

# RUSSLAND WIEDER BELEBEN

## Literatur, Theorie und Imperium in Viktor Šklovskijs Schriften aus dem Bürgerkrieg

von Anne Dwyer (Claremont)

Auf Englisch erschienen in: Dwyer, Anne: Revivifying Russia. Literature, Theory, and Empire in Viktor Šklovskii's Civil War Writings. In: Slavonica 15/1 (2009), pp. 11-31, [www.maney.co.uk/journals/sla](http://www.maney.co.uk/journals/sla) und <http://www.ingentaconnect.com/content/maney/sla>. Wo nicht anders angegeben, stammen Übersetzungen aus dem Russischen und Englischen von der Autorin.

1 Kronfeld, Chana: On the Margins of Modernism. Decentering Literary Dynamics. Berkeley: Univ. of California Pr. 1996, p. 31.

2 Tynjanov, Jurij N.: Literaturnoje segodnja [Literarisches Heute]. In: Poetika. Istorija literatury. Kino. Moskau: Nauka 1977, p. 165 u. 166.

3 Clifford, James: Notes on Travel and Theory. In: Inscriptions 5 (1989). [http://www2.ucsc.edu/culturalstudies/PUBS/Inscriptions/vol\\_5/clifford.html](http://www2.ucsc.edu/culturalstudies/PUBS/Inscriptions/vol_5/clifford.html) [Zugriffsdatum: 19.10.2009]

4 Während der Revolution und des darauffolgenden Bürgerkriegs und der Besetzung durch Judenitsch verlor die Stadt zwei Drittel ihrer Bevölkerung. Das »Ende« St. Petersburgs provozierte wichtige künstlerische und literarische Reaktionen. Cf. Barskova, Polina: Piranesi in Petrograd. Sources, Strategies, and Dilemmas in Modernist Depictions of the Ruins (1918–1921). In: Slavic Review 65/4 (2006), pp. 694-711.

5 Šklovskij, Viktor: Kunst als Verfahren. Übers. v. Rolf Fieguth. In: Striedter, Jurij (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Fink 1969, pp. 5-35, hier p. 15; Ders.: Iskusstvo kak priem [Kunst als Verfahren]. In: Ders.: Gamburskij sčet. Stat'i – vospominanija – esse. Hg. v. Aleksandr Galuškin. Moskva: Sovetskij pisatel' 1990, pp. 58-72, hier p. 63: »чтобы вернуть ощущение жизни, [...] дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание.«

6 Šklovskij 1969, p. 15; Šklovskij 1990, p. 63: »делать камень каменным.«

7 Šklovskij, Viktor: O teorii prozy [Über die Theorie der Prosa]. Moskva:

Die russischen Formalisten befassten sich immer wieder mit Grenzen und Peripherien. Einerseits beschrieben sie »die Bewegung zwischen Zentrum und Peripherie, marginalen und dominanten Eigenschaften als Voraussetzung für literarischen Wandel«. <sup>1</sup> Andererseits verstießen sie gegen gattungsmäßige Konventionen in ihren eigenen Schriften, indem sie die Grenzen zwischen Literaturwissenschaft, Belletristik und Autobiografie verwischten. Als Jurij Tynjanov 1924 schrieb, dass Viktor Šklovskijs Kriegsmemoiren *Sentimentale Reise* sich »am Rande der Literatur« (*na kraju literatury*) befänden und im selben Artikel Šklovskijs Briefroman *ZOO* ein »Ding an der Grenze« (*vešč na granice*) nannte, äußerte er sich nicht nur über Šklovskijs generische Experimente, sondern beschrieb auch den geopolitischen Schauplatz dieser zwei Texte. <sup>2</sup> In der *Sentimentalen Reise* wird der unglückliche Picaro Viktor Šklovskij von Revolution und Bürgerkrieg zwischen der sterbenden Hauptstadt Petersburg/Petrograd (das sich selbst am westlichen Rand Russlands befindet) und den Randgebieten des Reiches hin- und hergetrieben. In den Memoiren beschreibt Šklovskij seine Zeit an der galizischen Front, in der Ukraine, dem Kaukasus und Persien. *ZOO* bahnte wiederum den Weg für die Grenzüberschreitung des Autors aus Deutschland zurück nach Russland. Der letzte Brief (eine Bittschrift ans ZK gerichtet) ermöglichte Šklovskij die Heimreise, wenn nicht in seine geliebte Stadt Petersburg, so doch zumindest nach Moskau.

Die Beziehung zwischen dem Reisen und der literaturwissenschaftlichen Theorie, die bei Šklovskij hervorgehoben wird, ist heute wieder eine Kernfrage der Kultur- und Literaturwissenschaften, wie etwa aus James Cliffords *Notes on Travel and Theory* deutlich hervorgeht:

The Greek term *theorein*: a practice of travel and observation, a man sent by the polis to another city to witness a religious ceremony. »Theory« is a place of displacement, comparison, a certain distance. To theorize, one leaves home. But like any act of travel, theory begins and ends somewhere. In the case of the Greek theorist the beginning and ending were one, the home polis. This is not so simply true of traveling theorists in the late twentieth century. <sup>3</sup>

Clifford hätte seine Aussage nicht auf das späte 20. Jahrhundert beschränken müssen. Heimaten waren auch in der Zwischenkriegszeit schwer zu finden, wie Šklovskijs Biografie nur allzu deutlich macht. Seine Wanderungen brachten ihn an die sich im Auflösen befindenden Grenzen des russischen Reiches, aber auch seine eigene *polis* Sankt Peterburg (von Šklovskij oft umgangssprachlich *Piter* genannt) war am Zerfallen. Die Stadt wurde innerhalb von zehn Jahren zweimal umgetauft; 1914 auf den Namen Petrograd, 1924 in Leningrad. <sup>4</sup>

Šklovskij ist selbst der Autor einer Theorie der distanzierten Betrachtung, nämlich der Verfremdung (*ostranenie*). In *Kunst als Verfahren* (1917) behauptet er, dass die Kunst dazu existiere, »das Empfinden des Lebens wiederherzustellen [...], ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen«. <sup>5</sup> Šklovskijs Theorie der Verfremdung verrät eine Sorge um die schwindende Substanz der Dinge: Dinge und Menschen leben eine schattenhafte Existenz; Kunst sei da, um den »Stein steinern zu machen«. <sup>6</sup> Der Neologismus *ostranenie* erzeugt eine Assoziation zwischen den Wurzeln dieses Wortes – »seltsam oder fremd« (*strannyj*) – und dem russischen Wort für Land (*strana*). Šklovskij selbst machte viele Jahre später auf diese Zweideutigkeit aufmerksam:

И я тогда создал термин »остранение«; и так как уже могу сегодня признаваться в том, что делал грамматические ошибки, то я написал одно »н«. Надо »странный« было написать. <sup>7</sup>

Dann habe ich das Wort »ostranenie« erfunden. Und – heute habe ich den Punkt erreicht, wo ich zugeben darf, dass ich grammatikalische Fehler gemacht habe – ich habe nur ein »н« geschrieben. Ich hätte »strannyj« schreiben sollen.

LiteraturwissenschaftlerInnen haben sich in den letzten Jahren auf diese doppelte Bedeutung von *ostranenie* gestützt, um Šklovskijs Theorie der *ostranenie* als eine Poetik und Praxis des Exils zu reinterpreten. <sup>8</sup> Aber das »Land«, das sich hinter der »Fremdheit« der

Sovetskij pisatel' 1983, p. 73. Diese Stelle wird auch von Eric Naiman zitiert in seiner höchst interessanten Behandlung des Geschlechts der *ostranenie*. Naiman, Eric: Shklovskii's Dog and Mulvey's Pleasure. The Secret Life of Defamiliarization. In: *Comparative Literature* 50/4 (1998), pp. 333-352.

8 Cf. v.a. Boym, Svetlana: *Estrangement as Lifestyle*. Shklovsky and Brodsky. In: *Poetics Today* 17/4 (1996), pp. 511-530; Dies.: *Poetics and Politics of Estrangement*. Victor Shklovsky and Hannah Arendt. In: *Poetics Today* 26/4 (2005), pp. 581-611.

