumen nach Vanille. Die Straßen haben eine graue Asphaltdecke. Die Häuserwände sehen irgendwie aus wie Innenwände, und der Himmel - jetzt erinnere ich mich - gehört nicht den Häusern, nicht den Wohnungen, sondern der Stadt, und er ist nicht als

Himmel organisiert, sondern als ein blaues sauberes Dach über den grauen, ihn umgebenden Häuserwänden.

In einer Sitzung wurden Bauleute gefragt, ob denn wirklich im Sozialismus ein Mann, der die Straße kehrt, genauso viel Geld verdient wie ein leitender Ingenieur?

Wir können uns leichter den Sozialismus vorstellen als die Möglichkeit, dass die Straßen von Maschinen gesäubert werden. Die Straße vor dem Haus von Ksana säuberte ein stilles Auto, das von einem Akkumulator betrieben wurde und Bürsten aus Gummi besaß. Die Straße wurde solange geschrubbt, bis sie vor Glanz erstarrte.

Abends erstarrten die erleuchteten Häuser im Spiegelbild der Straße.

In der Mansarde brannte das Gas. Der Lehm in den Kisten erkaltete. Ab und zu summte der Ofen.

Die Frau war schön und liebte niemanden.

Sie formte Statuen und legte den Ton auf schlecht miteinander verbundene, verrostete Gestelle.

Kunst zu machen ist schwer.

Die Skulptur war in schwere, langsam trocknende graue Tücher gehüllt. Zuerst glichen sie einer Drapierung, dann der Arbeit des Bildhauers, danach wurden sie vollkommen grau. Sie mussten nassgemacht werden. Das Eisen der Gestelle ließ sich schlecht biegen.

Die Frau war schön. Man ging zu ihr. Man brachte ihr Blumen. Sie liebte niemanden. Wahrscheinlich kamen deshalb so viele Leute zu ihr.

Dort gab es einen Deutschen, einen Architekten. Er hatte sich schon am Stadtrand eine Villa gebaut. Die alte asphaltierte Chaussee ergoss sich aus der Stadt und floss an dem kleinen Haus vorbei.

Im Frühling roch der Garten nach Vanille. Im Sommer blühten im Garten besondere schwarze Rosen.

In der Mansarde gefror das Wasser. Nicht im Sommer natürlich. Doch es schien, als sei im Haus an der grauen Chaussee immer Sommer und in der Mansarde Winter.

Auch in der Mansarde war manchmal Sommer, dann trockneten die Lappen auf der Skulptur schneller, und das Ziegeldach erhitze sich.

Im Winter besuchte die junge Frau den Architekten.

Der Kaffee wurde in einem kleinen besonderen Kessel gekocht und in besondere Tassen gegossen. In den schwarzen Kaffee kam grünes Benediktin. An den Wänden standen besonde-

³ Prostaja žizn', in: Poiski optimizma, S.11 ff.

re Holzstühle, deren Sitze an die Wand zurückgeklappt waren. Die Stühle waren unbequem, mit Armlehnen, auch besonderen.

Der Hausherr scherzte, er hatte den Rock ausgezogen und zeigte sich in einer gestrickten bunten Weste. Er scherzte und schämte sich nicht, dass er hässlich war.

I

Die Frau saß da und betrachtete ihr Porträt, das in "Die Dame" gedruckt worden war. In einer Zeitschrift, die speziell angezogenen Frauen gewidmet war.

Hinter dem bekannten, dem eigenen Gesicht, befand sich das unbekannte Maul eines Pferdes. Die Aufnahme war auf der Rennbahn gemacht worden. Der Hausherr hatte das arrangiert. Und das war angenehm.

"Wollen Sie meine Frau werden?" fragte der Hausherr.

Das Zimmer war schön. Unter den dünnen Tischbeinen, unter den Stühlen gab es so viel Luft. Oben befand sich nicht der Himmel, sondern die Decke. Und über der Mansarde sah der Himmel so gar nicht städtisch aus. Eine Ansicht des Himmels wie in einem dänischen Roman. Manchmal bemerken die Dänen den Himmel und erschrecken.

Ksana antwortete dem Hausherrn nicht. Sie stand auf. Betrachtete den Tisch. Auf dem Tisch war alles in Ordnung. Tassen, Kaffeekanne, Bisquit.

Sie ging durch das besondere Zimmer, betrat das Badezimmer. Das Badezimmer funkelte mit gekachelten Wänden und vernickelten Wasserhähnen. Die Badewanne selbst war emailliert. Ksana öffnete den Heißwasserhahn.