9 Tihanov, Galin: *Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe? (And Why Is It Now Dead?)*. In: *Common Knowledge* 10/1 (2004), pp. 61-81, hier p. 76.

10 *Ibid.*, p. 66, p. 67, p. 71.

11 Šklovskij, Viktor: *Khod konia*. *Sbornik statei [Rösselsprung. Aufsatzsammlung]*. Moskva: Gelikon 1923, p. 39.

12 Um Missverständnissen vorzubeugen, wäre hervorzuheben, dass das russische Reich hier als geopolitische Entität, nicht aber als zaristische Autokratie erfasst wird.

Kunst versteckt, verweist auch auf ein grundsätzliches Paradox der modernen Literaturtheorie, einer Disziplin, in der die Formalisten kurz vor 1920 bahnbrechende Arbeit leisteten:

It is possible to think about and theorize literature per se, beyond national constraints, but the importance of literature per se as a subject of theory is validated by analyzing texts that had been – or are being – canonized as nationally significant; the process of canonization results from practices that are often consonant with, and modeled on, the construction of nation-states.<sup>9</sup>

Galina Tihanov unterstreicht hier, dass Literaturtheorie in der Zwischenkriegszeit in Mittel- und Osteuropa an einer Kreuzung der »nationalen Enthusiasmen« und des »kulturellen Kosmopolitismus« entstand. Er zählt Šklovskij zu jenen Theoretikern, die das »nationale Eingebettetein« überwinden, aber sich währenddessen nach dem ersten Weltkrieg auch für ein bestimmtes nationales Projekt engagieren, nämlich der »Konstruktion eines neuen Staates mit einer neuen politischen Identität«.<sup>10</sup> Diese zwei Aspekte koexistieren in der *Sentimentalen Reise* wie auch im Aufsatzband *Chod konja (Rösselsprung)* aus dem gleichen Jahr. In diesen Werken besteht Šklovskij auf den universellen, sogar »obdachlosen« (*bezdomnyj*) Charakter der kompositionellen Regeln der Literatur und Folklore.<sup>11</sup>

Eine zentrale Frage, die von Šklovskijs Schriften aus der Zeit des Bürgerkriegs aufgeworfen wird, betrifft also die Beziehung der Literaturtheorie zu der Bewegung des Theoretikers durch ein sich auflösendes Land. Šklovskijs Texte aus dieser Zeit können als eine Art Umschreibung des Tihanov'schen Paradoxes gelesen werden, ausgedrückt als Spannung zwischen Kosmopolitismus und nationalem Enthusiasmus sowie als allgemeine Literaturstudie, die nichtsdestoweniger von ihrem Ort im nationalen Kanon bestimmt wird. Tihanov geht allerdings nicht auf die Frage ein, inwiefern die imperiale Dynamik in Šklovskijs Werk dieses Paradox ändert oder beeinflusst. Theoretikern in Polen, der Tschechoslowakei oder Ungarn der Nachkriegszeit ging es wirklich darum, Nationen aufzubauen, die aus den Ruinen der Vielvölkerreiche neu- oder wiederentstanden waren. Aber im Fall Russlands bleiben Reich und Nation auch nach der Revolution gewissermaßen koextensiv. Meine These ist, dass Šklovskij zwischen diesen nationalen und kosmopolitischen Polen vermittelt, indem er Russland primär als Vielvölkerreich behandelt: Als Schriftsteller und Theoretiker ist Šklovskij von metaphorischen Peripherien fasziniert, aber er ist auch besonders angezogen von den Grenzgebieten des russischen Reiches. Für Šklovskij verspricht Russlands Existenz als ein Reich vieler Völker, Konfessionen und Sprachen eine Annäherung seiner kosmopolitischen Literaturtheorie und seiner Selbstidentifizierung mit Russland und der russischen Literatur. Darüber hinaus schlage ich vor, dass wir Šklovskijs Behandlung der imperialen Randgebiete wortwörtlich als Versuch wahrnehmen sollen, das sterbende russische Reich, das literarische Leben Russlands und Šklovskijs Stelle als dessen führender Literaturtheoretiker wiederzubeleben.<sup>12</sup> So wie *ostranenie* im ursprünglichen Sinn den »Stein steinern« machen sollte, sind Texte wie die *Sentimentale Reise* und *Chod konja* dazu da, Russland wieder russisch zu machen, indem sie uns eine verfremdende Sicht aus der Peripherie auf Russland und die russische Literatur eröffnen.

### Vokabular des Reisens und der Theorie: *toska, okrainy, obnaženie*

13 Šklovskij, Viktor: *A Sentimental Journey: Memoirs, 1917–1922*. Übers. v. Richard Sheldon. Normal/Ill.: Dalkey Archive Pr. 2004, p. 2f.

Teils Autobiografie, teils Abenteuerroman und teils literaturtheoretisches Manifest erzählt *Sentimentale Reise* von Šklovskijs Kriegserlebnissen, angefangen von der Februarrevolution 1917 bis zur Flucht vor den Bolschewiken nach Berlin im Jahre 1922. Nach seinem Dienst an der galizischen Front in der zaristischen Armee war Šklovskij während der Februarrevolution mit der SR-Partei in Petrograd verbunden. Er kehrte dann als Kriegskommissar der provisorischen Regierung Kerenskij's an die Front zurück, wo er zuerst in Galizien stationiert war und dann in die von Russland besetzten Gebiete Persiens weiterfuhr.



Abb. 1: Šklovskijs Krieg: Während des ersten Weltkrieges, der Oktoberrevolution und des Bürgerkriegs verschlug es Šklovskij von Petrograd an die galizische Front, in die Ukraine, den Kaukasus und Persien.<sup>13</sup>

14 Šklovskij, Viktor: *Sentimentale Reise*. Übers. v. Ruth-Elisabeth Riedt unter Mitw. v. Gisela Drohla. Frankfurt/M.: Insel 1964, p. 105; Šklovskij, Viktor: *Sentimental'noe putešestvie*. In: Ders.: »Ešče ničego ne končilos'...« Moskva: Propaganda 2002, pp. 15-266, hier p. 85: »Но тоска меня вела на окраины, как луна лунатика на крышу.«

15 Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books 2001, p. 12. Auch Sprachwissenschaftler haben die Assoziation des Ausdrucks *toska* mit der »russischen Seele« und den »endlosen Weiten« des russischen Reiches vermerkt. Cf. Bulygina, Tat'jana V./Shmelev, Aleksej D.: *Jazykovaja koncepcualizacija mira (na materiale russkoj grammatiki)* [Sprachliche Konzeptualisierung der Welt (auf Grund des Materials der russischen Grammatik)]. Moskva: *Jazyki russkoj kul'tury* 1997, p. 489f. Šklovskij behandelt *toska* sowohl als internationales Klischee des Romantismus (im Sinne von Sehnsucht, Heimweh, oder *ennui*), während er auch (oft ironisch) auf eine besondere russische Semantik hinweist.

16 Šklovskij 1964, p. 40: »Ich hatte die Front bereits ein wenig kennengelernt und konnte mir ein Bild machen von dem eintönigen Dasein (*toska*) des Frontsoldaten im Schützengraben, von dem aus man nicht einmal den Feind sah [...]« (Šklovskij 2002, p. 43: »Я немного знал уже фронт и представлял себе эту тоску окопника в траншее, из которой не видно даже противника.«)

17 Šklovskij 1964, p. 267; Šklovskij 2002, p. 194: »Вшей у меня не было. Вши являются от тоски.«

18 Akademiya Nauk SSSR: *Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka* [Wörterbuch der modernen russischen Literatursprache]. 14 Bde. Moskva: Nauka 1950-1965; Dal', Vladimir: *Tolkovij slovar' živogo velikorusskago jazyka* [Erklärendes Wörterbuch der lebendigen großrussischen Sprache]. 4. Bde. St.-Peterburg: Vol'f 1903-1909.