Im Raum lärmte und dröhnte es. Das heiße Wasser trat eilig aus dem Hahn. Die funkelnden Wände verloren etwas von ihrem Glanz. In geflochtenen Körbchen gab es Schwämme. In runden Seifenschalen lag runde Seife.

Die Frau zog sich langsam aus. Das heiße Wasser füllte die Wanne, spielte mit dem Widerschein an der Decke.

II

Sie heiratete nicht. Das Gespräch wurde durch das Bad unterbrochen. Dann mussten die Haare trocknen, und das erinnert mehr an einen Schnupfen als an die Liebe.

Das Gespräch wurde unterbrochen, und der in Quadrate geteilte Himmel blieb hängen.

Es kam ein Tscheche, um unter diesem Himmel zu sitzen. Er malte Bilder auf kleinen Tafeln, Weiß auf Schwarz, Schwarz auf Weiß.

Die Bilder ähnelten einander.

Šoroš war bescheiden, leise, hungrig, doch einige Male im Jahr gab er kleine Blätter heraus, die scharf und mutig und in tschechischer Sprache geschrieben waren, die in Berlin niemand las und niemand kannte.

Bei Ksana blieb er jedes Mal so lange, dass der Himmel schon hinter dem Fensterkreuz an der Decke verschwand.

Schwarz überflutete das Kreuz. Šoroš stieg die dunkle Treppe hinab und wartete dann, ob jemand aus dem Haus kam, um seinen Hund auszuführen.

Deutsche Schäferhunde ähneln einander wie Gläser oder Bierflaschen. Sie haben die gleichen Halsbänder um, und fast zur selben späten Stunde führen ihre Besitzer sie an den gleichen kurzen Leinen, die an den Halsbändern befestigt sind, spazieren.

Šoroš, der im dunklen Treppenflur darauf wartete, musste blinzeln, weil jemand auf der Treppe das Licht eingeschaltet hatte. Langsam kam von oben ein schweigender Hund herunter und nach ihm sein Besitzer. Hund und Herr gingen voran, Šoroš ihnen nach. Und hinter der verschlossenen Tür des Hauseingangs erlosch automatisch das Licht.

Er sagte nichts. Das Schwarz-Weiße deckte nicht einmal die Ausgaben für die Farben. Der Hunger fasste ihn am Halsband, wenn er durch die Berliner Straßen ging und typisierte, zur gleichen Zeit spazieren geführte Schäferhunde traf.

Es gibt in Berlin den Tiergarten. Das Gras im Park wird von elektrischen Lampen beleuchtet, und von der Farbe des Grases bleibt nur die Erinnerung.

Der unerkannte, nicht angekommene Mond hängt über den Lampen. Die Blätter erzittern trocken vom Motorenlärm.

Irgendwo unter grauen niedrigen Brücken fließt, Lärm verbreitend wie in der Badewanne, das Wasser. Vom Licht der Laternen übergossen, stehen Statuen in langen Reihen. Auf den breiten Seen der asphaltierten Waldparkplätze wenden die Autos, erreicht ihr Licht die Bäume. Šoroš erhängte sich an einem stillen, schattigen Ort.

Dieser Vorfall rief keine Erregung in Berlin hervor.

III

Der Ton legte sich lustlos auf die rostigen Gestelle. Der Untersatz ließ sich schlecht drehen. Sie kehrte nach Moskau zurück. Die große, lebendige, ungleichmäßig erleuchtete Stadt lärmte, ohne zur Ruhe zu kommen.

In den Gärten standen ungleichmäßig gewachsene Bäume. Es schien, als seien sie für einen Augenblick stehengeblieben. Sie befanden sich auf einer Demonstration und würden jetzt weitergehen. Auch die Häuser wechselten ihre Plätze. Mächten einen Buckel, wollten auseinandergehen, einander den Rücken zukehren. Pferde in ungewöhnlicher Zahl liefen wie im Dorf durch die Straßen.

Das Zimmer ähnelte einer Kiste. Es hatte zwei gelbe Wände aus Sperrholz, die den Raum um die Fenster ungleichmäßig zerteilten.

Das runde Pflaster in Moskau rüttelt die Beine durch, und der Himmel ist ein ganz anderer. Nachts ist er mehr violett als rosa.

Ein Zimmer bekam sie. Irgendwer fuhr weg und vermachte ihr das Zimmer, und dann wurde viel angerufen und dieses Zimmer für eine anderes abgetreten, und dann ging sie zur Wohnungsverwaltung. In der Wohnungsverwaltung saßen die Leute in ihren Mänteln.

Auf den Straßen kehrten Hauswirte die mit Steinen bedeckte Erde mit Rutenbündeln, die Besen genannt werden.

Hunde verschiedener Rassen liefen durch die Straßen.

In der Stadt wurden große Häuser gebaut.

Ksana verstand nichts. Sie hatte in dem langen engen Zimmer, zwischen den Sperrholzwänden bereits die schweren Bildhauersockel aufgestellt. Der Fußboden erwies sich als kalt. Deshalb hatte man wohl auch die Wohnung gewechselt.

Unter dem Fußboden lärmten die Rohre der Wasserleitung.

Es mussten dicke Schuhe gekauft und angezogen werden. Die Beine waren nicht mehr die eigenen.

Abends kam ein Mann. Er ähnelte Šoroš ein wenig, er war so ruhig, als hätte er noch kein einziges Bild verkauft.

Zuerst sprachen sie lange über jene Häuser, die in Moskau gebaut wurden. Diese Häuser sind größer als die in Berlin. Das Netz der Eisengeflechte für den Beton hatte im Land schon riesige Flächen erobert. Die Flächen waren schon umrissen, abgegrenzt, von der Welt losgelöst, der Beton aber noch nicht gegossen.

Der Gast sprach lange. Es war klar, dass er es mit dem Weggehen nicht eilig hatte. Er saß, die Beine übereinandergeschlagen, die karierten Socken waren nicht straffgezogen.

Die Schuhe gar nicht ausländisch durch Galoschen geschützt. Er wiegte seinen riesigen Kopf und hatte es nicht eilig.

Der Mann stand auf. Er ging in den Vorraum.

Der Vorraum war ringsum von Sperrholzplatten umgeben. Dort begann der Korridor, der einer stillen Straße ähnelte. Der Fußboden erinnerte an den Asphalt der Berliner Straßen.

Auf der Garderobe standen Kartons. Unter der Garderobe trat eine große Truhe hervor. Der Mann versenkte die Hände in die Manteltasche, dann sagte er: "Wissen Sie, ich habe vergessen, Ihnen etwas zu sagen."

Er kehrte ins Zimmer zurück. Schwiig. Die Rohre sangen unter dem Boden.

"Das Zimmer, das Sie gegen dieses getauscht haben, ist registriert."

"Sie haben keine Wohnung?" fragte Ksana.

Sie sah auf den Sockel. Sie konnte unmöglich hier weggehen.

"Wollen Sie Tee?" sagte Ksana.

Sie erinnerte sich an das Kino. Ihr schien, als müsste es hinter den Fenstern regnen.

Ich hätte fast selbst geschrieben, dass es draußen regnete und der eiserne Fenstersims zitterte.

Sie tranken Tee. Der Mann konnte nirgends hingehen. Er hatte es nicht eilig.

Ksana ging aus dem Zimmer in den Korridor. Sie ging in das dunkle, verwahrloste Bad. Dort wohnten Kinderwagen, Truhen und Modellpuppen. Ksana weichte im Wasser schwere, lehmige Tücher ein. In den Rohren wurde das Wasser lebendig.

Im Zimmer war es still.

"Was soll er tun?" sagte Ksana.

Schwere Tücher bedeckten die Skulptur. Die Frauen mit ihren modellierenden, schweren und weichen Händen, die Frau, die hier niemand kannte, versteckte sich unter der Leinwand.

Der Gast stand auf und begann zu gehen. Wieder wurde die Tür des Vorraums geöffnet. Das Zimmer mit den langen Wänden wurde von der Straße her mit Dunkelheit übergossen.

Eine Matratze noch ohne Beine lehnte an der Wand. Gestern sträubte er sich noch. Heute stand er irgendwie für eine Minute. Er überlebt die Minute nicht. Er zieht niemals in jenes Haus ein, dessen Wände schon vor der Armatur gekennzeichnet wurden.

Auf der Treppe ist es dunkel. Die Hunde liefen zu verschiedenen Zeiten durch die Straßen. Und überhaupt war alles unbekannt.

Der Mantel blieb im Vorraum hängen und wurde am Morgen von allen, die die Korridorstraßen entlangkamen, bemerkt.

Der Mann blieb.

IV

Es ist einfach - das Leben. Und die Dinge sind einfach, wenn man sie nicht schwer nimmt.

Šoroš hing im Tiergarten nicht wie ein Mensch, sondern wie im Bild.

Die Frau war schön. Sie wohnte in einer Mansarde und trank keinen Wein und wusste nicht, dass man, um mit ihr zu leben, einfach dableiben musste.