19 Magosci, Paul Robert: *A History of Ukraine*. Seattle: Univ. of Washington Pr. 1996, p. 171.

20 Über die Verflechtung von Körper und Text in Šklovskijs Prosa, cf. u.a. Kalinin, Il'ja: *Istorija kak iskusstvo členorazdel'nosti* [Geschichte als Kunst der Gliederung]. In: NLO 71 (2005), pp. 103-31. Die drei Ebe-

Šklovskij, der sich in der Armee auf den Betrieb von Kraftfahrzeugen spezialisiert hatte, stellte sich aktiv gegen den Putsch der Bolschewiken. Im Bürgerkrieg kämpfte er allerdings dann mit den Roten gegen die Weißen. Zweimal wurde er ernsthaft verwundet. Das zweite Mal sprengte er sich selbst in die Luft, als eine Granate in seinen Händen explodiert war, was ernste innere Verletzungen zur Folge hatte. Obwohl die Bolschewiken allen SR-Kämpfern anfänglich Amnestie anboten, floh Šklovskij im März 1922 über Finnland nach Berlin, um nicht mit anderen SR-Mitgliedern und Sympathisanten vor Gericht gestellt zu werden. Nachdem seine Wiedereinreise in die Sowjetunion Ende 1923 gestattet wurde, arbeitete Šklovskij bis zu seinem Tod im Jahre 1984 als Memoirenschreiber, Drehbuchautor und Kritiker.

Vor seinem Aufbruch nach Persien deklamiert der Held der *Sentimentalen Reise*: »Der Kummer (*toska*) zog mich an die Grenzen (*okrainy*) des Landes wie der Mond den Mondsüchtigen aufs Dach.«<sup>14</sup> Diese Aussage enthält zwei Motive die in diesem Text häufig zusammen auftauchen: *toska* und *okrainy*. *Toska* wird oft als eine besondere russische Sehnsucht beschrieben, die laut Svetlana Boym die folgenden Assoziationen hervorruft: »a claustrophobic intimacy of the cramped space from where one pines for the infinite. [...] [A] stifling, almost asthmatic sense of incredible deprivation.«<sup>15</sup> In der *Sentimentalen Reise* wird *toska* allmählich gleichgestellt mit dem Horror des Stillstandes und der Trägheit, wie er u.a. von Soldaten in den Schützengraben empfunden wird.<sup>16</sup> Die manische Mobilität des Picaro Šklovskij ist eine mögliche Reaktion auf diese *toska*, aber dieselbe Qual bewegt die russischen Soldaten zu sinnloser und unglaublicher Gewalttätigkeit. Im Gegensatz zu den einfachen Soldaten ist der Intellektuelle Šklovskij zu einer Sublimierung dieses Verlangens nach Bewegung und Gewalttätigkeit fähig. Im hungernden nachrevolutionären Petrograd wehrt sich Šklovskij gegen *toska* und Läuse, indem er Literaturtheorie schreibt: »Ich hatte keine Läuse, Läuse kommen von Kummer (*toska*).«<sup>17</sup>

Šklovskij fasst sowohl Mobilität als auch Schreiben als mögliche Antworten auf den Kummer der *toska*. Aber warum ist Šklovskij so von den *okrainy* angezogen? *Okrainy* ist die Pluralform von *okraina*, »dem Randgebiet einer Ortschaft oder einer Landschaft«. *Okrainy* kommt wiederum vom Wort *kraj*, das jede Art von Grenze oder Rand wie auch das Terrain innerhalb dieser Grenze bezeichnen kann. Das semantische Feld dieses Wortes bezieht sich indes nicht nur auf die Geografie – *kraj* und das Adjektiv *krajnij* können jegliche Art von Grenzsituation anzeigen.<sup>18</sup> *Ukraine*, eine Ortsbezeichnung, der in Šklovskijs Text eine wichtige Rolle zukommt, lässt sich vom selben Wortstamm ableiten. Laut ihrer Etymologie ist die Ukraine also Grenzgebiet.<sup>19</sup> Um aber zur ursprünglichen Frage zurückzukommen, soll nun behauptet werden, dass Šklovskij ein so starkes Verlangen nach den *okrainy* verspürt, weil eben diese Randgebiete eine Substanz versprechen, die im Zentrum nicht (mehr) zu finden ist.

Die Struktur der *Sentimentalen Reise* basiert auf den Prinzipien der Kongruenz und des Parallelismus: Land, Körper und Text stellen drei zusammenhängende Ebenen dar.<sup>20</sup> Die Begriffe Zentrum und Peripherie werden von vornherein in Frage gestellt: die Außengrenzen aller drei Ebenen werden angegriffen, während sie gleichzeitig von innen ausgehöhlt werden. Die Granate, die Šklovskij so schwer verletzt, lässt ein Loch in seinen Eingeweiden zurück. Russlands militärische Schwierigkeiten stammen von der Zersetzung oder Fäulnis (*gnienie*) seines Heeres: »Die russische Armee hatte schon vor der Revolution einen inneren Bruch erlitten.«<sup>21</sup> Die biologische Metapher des Leisten- oder Eingeweidenbruchs bedeutet, dass das Schicksal des Kollektivkörpers Armee kaum mehr von der Auflösung, Fragmentierung und den Schmerzen der Körper der einzelnen Soldaten zu unterscheiden ist. Während die Armee sich metaphorisch zersetzt, modern die Füße der Soldaten im stehenden Wasser der Schützengraben.<sup>22</sup> Amputation, Hungertod und Kastration kehren als Motive in diesem Text immer wieder, denn Menschenkörper müssen sowohl ihre Extremitäten, wie auch ihre Innereien büßen. Dieselben Prinzipien der Körperverletzung wiederholen sich in der selbstreflexiven und fragmentierten Struktur des Textes, einer »autobiografischen Poetik der Lücken und Breschen.«<sup>23</sup> Šklovskij fängt diese Leere in einer Metapher ein, in der es wieder um Zentrum und Peripherie geht: »Ich bin viel in der Welt herumgekommen und habe verschiedene Kriege miterlebt, und immer hatte ich das Gefühl, als säße ich im Loch eines *Bublik*.«<sup>24</sup> Dieses Bild eines ringförmigen Brötchens (*bublik*) bestätigt die Vorstellung, dass Randgebiete oder Grenzen Substanz versprechen, die das ausgehöhlte Zentrum nicht aufbieten kann. Aber so wie Šklovskijs Schlafwandler mit seiner *toska* den Mond wohl nie



nenen Körper-Text-Land werden auch von Polina Barskova als eine Grundstruktur der Sentimentalen Reise identifiziert. Cf. Barskova, Polina: *Enchanted by the Spectacle of Death: Forms of the End in Leningrad Culture (1917–1934)*. Berkeley: Diss. [masch.] 2006.

21 Šklovskij 1964, p. 85 (Übersetzung geändert – A.D.); Šklovskij 2002, p. 73: »Армия имела грюжу еще до революции.«

22 Cf. Šklovskij 1964, p. 71f.; Šklovskij 2002, p. 58.

23 Zenkin, Sergej: Priključenija teoretika. *Avtobiografičeskaja proza Viktora Šklovskogo* [Abenteuer des Theoretikers. Autobiografische Prosa Viktor Šklovskijs]. In: *Družba narodov* 12 (2003), p. 172.

24 Šklovskij 1964, p. 285. (Übersetzung geändert – A.D.); Šklovskij 2002, p. 205: »Много ходил я по свету и видел разные войны, и все у меня впечатление, что был я в дырке от бублика.«

25 Der Begriff selbst stammt nicht von Šklovskij. Laut Historikern des Formalismus wurden *obnaženie priema* und *motivirovka priema* erstmals 1919 von Roman Jakobson in seiner Rede *Novaja russkaja poezija (Neue russische Poesie)* erläutert. Klassische Diskussionen dieser Konzepte befinden sich in Erlich, Victor: *Russian Formalism. History-Doctrine*. The Hague: Mouton & Co. 1965, pp. 190–197; Hansen-Löve, Aage: *Der russische Formalismus*. Wien: ÖAW 1978, pp. 197–200; Lachmann, Renate: *Die ›Verfremdung‹ und das ›Neue Sehen‹ bei Viktor Šklovskij*. In: *Poetica* 3/1–2 (1970), pp. 226–249.