Ihren Ehemann hat sie sich jetzt ausgesucht. Er hat einen Schnurrbart. Graue Augen. Eine etwas zu kurze Oberlippe. Und überhaupt ist er außergewöhnlich.

Der sinnloseste Tod⁴

Es fällt mir schwer zu schreiben, so wenig passt die Vergangenheitsform zu der Verstorbenen. Wie schreibt man über einen Menschen, bei dem nicht die Zeit die Rechnung stellte.

Der sinnloseste Tod. Es gab einen Gor'kij mit Gehrock und Bürstenhaarschnitt. Einen schlauen und alles verstehenden Suchanov. Einen ganz jungen Majakovskij. Solche jungen gibt es heute nicht mehr.

Damals gab es Larisa Rejsner.

Mit dunkelblonden Zöpfen. Einem nördlichen Gesicht. Schüchtern und selbstbewusst.

Sie schrieb im "Letopis" Rezensionen, und - wie es sich mit neunzehn Jahren gehört - ein Poem von weltweiter Bedeutung, ich glaube, "Atlantida".

Wir zogen damals in die neue Welt wie in eine neue Wohnung.

Larisa Michajlovna erfreute sich an Schlittschuhen. Sie mochte es, wenn wir sie auf der Eisfläche beobachteten.

Dann arbeitete sie bei unerfahrenen Studentenzeitschriften: ich glaube, "Rudin" oder "Bogema".

Die Rejsner war als Schriftstellerin, als Nordländerin, überlegt langsam.

Dann die Revolution. Wie Wind im Segel.

Larisa Rejsner befand sich unter denen, die die Peter-Pauls-Festung einnahmen. Der Sturm ist nicht schwierig.

Doch man musste an die Festung herankommen. Daran glauben, dass sich ihre Tore öffnen würden.

Die erste Sitzung bei "Novaja žizn". Die Rejsner sagte irgend etwas. Steklov war erschrocken und fragte ständig seine Nachbarn: Ist sie Marxistin?

Und Larisa Rejsner war zu dieser Zeit, glaube ich, schon an der Reform der russischen Rechtschreibung beteiligt.

Sie war damals kein Denker. Sie war zweiundzwanzig Jahre alt. Sie hatte Talent und Mut zu leben.

Die Menschen denken, dass sie viel vom Leben verschlingen, aber sie kosten nur.

Die Rejsner war voller Gier nach Leben. Und im Leben blies sie die Segel immer weiter auf.

Ihr Weg befand sich im Gegenwind.

Das Winterpalais beschrieb sie gut. Sie verstand es, darin etwas Lustiges zu sehen.

Sie gehörte zu den Bolschewiki, als diese uns als eine Sekte erschienen. Blok sagte damals voller Bitterkeit: Die Mehrheit der Menschheit besteht aus "rechten Sozialrevolutionären".

Ich erinnere mich an Larisa Rejsner im "Flickenhôtel". Sie war die Frau von Raskol'nikov. Die Flotte stand schon fast auf der Moskva.

Es war so eng, dass es fast peinlich wurde.

Ich war im feindlichen Lager. Als ich mich besann und zurückkehrte, begegnete mir Larisa wie der beste Kamerad. In ihrer Art eines nordländischen Pastors und irgendwie gut.

Dann fuhr sie mit der Flotte zur Wolga.

Sie verpackte gierig das Leben, als hätte sie vor, es zu verschnüren und auf einen anderen Planeten zu reisen.

Die Minenträger von Raskol'nikov gelangten durch die Untiefen und hinterließen auf der Wolga eine rote Spur.

Auf diesen Fahrten fand Larisa Rejsner zu ihrer literarischen Schreibweise.

⁴ Bessmyslennėjšaja smert', In: Gamburgskij ščet. Leningrad 1928, S. 60 ff.

Das ist keine weibliche Art zu schreiben. Und auch nicht die gewöhnliche Ironie eines Journalisten.

Die Ironie ist ein billiges Mittel, um klug zu sein.

Larisa Michajlovna schätzte das, was sie sah und nahm das Leben ernst. Ein wenig schwerfällig und überlastet.

Aber das Leben war damals überfüllt wie ein Güterwagen. Die Rejsner wuchs langsam und alterte nicht. Bekam ihre Fähigkeiten nicht so schnell.

Das Beste hat sie gerade jetzt geschrieben. Eine wunderbare Beschreibung von Ullstein und der Junkerswerke.

Sie begriff Deutschland sehr gut.

Sie war ein wirklicher Korrespondent, der nicht mit den Augen seiner Redaktion sah.

Die Kultur einer Schülerin von Akmeisten und Symbolisten gab Larisa Rejsner die Fähigkeit zu sehen.

In der russischen Journalistik war ihr Stil am meisten vom Stil der Bücher entfernt.

Damals besaß sie mit am meisten Kultur, wurde als Journalist mühevoll geschaffen.

Larisa Michajlovna hatte erst zu schreiben begonnen. Sie glaubte nicht an sich, lernte um.

Ihren besten Artikel schrieb sie über Baron Stejngel ("Die Dekabristen", er wird, glaube ich, jetzt erst gedruckt).

Sie hatte gerade gelernt, nicht zu beschreiben, sondern den Gegenstand zu entfalten.

Und nun ein fremdes Gesicht im bekannten Saal des Pressehauses.

Wie oft haben wir sie hier gesehen!

Aus dem russischen Journalismus wurde, wie mit den Zähnen, ein lebendiges Stück herausgerissen.

Die Freunde vergessen Larisa Rejsner niemals.

Der Wecker⁵

Eine Reise. Du reitest. Du hast nichts zu tun. Musst keine Steuern eintreiben. Keine Leute unterrichten. Nur ist es schwer. Die Füße, ungeschickt in die Steigbügel gesteckt, stoßen gegen Steine, der Sattel drückt. Die Sonne scheint durch den Nebel, und die Gipfel der Berge sind schwarz, stellenweise von blättrigem Gestein bedeckt, das von Erdrutschen verstreut worden ist.

Die Gipfel der Berge sind schwarz mit gelbem Schnee. In den Augen ein lilafarbenes Licht. Die Gipfel der Berge ähneln den Schlackebirgen neben den Fabriken des Donbass. Aber nur, wenn man nicht von der Eisenbahn aus auf diese Schlacke sieht, sondern sich selbst auf die knirschende Oberfläche begibt. Der Reisende gleicht einem Schauspieler im Kino, er spielt nicht, sondern erträgt jene Situation, in die ihn die Montage nach dem Willen des Regisseurs trägt.

Der Reisende sieht die Menschen und unterhält sich mit ihnen, da reißt der Film, und die Handlung geht in das nächste Stück über.

Auf dem Gipfel der steilen Aragva, die in die Kura fällt - was man anhand der Karte überprüfen kann - auf dem Gipfel der Aragva fließt das Wasser besonders rasch. Der Lachs gelangte, als es die graue Staumauer von Zages noch nicht gab, nur mit Mühe hinauf in die Bergflüsse, um seinen Laich abzulegen.

Für die Bergflüsse ist nicht das Wasser charakteristisch, sondern die Bewegung.

Du steigst in das Wasser und fühlst weder die Kälte noch die Feuchtigkeit, sondern du fühlst, wie es dich zieht, wegträgt. Das Wasser ist hoch, angespannt, hastig. Wenn man von einem Bergfluß sagt, dass das Wasser eilt - so ist das wichtigste Wort - eilt.

Und dort, auf dem Gipfel der Aragva, gibt es eine Stelle, die Dvureč'e heißt. Dort fließen die Pšavskaja und die Chevurskaja Aragva zusammen.

Pšavien - das ist das Land, dessen Bewohner nach Kachetien ausgesiedelt wurden.

Pšavien ist eine Wüste, Häuser sind selten, die Dörfer so auseinandergezogen, dass sie schon zerreißen.

An den Hängen der Berge befinden sich aufgeschüttete kleine Flächen. Dort wachsen gepflanzte Akazien, vielleicht Eichen. Eher Akazien. Die Äste haben sich zusammengeschoben, als hätte man sie - aus dem Stamm drehend - herausreißen wollen, und die Äste sind so dick wie ein menschlicher Kopf, ein menschlicher Körper.

Im Winter fällt ein tiefer und spurenloser Schnee, und die Menschen sitzen in ihren dunklen Hütten, die zur Hälfte in die Felsen eingetrieben wurden.

Wenn in Pšavien eine Kuh gebärt, holt man sie aus dem Stall in die Hütte. Wenn eine Frau gebärt, führt man sie vom Haus in den Stall.

Und das gesamte Land ist so voll, wie ein Land voll sein kann, dessen Bewohner nach Kachetien gefahren sind. Es ist voll pšavischer Liebe. Das ist eine Liebe ohne Kinder, eine Liebe, die zwischen Verwandten sein kann, eine Liebe, von der alle wissen und die niemand bemerkt.