26 Šklovskij, Viktor: *Theorie der Prosa*. Hg. u. Übers. v. Gisela Drohla. Frankfurt/M.: Fischer 1966, p. 162.

27 Šklovskij 1964, p. 175: »Aber die Front wurde immer mehr entblößt [...]«; Šklovskij 2002, p. 133: »А фронт обнажался [...]«.

28 Šklovskij 2002, p. 113.

29 Šklovskij 1964, p. 147.

30 Šklovskij 2002, p. 138.

erreichen wird, zeigt auch diese Metapher auf, wie vergeblich dieser Wunsch nach Substanz ist: Das ausgehöhlte Zentrum (Zersetzung, körperliches Trauma etc.) begleitet den Reisenden auf seiner Kriegswanderschaft an die Peripherie.

Wenn die Substanz oder der Teig des *publik* unerreichbar bleiben muss, was findet dann Šklovskij eigentlich in den *okrainy*, diesen vieldeutigen Randgebieten, die auch die vom Krieg zerrütteten Grenzländer des russischen Reiches umfassen? Die Antwort führt uns zum dritten Begriff des Reisens und der Theorie, nämlich *obnaženie*, ein Wort, das Lesern der Formalisten bekannt sein dürfte als Komponente der *obnaženie priema*, der Bloßlegung des Verfahrens. Mit diesem wichtigen theoretischen Konzept beschäftigte sich Šklovskij eben in dieser Periode seines Schaffens.<sup>25</sup> Unter *obnaženie priema* versteht man die Momente, in denen ein Text oder ein Film die Konventionen der Kunst offenlegt bzw. bloßstellt. Šklovskij veranschaulicht den Begriff in seiner Analyse von Laurence Sternes *Tristram Shandy*, dessen selbstreflexive Possen den Theoretiker dazu führten, das Buch zum »typischsten Roman der Weltliteratur«<sup>26</sup> zu ernennen.

Die Offenlegung oder *obnaženie*, die Šklovskij an der Grenze findet, geht weit über den technischen Begriff des *obnaženie priema* hinaus. Šklovskij bezieht sich auf die ganze Breite des semantischen Feldes, wobei Land, Körper und Text wieder in gegenseitiger Wechselwirkung stehen. Russlands Grenzen, Frontlinien und Armeen werden immer wieder bloßgestellt und Russlands Landschaften werden als kahl und leer dargestellt (*front obnažalsja*).<sup>27</sup> An diesen freigelegten Grenzen und Fronten werden wiederum die Körper der sterbenden Soldaten in grauenhafter Weise zur Schau gestellt:

При белом свете умирает человек, корчась и извиваясь; его обнаженная спина и лопатки ужасны.<sup>28</sup>

Und da stirbt ein Mensch, am hellichten Tag, mitten auf der Straße. Er windet und krümmt sich; grauenvoll sein nackter Rücken und seine Schulterblätter.<sup>29</sup>

Die literaturtheoretische Bedeutung des Wortes *obnaženie* behält auch hier ihre Resonanz. Es ist kaum ein Zufall, dass Šklovskij sich den Titel von Sterne ausleiht, da auch Šklovskijs Buch seine Verfahren immer wieder offenlegt. Nur das erotische Potenzial der *obnaženie* bleibt größtenteils unverwertet in dieser Geschichte der Gewalt: Der Akt der Enthüllung bringt nie sinnliche, unverletzte Körper zum Vorschein.

Einer der bekanntesten und grausamsten Passagen der *Sentimentalen Reise* verbindet die Prinzipien der *toska*, *okrainy* und *obnaženie* in einer Weise, die die sorgfältige Konstruktion des Textes unterstreicht. Šklovskij gibt an dieser Stelle einem Offizier das Wort, der von einer Explosion berichtet:

После взрыва солдаты, окруженные врагами, ждущие подвижного состава, занялись тем, что собирали и составляли из кусков разорванные тела товарищей.

Собирали долго.

Конечно, части тела у многих перемешали.

Один офицер подошел к длинному ряду положенных трупов.

Крайний покойник был собран из оставшихся частей.

Это было туловище крупного человека. К нему была прставлена маленькая

голова, и на груди лежали маленькие, неровные руки, обе левые.

Офицер смотрел довольно долго, потом сел на землю и стал хохотать...

хохотать... хохотать...

В Тифлисе – я возвращаюсь к своему пути – было сделано одно

преступление.<sup>30</sup>

Nach der Explosion beschäftigten sich die von Feinden umzingelten Soldaten, die auf die Züge für ihren Rücktransport warteten, damit, die herumliegenden zerfetzten Stücke aufzulesen und daraus die Körper ihrer Kameraden zusammensetzen. Sie hatten lange damit zu tun.

Natürlich wurden die Körperteile oft durcheinandergebracht.

Ein Offizier trat an die lange Reihe der Leichen. Der am Ende liegende Tote war aus dem zusammengestückelt, was übriggeblieben war:

der Rumpf eines großen Mannes, dazu ein kleiner Kopf, und auf der Brust lagen zwei linke Hände, klein und ungleichmäßig.

Der Offizier betrachtete das alles eine Weile, dann setzte er sich auf die Erde und lachte... lachte... lachte...

31 Šklovskij 1964, p. 182.

32 Šklovskij 1964, p. 265; Šklovskij 2002, p. 192: »Ирония в жизни, как красноречие в истории литературы, может все связывать.«

33 Neuere Traumastudien wie die von Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Pr. 1996, p. 7 beleuchten Šklovskijs Unfähigkeit, an einem Ort zu bleiben und Zeugnis abzulegen: »Something [...] that seems oddly to inhabit all traumatic experience: the inability fully to witness the event as it occurs, or the ability to witness the event fully only at the cost of witnessing oneself. Central to the very immediacy of this experience, that is, is a gap that carries the force of the event and does so precisely at the expense of simple knowledge and memory. The force of this experience would appear to arise precisely, in other words, in the collapse of its understanding.«

34 Die Kriegsmetapher hat hier seinen Platz, denn das Verfahren (*priem*) selbst hat auch eine militärische Bedeutung, z.B. als *boevoj priem* (Kampfmanöver).

35 Cf. Šklovskij 1966, p. 165f.

In Tiflis – ich kehre zu meinem Rückweg zurück – war ein entsetzliches Verbrechen geschehen [...].<sup>31</sup>

Das Interesse des Erzählers und das erschütternde Gelächter des Offiziers verwandeln die toten Körper der Soldaten in ein Werk der modernen Kunst. Für die LeserInnen der *Sentimentalen Reise* (aber nicht für die Teilnehmer dieser Szene) ist diese Episode eine Vorstellung der *obnaženie priema*: Die Montage der Körperteile ohne Bindegewebe erinnert an die scheinbar unzusammenhängende Struktur und den parataktischen Stil der Šklovskij'schen Erzählweise.

Obwohl *obnaženie* an dieser Textstelle im Vordergrund steht, sollten wir nicht übersehen, dass sowohl *okrainy* und *toska* aus dem Hintergrund hervorlugen. Der Wendepunkt der Geschichte – der Augenblick, in dem aus einer Sammlung zerlegter Körperteile auf einmal eine neue, groteske Schöpfung wird – erfolgt als die Soldaten den »*krajnyj pokojnik*« erreichen, den »am Ende liegenden Toten« in der Reihe oder auch den zuletzt Verstorbenen. *Krajnyj* markiert wieder einen Rand oder einen Grenzfall, und der Standpunkt wechselt an dieser Stelle von einer Erzählung inmitten unvorstellbarer Gewalt zu einer exzentrischen und eher theoretischen Betrachtung des Objekts außerhalb des eigentlichen Geschehens. Die aufgezwungene Immobilität und Klaustrophobie der Soldaten beschwört *toska* herauf: Vom Feind umzingelt, verbringen die Soldaten ihre Zeit mit dieser grauenhaften Körpermontage während sie auf den Rücktransport warten (ein Detail, das der Erzähler gleich zweimal erwähnt).