Eine Liebe der Berührungen, der Verse, der Vereinbarungen.

Hier nennt man sie: eine Weile ruhen.

Die Menschen laufen auch im Sommer in ärmellosen Pelzen herum. Die Frauen stricken unentwegt Strümpfe.

Es ist kalt. Nebblig.

In die Bäume sind mit einer Axt breite Kerben eingehauen, und in die Kerben wurden Verse geschrieben und geschnitzt. Dies ist ein Land der Hirten. Hier hätte Don Quijote nach seiner

⁵ Budil'nik, in: Poiski optimizma, S. 51.ff

Niederlage hingehen sollen. Er hätte hier Gedichte geschrieben und Dulcinea gefunden, und niemand hätte sich über seine Rüstung gewundert, denn dort, wo die andere, die blaue Aragva fließt, tragen alle Rüstungen, und die Ritter stellen mit ihren Schwertern die Gerechtigkeit her.

Dann würde Don - oder besser - Batono Quijote sich aufs Pferd setzen, und zu ihm käme eine schwarzhaarige Pšavin und würde, wahrscheinlich auf russisch, sagen - Don Quijote ist soviel übersetzt worden, dass er sicher alle Sprachen versteht - und würde auf russisch zu ihm sagen: "Mein Freund, warum reitest du weg? Ich liebe dich wahnsinnig!"

Und dann würden Verse folgen.

Doch alles zusammen macht Pšavien nicht glücklich.

Georgien verändert sich. Und Jahr für Jahr siehst du andere Menschen.

Wenn die Sümpfe des Schwarzmeeres trocken gelegt sind, verschwindet die Malaria, werden auch die Trägheit und Müdigkeit der Westgeorgier und Abchasier vergehen.

Georgien verändert sich. Die steilen Brücken der Zarin Tamara sind nicht mehr die einzigen, die sich über die Flüsse spannen. Es gibt die breiten, grauen Betonbrücken der heutigen Zeit. Der Büffel und das Büffelgespann und der schwere hölzerne Pflug verschwinden allmählich.

So verschiedenartig wie Europa verändert sich auch Georgien. Und die Kartlainer, Gurier, Immeretiner, Mingreler beginnen ähnlich zu werden, wenn nicht einander, so irgend etwas anderem.

In den Bergen wohnen Menschen, die sich noch nicht verändert haben, und zu ihnen kam vor vielen Jahren ein völlig ergrauter, leichter, muskulöser Gure - ein Arzt.

Ergraut ist er durch die Franzosen. Sie glaubten, er gehöre der kommunistischen Organisation Odessas an. Sie fesselten ihn und seinen Freund achtundvierzig Stunden lang an einen Stuhl, und den Freund erschossen sie.

Und damit die Verhafteten nicht schrien, wurden sie von den Franzosen geknebelt.

Der Doktor kehrte aus Odessa in seine Heimat zurück. Und obwohl er achtundvierzig Stunden der Folter standgehalten und niemanden verraten hatte, wenngleich er alles wusste, liebte sein Land unverändert. Man liebt es hier sehr.

Und so fuhr der Doktor vor vielen Jahren in die Berge.

Hoch in den Bergen steht sein Haus. In den Fenstern kein Glas, kein Papier. Es gibt nichts, die Fenster sind leer. Über Nacht werden sie durch die Fensterläden verschlossen. Das Licht fällt durch das Rohr des Kamins ins Zimmer. Die Wände sind schwarz vor Rauch. Im Winter liegt überall Schnee.

Der weiße Hengst mit seinem Sattel aus Saffianleder und den silbernen Beschlägen am Zaumzeug wirkt schmuck zwischen den alten Dörfern, denn die Georgier vermögen schöne Dinge anzufertigen.

Der Doktor hat auf dem Tisch französische und deutsche Medizinzeitschriften liegen. Er lernt. Er hat eine Flasche Rotwein und Weißbrot da für Gäste, wenn sie kommen.

Der Doktor setzt kein Glas ein, um die Dinge um sich herum nicht zu verändern, er haßt Frankreich, England, er verließ Tiflis, weil sich Tiflis veränderte.

Im Sommer reitet der Doktor auf seinem weißen Hengst zu den Patienten. Er reitet, wenn er gerufen wird, einen Tag, zwei, übernachtet in seiner Burka am Fuß der Gebirgspässe.

Er schläft wenig, weil das Pferd gefüttert werden muß. Am schnellen Gebirgsflüßchen treibt er Gymnastik. Macht Kniebeuge, rudert mit den Armen.