»Im Leben kann die Ironie, wie die Beredsamkeit in der Literaturgeschichte, alles zusammenhalten«, schreibt Šklovskij anderswo in der *Sentimentalen Reise*.<sup>32</sup> Aber in dieser Anekdote tritt der Theoretiker nicht als derselbe ironische Schriftsteller hervor, der im hungernden Petrograd die Läuse abwehren kann. Die Verschiebungen von einer Erzählebene zur anderen (von den physischen Körpern zum quasi-künstlerischen Körper-Text) decken die Unfähigkeit des Erzählers, das Gesehene und Gehörte zu analysieren. Die Sprünge selbst weisen auf ein unsägliches Trauma.<sup>33</sup> Obwohl die mehrfachen Rahmen dieser Episode als ironisches »Bindegewebe« fungieren, liefert der pikareske Theoretiker keine Exegese der Situation. Seine Antwort auf die künstlerische Produktion der Soldaten ist, einfach fortzufahren. Diese fehlende kritische Distanz bedeutet, dass das Reisen zumindest vorläufig an die Stelle der Theorie getreten ist.

In der *Sentimentalen Reise* erfüllen der Begriff und das weitere semantische Feld der *obnaženie* zumindest zwei ausgeprägte Funktionen. Erstens verstärken Wiederholungen des Verbes *obnažat'* in den unterschiedlichsten Situationen die Kongruenz der drei Ebenen der *Sentimentalen Reise*: der vom Krieg zerrüttete Körper Russlands; die verletzten Körper der Soldaten und auch Viktor Šklovskijs; der fragmentierte und parataktische Text. Andererseits fungiert *obnaženie* auch auf der Metaebene als theoretischer Begriff und Bindeverfahren, der dem Autor-Theoretiker einen privilegierten, distanzierten Standpunkt ermöglicht. Diese zwei Aspekte der *obnaženie* veranschaulichen eine Spannung, die auch Tihanov in seinem Paradox aufzeigt. Viktor Šklovskij – als Autor und Text – kann und kann auch nicht Distanz zwischen seinem eigenen Schicksal und dem Schicksal Russlands schaffen. In der *Sentimentalen Reise* demonstriert Šklovskij, dass *obnaženie* eine Waffe im Arsenal des Theoretikers ist, unabhängig vom historischen oder sozialen Kontext des zu untersuchenden Textes.<sup>34</sup> Andererseits zeigt gerade *obnaženie*, wie sehr Šklovskijs eigene Theorie in einem durchaus russischen Kontext zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt eingebettet ist.

Šklovskij'sche *toska* beschränkt sich nicht auf den synchronen Ausdruck der Kongruenz von Land, Körper und Text, sondern verweist auch diachron auf die historische Auseinandersetzung der russischen Literatur mit den Randgebieten des Imperiums. Wenn Šklovskij sein an *toska* leidendes Selbst mit einem mondsüchtigen Schlafwandler vergleicht, bezieht er sich unmissverständlich auf die russische Romantik. In einem Aufsatz aus dem Jahre 1921 meint Šklovskij, dass sowohl »Mondlicht« als auch der »romantische Kaukasus« Klischees seien, über die zu schreiben sich schon Tolstoj verbot, als er im Gefolge der Romantik über seine Erfahrungen vor Ort schrieb. Aber Šklovskij besteht darauf, dass auch solch abgenutzte Topoi wiederbelebt werden können, wenn nur ihre Konventionalität hervorgehoben wird.<sup>35</sup> Das ist genau seine eigene Vorgangsweise in der *Sentimentalen Reise*, wo *toska* wiederholt nicht nur mit dem »Mondschein«, sondern auch mit dem Osten (*vostok*) assoziiert

36 Lermontov, Mihail Ju.: *Sobranie sočinenii v četyrech tomach* [Gesammelte Werke in 4 Bdn]. Bd. 2. Moskau: Izd-vo Akademii nauk SSSR 1962, pp. 468-469.

37 Cf. eine Aussage, die dem Dichter Fedor Tjutčev zugeschrieben wird: »Ich verspüre nicht *Heimweh*, sondern *Herausweh*.« Z. I. S. Gagarin an A. N. Bachmeteva, Paris, 28. Oktober 1874. In: Makašin, Sergej A.; Pigarev, Kirill V. und Dinesman, Tat'jana G.: Fedor Ivanovič Tjutčev. Moskva: Nauka 1989, Bd. 2, p. 174.

38 Ram, Harsha: *The Imperial Sublime. A Russian Poetics of Empire*. Madison: Univ. of Wisconsin Pr. 2003, p. 174.

39 Šklovskij 1964, p. 148: »Man muß nicht Geschichte machen, sondern seine eigene Biographie.« Šklovskij 2002, p. 114: »Не историю нужно стараться делать, а биографию.« Die (Un)Möglichkeit für Šklovskij, Geschichte oder (Auto)biografie zu schreiben wird in einigen kürzlich erschienenen Publikationen besprochen. Cf. Zenkin 2003; Kalinin, Il'ja: *Istorija kak ostranenie teorii* [Geschichte als Verfremdung der Theorie]. In: Zenkin, Sergej N. (Hg): *Russkaja teorija 1920–1930-e gody: Materialy 10-ch Lotmanovskich čtenii* [Russische Theorie in den 1920–1930er Jahren. Materialien der 10. Lotman-Tagung]. Moskva: RGGU 2004, pp. 191-212; Levčenko, Jan: *Istorija i fikcija v tekstach V. Šklovskogo i B. Ejchenbauma v 1920-e gg.* [Geschichte und Fiktion in Šklovskijs und Ejchenbaums Texten der 1920er Jahre]. Tartu: Tartu Univ. Pr. 2003.

40 Šklovskij 1964, p. 111; Šklovskij 2002, p. 90: »как павлиний хвост, «войну совершенно обнаженную».

41 Cf. Šklovskij 1964, p. 155ff.; Šklovskij 2002, p. 118f.

42 Šklovskij 2002, p. 100.

wird. Das Paar *toska-vostok* ist ein Charakteristikum der russischen romantischen Poesie, effektiv verwendet, z.B. von Lermontov in *Mtsyri* (1829):

Но, чужд ребяческих утех,  
Сначала бегал он от всех,  
Бродил безмолвен, одиноко,  
Смотрел, вздыхая, на восток,  
Гоним неясною тоской  
По стороне своей родной.<sup>36</sup>

Aber, fremd den kindlichen Spielen  
Lief er zuerst von allen fort,  
Wanderte schweigend, einsam,  
Schaute, seufzend, in den Osten,  
Getrieben von einer undeutlichen Sehnsucht  
nach seiner Heimat.

Wie auf den georgischen Helden Lermontovs, übt der Osten auch auf Šklovskij eine ganz besondere Anziehungskraft aus. Allerdings ähnelt er auch den Byronischen russischen Offizieren der frühen Gedichte Puškins und Lermontovs, die ihre Sehnsucht (*toska*) nie stillen können. Wie seine Vorgänger verspürt Šklovskij weiterhin eine große Leere in dem vom Krieg zerstörten Persien. Auf der paranomastischen Ebene erzeugt die oft paarweise auftauchende Kombination von *vostok* und *toska* eine weitere Verwirrung der Begriffe von Zentrum und Peripherie, denn »VOSTOK« und »TOSKA« sind aus denselben Buchstaben zusammengesetzt, die allerdings in verschiedene Richtungen ziehen.<sup>37</sup>

Šklovskijs Ko-Artikulation historischer und somatischer Grenzen bezieht sich deutlich auf die romantische Tradition,

[which] came to equate the nation's body with the poet's [...] and finally elided the history of Russia's imperial expansion into the problem of prophetic utterance.<sup>38</sup>

Im Gegensatz zu seinen romantischen Vorfahren schreibt Šklovskij allerdings in einer Zeit der imperialen Kontraktion, nicht der Expansion. Außerdem lässt sich in Šklovskijs Werk kein Glaube mehr an den romantischen Topos des Poeten als Propheten finden. Besonders im zweiten Teil des Buches (*Am Schreibtisch*), besteht Šklovskij darauf, dass es die Aufgabe des Theoretikers sei, den Gang der Geschichte zu beobachten, aber nicht die Zukunft vorherzusagen oder »Geschichte zu machen«.<sup>39</sup>

Šklovskij widersetzt sich dem Exotismus der abgegrasten Ortschaften des russischen Orientalismus. Wenn ein russischer Landsmann in Persien ankommt mit der Erwartung einen »Osten« anzutreffen, der »bunt wie ein Pfauenschweif« sei, findet er stattdessen »Krieg in seiner ganzen Nacktheit« (*vojnu soveršenno obnažennuju*).<sup>40</sup> Šklovskijs brutalem Bericht aus dieser Gegend fehlt auch die erotische Komponente der orientalisierenden Dichtung und ist eher späteren literarischen Behandlungen der russischen Randgebiete verwandt, wie z.B. Puškins *Reise nach Arzum* (1835) oder Tolstoj's *Sevastopol-Zyklus* (1855/56). Manchmal ist Šklovskijs *toska* aber einfach dazu da, um die Ironie der Geschichte hervorzuheben. So spielt z.B. die persische Gesandtschaft während Verhandlungen mit den Russen den beliebten russischen Militärmarsch *Toska po rodine* (*Heimweh*) – ein Wink mit dem Zaunpfahl seitens der Iraner.<sup>41</sup> Viel häufiger allerdings erzeugt *toska* extreme und sinnlose Gewalt, wie in der folgenden Zusammenfassung der neueren Geschichte der Region:

Я знаю, как жестоки курды, но Восток вообще жесток. Лет 30 тому назад около Джеламерка айсоры сняли кожу с нескольких англичан, раздраживших их неосторожным списыванием надписей. А курдов я не видел в то время, когда они резали персов и засовывали отрубленные половые части в рот убитого врага, а в то время, когда их рассеянно – от скуки – убивали тоскующие русские.<sup>42</sup>

Ich weiß, wie grausam die Kurden sind, aber der ganze Orient ist grausam. Vor dreißig Jahren hatten die Aisoren einigen Engländern die Haut abgezogen, weil sie so unvorsichtig waren, irgendwelche Inschriften abzuschreiben. Die Kurden aber habe ich nicht mehr zu der Zeit kennengelernt, als sie die Perser abschlachteten und ihren toten Feinden die abgehauenen Geschlechtsteile in den Mund stopften,

43 Šklovskij 1964, p. 126. (Übersetzung geändert – A.D.)

44 Šklovskij 2002, p. 121.

45 Šklovskij 1964, p. 161.

46 Cf. Šklovskij 1964, p. 292; Šklovskij 2002, p. 209.

sondern zu einer Zeit, wo sie selbst von den bedrückten Russen totgeschlagen wurden; aus Langeweile, nur zum Zeitvertreib.<sup>43</sup>

An dieser Stelle wird das semantische und alliterative Feld von *toska* und *vostok* erweitert um die Begriffe Grausamkeit (*žestokost'*), Langeweile (*skuka*) und Russen (*russkie*). Ein grausamer Fall der *obnaženie* taucht auch hier wieder in der Häutung der Engländer auf, während die Vergewaltigung der zerlegten persischen Körper die Motive der Kastration und Verstümmelung wiederholt.

Ist Šklovskijs *Sentimentale Reise* also nur ein später Beitrag einer etablierten Tradition von Texten, die den romantischen Mythos des Kaukasus in Frage stellen? Oder trägt Šklovskij etwas wirklich Neues bei? Ich schlage vor, dass Šklovskij sich eben in seinem Interesse für Antisemitismus und jüdische Identität am stärksten von früheren russischen Texten über den Kaukasus unterscheidet. Während russische Offiziere der Romantik sich nach dem Kaukasus als einem Ort der Freiheit (*vol'nost'*) von den Zwängen der Zivilisation und der Autokratie sehnten, so stellt Šklovskij »den Osten« stattdessen als einen Ort der Freiheit von Antisemitismus dar:

Моя ориентация была местная.

Если бы при мне был хоть один близкий человек, если бы я не стремился к тому же обратно к библиотекам, я никуда бы не поехал и стал бы отсиживаться на Востоке.

А на Востоке была еще черта, которая меня с ним примиряла: здесь не было антисемитизма.

В армии уже говорили, что Шкловский—жид [...].<sup>44</sup>

Ich aber dachte auch an Persien.

Hätte ich nur einen einzigen Freund bei mir gehabt und hätte ich mich nicht so sehr nach den Bibliotheken zurückgesehnt, so wäre ich im Orient geblieben.

Außerdem hatte der Orient noch etwas, das mich mit ihm versöhnte: es gab hier keinen Antisemitismus.

In der Armee munkelte man bereits, Šklovskij sei Jude [...].<sup>45</sup>

Diese Aussage ist ein typisches Bekenntnis Šklovskijs sowohl zur Peripherie des Reichs, als auch zu seinem Zentrum; zu einem Osten, den Šklovskij in etwas vager Weise mit seinem eigenen Judentum assoziiert, wie auch zur literarischen Kultur Sankt Peterburgs. Wie die letzte Zeile deutlich macht, ist Šklovskijs Lage in der Armee etwas heikel. Obwohl er sich seines Professionalismus und seiner Nähe zu den russischen Soldaten rühmt, ist er dennoch niemals einer von ihnen.<sup>46</sup> Auch präsentiert sich Šklovskij nicht als direkter Erbe der schneidigen Offiziere Puškins, Lermontovs, oder Tolstojs. Stattdessen wendet er sich einem anderen russischen Schriftsteller zu, der in seltsamer Weise sowohl Puškins und Lermontovs Engagement mit dem romantischen Osten als auch die jüdisch/ukrainische Abstammung Šklovskijs in einer Person verbindet: Nikolaj Gogol'.

### Gogol' in Palästina: Juden und Nomaden

47 Šklovskij 2002, p. 101.

48 Šklovskij 1964, p. 128.

Šklovskij vergleicht sein Erlebnis in Persien mit Gogol's Pilgerfahrt ins Heilige Land im Jahre 1848:

Я тосковал на Востоке, как тосковал в Палестине Гоголь, переживая дождь на скучной станции Назарет.<sup>47</sup>

Mir war die Zeit lang im Orient, so wie sie Gogol in Palästina lang geworden war, als er im tristen Nazareth einen Regenguß abwarten mußte.<sup>48</sup>

Obwohl die *Sentimentale Reise* vollgepackt ist mit Anspielungen an die russische Literatur, identifiziert sich Šklovskij hier zum ersten Mal explizit mit einem anderen Autor. Ich schlage vor, dass wir diese Gleichsetzung Šklovskij'scher und Gogol'scher *toska* ernst nehmen sollen. Was bedeutet diese Parallele für Šklovskijs Vorstellung von Russland, der russischen Literatur und der Literatur an sich?

Im Gegensatz zu seinen Kollegen Ejchenbaum oder Tynjanov schrieb Šklovskij niemals einen Aufsatz ausschließlich über Gogol'. Stattdessen beschränkte er sich auf gelegentliche



49 Maguire, Robert: The Formalists on Gogol. In: Jackson, Robert Louis/ Rudy, Stephen (Hg.): Russian Formalism. A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich. New Haven: Yale Center f. International and Area Studies 1985, p. 225.

50 Setchkarev, Vsevolod: Gogol. His Life and Works. New York: New York UP 1965, p. 41, p. 80f. Setchkarev erwähnt auch, dass Turgenew sich später an den jungen Geschichtsdozenten Gogol' erinnerte, der gerne seinen Studenten Postkarten aus dem Heiligen Land vorzeigte.