Er hat ein gelbes Gesicht. Die Malaria. Er reitet. Er behandelt gern Schnitt-, Stich- und Brandwunden und ist den chevsurischen Ärzten befreundet. Sein Name ist Georgij.

Chevsuretien ist abschüssig wie ein nach zwei Seiten schräges Dach, und die Flüsse dieses kleinen Landes fließen ins Kaspische oder ins Schwarze Meer. In Chevsuretien taut der Schnee

in den tiefen Schluchten nicht, und die Felsen der Schluchten ähneln faulenden Lattenzäunen. Die Wege sind so abschüssig, dass das Herz rutscht, so abschüssig, dass man die Sattelgurte der Pferde nicht straff zieht.

In Chevsuretien wäre es Don Quijote zu rau. Dort gibt es das auch: eine Weile ruhen, aber die Frau, mit der man Liebe macht, nennt man in Chevsuretien nicht Schwesterchen, wie in Pšavien, sondern Brüderchen.

Chevsuretien trägt auf dem nackten Körper den Vlasjanik - ein wollenes, besticktes Hemd.

In Chevsuretien trägt man am Daumen einen Ring mit drei Spitzen. Diesen Ring schlägt man ins Gesicht, aber nicht einem Feind, sondern einfach so einem Menschen, mit dem man sich gestritten hat. Einen Feind schlägt man mit dem Schwert.

Stellen Sie sich vor, dass das Boot, in das sich Don Quijote an der Mühle gesetzt hatte, dass das Boot ihn in das Land der Ritterlichkeit gebracht hätte. Doch wäre es Don Quijote langweilig geworden ohne seine Bücher, ohne seine seidenen grünen, wenn auch mit schwarz gestopften Strümpfen, ohne den Herzog und dessen Maskeraden, ohne die Späße von Sancho Pansa, der dort kein Wort gesagt hätte. In Chevsuretien wäre Don Quijote wahrscheinlich erschrocken.

Georgij, wir haben viel miteinander gesprochen auf den flachen Dächern der chevsuretischen, zu ungleichmäßigen Würfeln zusammengewachsenen Häuser.

Und dort konnte ich mich nicht an das erinnern, was ich Ihnen, Batono Georgij, hätte sagen müssen.

Die schwarzen runden Schilder der Chevsuren sind unbrauchbar geworden; erinnern Sie sich an jenes Schild, das auf das Blech der Bisquitschachtel aufgenietet war.

Knöpfe verdrängen die Stickerei.

In Chevsuretien ist es langweilig, ich habe Ihnen das gesagt. Sie sind viele Werst von mir weggeritten, ich sah auf dem Berggipfel ein kleines Zinnpferdchen.

Man konnte, so schien es, die Ohren erkennen, und deutlich war auch der Schwanz des Hengstes zu sehen.

Haben Sie nicht etwa für mich den weißen Hengst gezügelt, gewendet dort oben?

Es gibt eine Stelle in den Bergen, wo die Flüsse verschwinden. Sie haben soviel Steine mit sich gezogen, dass es scheint, als sei dieser Platz als Baustelle für eine Stadt vorgesehen, und hier würden Straßen angelegt.

In den Bergen wachsen kleine Birken, die einen gelblichen Stamm haben. Die Berge sind sehr grün. Die Gletscher weit entfernt. Dort hinten stehen Felsen wie Kulissen. Es tut fast leid, den Menschen die ganze Welt zu zeigen.

Die Welt ist abgeschnitten wie auf einer kleinen Bühne.

Dem Pferd - ich verstehe nicht, die Zügel straff zu halten - reicht das Gras vom Rande des Weges. Dieses Gras ist Klee. Die Bullen werden im Sommer dorthin getrieben, wo es keine Fliegen gibt. Die Bullen glänzen, sie sind wie wilde Tiere.

Rosinante wäre den Sommer über in diesen Bergen dick geworden. Ihre Beine wären rund geworden. Und beschlagen hätte man sie mit geräuschlosen, den gesamten Huf bedeckenden, flachen Hufeisen.

Es läutet in den Chaten. Das sind kleine Hütten, in denen man Gerstenbier braut und trinkt. Und dann schläft man unter den Bäumen und hört das Läuten nicht.

Die Chevisberi brachten Fahnen, und diese Fahnen sind aus Kattun, und an den Fahnen sind kleine Glöckchen von irgendwann zum Opfer gebrachten Bullen befestigt. Und der Chuzessi, der Gehilfe des Chevisberi, läutet eine andere Glocke, die einer Bahnhofsglocke ähnelt.