51 N.V. Gogol an V.A. Žukovskij, Moskau, 28.02.1850. In: Gogol', Nikolaj V.: Peregiska N.V. Gogolja v dvuch tomach [Der Briefwechsel Gogol's in 2 Bdn.]. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1988, Bd. 1, p. 229.

Bemerkungen, die sein Gesamtwerk durchziehen. Dieser Mangel an einer nachhaltigen Beschäftigung mit Gogol' ist etwas überraschend, denn die sprachlichen und strukturellen Herausforderungen des Gogol'schen Werkes wie auch Gogol's Beschäftigung mit Erzählperspektive und Distanz scheinen wie geschaffen für die formalistische Analyse:

Not only does [Gogol's theme of distance, A.D.] restate the famous problem of *ostranenie*, but it identifies a stance most formalists deemed essential. [...] »Distance« is also a theme of Gogol's life: his sense of being marked out and set apart, his self-awareness as a Ukrainian in Russian society, his prickly personality, his need to observe Russia from afar. One feels something of the same sense of distance, even alienation from Russian culture in reading the formalists.<sup>49</sup>

Šklovskij behandelt ausdrücklich diesen »Sinn für Distanz«, indem er sich zum inneren literarischen Kreis von Sankt Petersburg zählt und gleichzeitig auf seinem marginalen Status als Jude (genauer, als »Halbjude«) im militärischen und literarischen Leben Russlands besteht. Diese Oszillation zwischen Insider und Outsider läuft parallel zur schon besprochenen zweifachen Funktion der *obnaženie*, welche Šklovskij erlaubt, Distanz beizubehalten, während er ebenfalls seinen eigenen Körper mit dem verwundeten Körper Russlands identifiziert. Die Figur Gogol's fügt dieser Ambivalenz eine intertextuelle Komponente hinzu: Obwohl sich Gogol' ohne Zweifel im Zentrum des Literaturkanons befindet (cf. die überlieferte Behauptung Dostojevskijs, dass »wir alle aus Gogol's Mantel hervorgekommen sind«), bleibt er wohl sein marginalster und seltsamster Vertreter.

Indem Šklovskij Gogol's *toska* in Nazareth erwähnt, bezieht er sich auf eine bekannte Episode aus Gogol's Leben. Gogol', der schon seit seiner Jugend vom Heiligen Land fasziniert war, wurde schwer enttäuscht, als er im Jahre 1848 endlich eine Pilgerfahrt nach Palästina antrat.<sup>50</sup> Gogol' beschreibt seine Erfahrungen in einem Brief an seinen Freund Vasilij Žukovskij, dem romantischen Dichter und Hauslehrer des Zarevitsch. Žukovskij hatte Gogol' um authentisches »Lokalkolorit« für seine eigene Arbeit, das epische Gedicht *Der ewige Jude*, gebeten. Gogol's Antwort enthält folgende Gedanken an einem regnerischen Tag:

[В] Назарете, застигнутый дождем, просидел два дни, позабыв, что сижу в Назарете, точно как бы это случилось в России, на станции. Повсюду и на всем видел я только признаки явные того, что все эти ныне обнаженные страны, и преимущественно Иудея (ныне всех бесплоднейшая), были действительно землей млека и меда. По всем горам высечены уступы – следы некогда бывших виноградников, и теперь даже стоит только бросить одну горсть земли на эти обнаженные каменья, чтобы показались на ней вдруг сотни растений и цветов: столько влажности, необходимой для прозябенья, заключено в этих бесплодных каменьях! Но никто из нынешних жителей ничего не заводит, считая себя кочевыми, преходящими, только на время скитающимися в сей пораженной богом стране.<sup>51</sup>

In Nazareth, vom Regen erwischt, saß ich zwei Tage lang und vergaß, dass ich in Nazareth saß, so als ob alles auf einer Poststation in Russland passieren würde. Überall und auf allem sah ich nur klare Zeichen davon, dass all diese heute kahlen Länder, und vor allem Judäa (heute das unfruchtbarste von allen), wirklich einst das Land von Milch und Honig waren. Auf allen Bergen sind Stufen ausgemeißelt – die Spuren einst gewesener Weinberge, und auch heute müsste man nur eine Handvoll Erde auf diese entblößten Steine werfen, damit sich auf ihnen plötzlich hunderte von Pflanzen und Blumen zeigten: Wieviel Feuchtigkeit, nötig für das Wachsen, ist in diesen fruchtlosen Steinen enthalten! Aber keiner der heutigen Einwohner baut etwas an, sie halten sich für Nomaden, Vorübergehende, die nur kurze Zeit durch dieses von Gott geschlagene Land wandern.

Zwischen Šklovskijs Memoiren und Gogol's Brief gibt es einige auffällige Berührungspunkte: Gogol's Bericht verbindet ästhetische Theorie mit persönlicher Beichte und einer einflussreichen Gegenüberstellung von Geschichtsphilosophie und Landschaftsbeschreibung. Zwei Parallelen stechen aber besonders hervor: Die erste ist lexikalisch und dreht sich um die Worte *obnažennij* und *strannij*. Die zweite ist thematisch, nämlich die Beschäftigung mit Nomaden- und Judentum.

Gogol's palästinensische und Šklovskijs persische Landschaft ähneln einander auf unheimliche Weise: Seltsame und kahle Landstriche werden von dünnen Weinreben, Bergen



52 Cf. die Behandlung von Chateaubriands *Itinéraire de Paris à Jérusalem, et de Jérusalem à Paris* (1810–1811) in Said, Edward: *Orientalism*. New York: Vintage 1979, p. 171. Chateaubriands Text war russischen Lesern seit Puškins Zeiten bekannt und enthält Tropen, die auch in der Prosa des russischen Orientalismus (inkl. Gogols und Šklovskijs Werken) vorhanden sind. Cf. Greenleaf, Monika: *Pushkin and Romantic Fashion*. Fragment, *Elegy, Orient, Irony*. Stanford: Stanford UP 1994, pp. 108–155.

53 Gogol' 1988, Bd. 1, p. 227: «сидел под тенью им насажденного древа». Cf. Micha 4.4 nach der Lutherbibel: »Ein jeder wird unter seinem Weinstock und Feigenbaum wohnen, und niemand wird sie schrecken. Denn der Mund des HERRN Zebaoth hat's geredet.« <http://quod.lib.umich.edu/l/luther/> [Zugriffsdatum: 19.10.2009]

54 Šklovskij, Viktor: *Zoo*. Pis'ma ne o ljubvi ili tret'ja Eloiza. In: Ders. 2002, pp. 267–332, hier p. 283.

55 Sklovskij, Viktor: *Zoo oder Briefe nicht über die Liebe*. Übers. v. Alexander Kaempfe. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1965, p. 33.

56 Cf. die Behandlung der Motive Ackermann, Nomade und Pferd im Werk Šklovskijs und seiner Zeitgenossen in Sapienza, Paula Powell: *A Study of Selected Terms in the Rhetorical Dictionary of V. B. Sklovskij, 1914–1933*. Minnesota: Diss. [masch.] 1997, pp. 104–125.

und altertümlichen nomadischen Völkern durchzogen. Das Adjektiv *obnažennij* wird in Gogol's Brief fünf Mal wiederholt; außerdem beschreibt Gogol', der sich intensiv mit der Frage des Sehens und Erkennens beschäftigt, einige Male die »Fremdartigkeit« (*strannost'*) des Landes. Klassisch in der Tradition des Orientalismus, ist eine einst »blühende« Landschaft nun »kahl« und kann vom »zivilisierten« Reisenden (um Edward Saids Charakterisierung von Chateaubriands Reise nach Jerusalem zu zitieren) als »a decrepit canvas, awaiting his restorative efforts« vorgestellt werden.<sup>52</sup> Aber Šklovskij zumindest erkennt die Konventionalität seiner Stellung als Chronist des »Morgenlandes«, indem er die Inkongruenz zwischen »dem Osten« als literarischem Topos und einem vom Krieg zerrütteten Ort hervorstreicht.