Und die Menschen, die nicht schlafen, heben die Augen. Und die Menschen sind verschieden. Greise und kräftige rothaarige Männer, deren Köpfe Spuren von zahlreichen, gekonnt nicht tödlich wirkenden Schlägen aufweisen, und fünfjährige Jungen, die in ihrer Sippe die ältesten

sind und deshalb hier sitzen. Der Chevisberi schwenkt die Kattunfahne. Und die Menschen heben die Augen.

Doch nach zwei Seiten - zum Kaspischen und zum Schwarzen Meer - eilen die Flüsse, die Flüsse des angestregten Wassers, die Flüsse Chevsuretiens. Sie eilen nach verschiedenen Seiten, aber Chevsuretien bleibt unbeweglich.

Georgij, der keine Frau hat, Georgij, der kein Geld nimmt, ist hier ein angesehener, besessener Mensch.

Wir gingen zusammen hinunter zu den Steinen.

Es war ein Feiertag des Herbstes, eine Feiertag des Herbstbieres oder der Ernte. Von hier geht nichts weg, hierher kommt nichts. Alles, was wächst, wird hier aufgegessen.

Und wenn nichts wächst, wird hier gehungert.

In diesem Jahr gab es eine Ernte. Es fanden Gedenktage für einen lange verstorbenen Menschen statt. Wir saßen auf der Erde. Die chevsuretischen Kühe kehrten schon nach Hause zurück, ungeschickt die Beine bewegend, die schweren Euter störten sie beim Gehen.

Der kurze, nach unten hin abreißende chevsuretische Sonnenuntergang (er wird durch die Berge abgerissen) ging schon zu Ende. Man bot uns Gerstenbrot an, in Stücke zerpfücktes Hammelfleisch, Quark.

Wir tranken bitteres Bier wie in Leningrad und warmen Wodka aus einem Lederschlauch.

Die Kleidung des Toten, das Hemd, das Gewehr, alles, außer den Hosen, war naßgeweint. Die Hosen gehören nicht zum Ritual. Es war ein Gelage im Gelage und ein Festmahl auf dem Festmahl.

Die Jugend war noch nicht zurückgekehrt, sie hatte sich auf ungesattelten Pferden hinter den Gebirgspass zu einem Hindernisrennen begeben, das zu Ehren des Verstorbenen veranstaltet worden war.

Georgij war glücklich. In silberne Becher mit Verzierungen an den Rändern war Bier gefüllt. Bitteres.

Ein Chevsure mit kurzem Oberkörper und langen Beinen, wie absichtlich für eine Reise auf einem ungesattelten Pferd zurechtgemacht, der Chevsure las oder sagte ein Poem auf, möglicherweise ein berühmtes Poem über einen Heerführer, der den Teufeln in die Hände geriet und eine Schlange aufaß, um seinem Leben eine Ende zu bereiten, stattdessen aber die Gabe erhielt, alles zu verstehen.

Deshalb brachten ihn seine Bekannten um.

Wir, von der Welt durch die Berge verstellt wie mit Schränken, tranken in silbernen Bechern gelbes Bier aus einem roten Kupferkessel. Georgij stand auf. Er war ganz sauber, hatte ein weißes Hemd an, war gewaschen, rasiert wie immer, sauber, ganz aus Silber, seinem Pferd ähnlich.

Er stand da wie ein Mensch, der nach seinen Verdiensten gewürdigt wird.

Er sagte: "Nichts hat sich in Chevsuretien verändert."

Wir waren voll von der Ehrerbietung, wie die silbernen Becher voll Bier. Aber Georgij war nicht nur ein Ehrengast, er war auch ein besessener Gast. Der Chevsure, der die Verse vorgetragen hatte, stand auf und ging weg.

Der Fluss ging weg, hinterließ nur den Lärm. Es gab noch viel Bier. Das Leben verlief so, wie es in den Bergen verläuft, in langen Stücken, ohne gestutzt, ohne unterbrochen zu werden.

Es wurde noch dunkler.

Der Chevsure kam zurück. Er trug etwas in den Händen. Der Doktor saß ruhig. Der Chevsure wickelte etwas aus einem Tuch und stellte ein kleines goldglänzendes Ding vor den Doktor.

Und das Ding spielte plötzlich "Ach, meine Heimat, meine Heimat". Es war ein Musikwecker und seine Zeiger wiesen, glaube ich, auf halb drei. Der Wecker spielte ohne Eile, gab allen die

Gelegenheit zuzuhören.

"Sie sind überhaupt nicht musikalisch", sagte kummervoll der Doktor.