Sowohl Gogol's Brief wie auch Šklovskijs Memoiren berichten von Pilgerfahrten ins Land der *obnaženie*. Gogol' gebraucht das Wort in einer bestimmten, negativen Weise – um die Unfruchtbarkeit der palästinensischen Landschaft zu betonen. Šklovskij hingegen bezieht sich auf das gesamte Bedeutungsfeld des Begriffes und verwandelt es dabei in den Dreh- und Angelpunkt seiner ästhetischen Theorie. Indem er Gogol's Brief zitiert, erzeugt er für sich selbst eine literarische Genealogie und macht aus dem Brief ein unwissentlich proto-formalistisches Dokument. Wir können zu Maguires etwas anachronistischer Behauptung, dass Gogol' das Problem der *ostranenie* »neu beleuchtet« habe, hinzufügen, dass Gogol' auch auf die Frage der *obnaženie* neues Licht wirft.

Gogol' und Šklovskij beschäftigen sich beide auch mit Nomaden und Juden. Gogol' wirft den heutigen Nomaden vor, dass sie das kahle Land Judäas nicht neu belebt haben und vergleicht sie unvoreilhaftiger Weise mit dem biblischen Bild des altertümlichen Juden, der »im Schatten des Baumes saß, den er selbst gepflanzt hatte«.<sup>53</sup> Im Gegensatz dazu drückt Šklovskij große Sympathie für die nomadischen Völker Persiens aus. Diese tragen nicht die Schuld an der Kahlheit des Krieges. Sie sind stattdessen seine Hauptopfer, da ihre traditionellen Wege vom Krieg und Imperialismus unterbrochen wurden. Die kulturelle Ahasver-Mythologie des »ewigen Juden« (von Žukovskij in seinem Brief an Gogol' direkt angesprochen) taucht auch an der Oberfläche von Šklovskijs Text auf, wo Šklovskij sich selbst als den wandernden, vertriebenen, modernen Theoretiker und Schriftsteller *par excellence* inszeniert.

Šklovskij wendet sich auch in seinem fast gleichzeitig entstandenen autobiografischen Briefroman *ZOO* der Figur des Nomaden zu, um den literarischen Schaffensprozess und dessen Innovation zu beschreiben:

Как корова съедает траву, так съедаются литературные темы, вынашиваются и истираются приемы.  
Писатель не может быть землепашцем: он кочевник и со своим стадом и женой переходит на новую траву.<sup>54</sup>

So wie die Kuh das Gras frißt, so werden die literarischen Themen aufgefressen, die Kunstmittel verschlissen.

Ein Schriftsteller kann nicht Ackerbauer sein – er ist ein Nomade; mit seiner Viehherde und seiner Frau wechselt er immer wieder zu einem neuen Thema über.<sup>55</sup>

In dieser Formulierung arbeiten Nomadismus und *obnaženie* zusammen (das Weiden der Kühe entblößt die Erde), um eine Kernidee Šklovskijs auszudrücken: Erneuerung folgt auf Zerstörung und Verwesung. Gleichzeitig wird die traditionelle westliche Figur des Autors als Ackermann auf den Kopf gestellt.<sup>56</sup> Šklovskij verbindet hier Gogol's Assoziation des Nomadismus mit *obnaženie* mit seinen persönlichen Kriegserfahrungen und übersetzt beide in die abstrakte und vorgeblich autonome Sprache der Literaturtheorie.

Aber die Parallelen zwischen Šklovskijs und Gogol's Streifzüge durch den Orientalismus gehen noch weiter als diese Assoziation des *obnaženie* mit Nomadismus. In den Werken beider Autoren finden wir ein unheimliches Verschwimmen von »Osten« und Russland, Land und Text, Mimesis und Abstraktion. In Nazareth, während er einer Stagnierung ausgesetzt ist, die Šklovskij als Hauptmerkmal der *toska* identifiziert, scheint es Gogol' auf einmal, dass er zu Hause in Russland ist. In diesem kurzen Augenblick der Verwirrung implodieren die Kategorien von Zuhause und Unterwegs, Zentrum und Peripherie, Inspiration und Alltag. Auf ein Mal haben Unfruchtbarkeit und Nomadismus in Gogol's Brief sehr wenig mit Palästina, dafür aber sehr viel mit Russland zu tun. Gogol' (und nach ihm Šklovskij) beruft sich

57 Čaadaev, Petr Ja.: *Filosofskie piš'ma i apologija sumašedšego* [Philosophische Briefe und die Apologie des Irren]. Ann Arbor: Ardis 1978, p. 10: »Wir alle sehen wie Reisende aus [...]. In unseren Häusern sind wir wie im Feldlager; in unseren Familien wie Fremde; in unseren Städten wie Nomaden [...].« (»Мы все имеем вид путешественников. [...] В своих домах мы как будто на постое, в семье имеем вид чужестранцев, в городах кажемся ночевниками [...].«) Über den Topos des Nomadismus in der russischen Literatur cf. Kleespies, Ingrid: *Nomad Nation, Wandering Writer. Writing, Travel, and Identity in Russian and Polish Literature (From the End of the Eighteenth Century to the Late Nineteenth Century)*. Berkeley: Diss. [masch.] 2004.

58 Šklovskij 1923, p. 39.

59 Diese Stellungnahme lehnt sich gegen bolschewistische Theorien von Literatur und Gesellschaft auf. Diese Formulierung Šklovskijs wird von Trockij, Lev: *Literatur und Revolution*. Übers. v. Eugen Schaefer u. Hans v. Riesen. Berlin: Gerhardt 1968, p. 148ff. als Beispiel dafür zitiert, dass Šklovskij und die Formalisten die Beziehung von Basis und Überbau ignorierten.

60 Šklovskij, Viktor: *Voskřešenie slova* [Die Auferstehung des Wortes]. In: Ders. 1990, pp. 36-42, hier p. 41.

61 Šklovskij 1969, p. 31; Šklovskij, Viktor: *O teorii prozy*. Moskva: Federatsija 1929, p. 21: »Поэтический язык по Аристотелю должен иметь характер чужеземного, удивительного; практически он и является часто чужим.«

62 Šklovskij 1964, p. 70: »[...] в галицком Дialecte, den ich nur halb verstehe [...].«; Šklovskij 2002, p. 63: »[...] на полупонятной мне галицийской мове«. Das Wort *mova*, das Šklovskij gebraucht, um das Ukrainische der österreichischen (galizischen) Grenzländer zu beschreiben, bedeutet auf Ukrainisch einfach »Sprache«. Auf Russisch bezieht sich dieser Begriff meist auf die ukrainische Sprache oder auf russische Dialekte aus dem Süden des Landes.

63 Šklovskij 2002, p. 169.

64 Diese Stelle fehlt in der deutschen Übersetzung.

auf Russland als endlose Weite und die Russen als eine Nation der Nomaden, ein Gedanke, der von Petr Čaadaev auf ergreifende Weise verewigt wurde.<sup>57</sup>

Nomadismus und der verwandte Begriff der Heimatlosigkeit bilden den Kern von Šklovskijs literaturtheoretischem Programm:

Если бы быть и производственные отношения влияли на искусство, разве сюжеты не были бы прикреплены к тому месту, где они соответствуют этим отношениям. А ведь сюжеты бездомны.<sup>58</sup>

Wenn der Alltag und Produktionsverhältnisse wirklich die Kunst beeinflussen, wären Sujets dann nicht an den Ort gebunden, wo diese Produktionsverhältnisse herrschen? Aber Sujets sind obdachlos.

Diese Aussage scheint auf den ersten Blick die Literatur von politischen Verpflichtungen und sozialem, geschichtlichem und geografischem Determinismus zu befreien.<sup>59</sup> Es gibt kaum einen klareren Ausdruck von der Idee der Literatur an sich, als Šklovskijs obdachlose oder wandernde Sujets (*brodjačie sjužety*). Dennoch behaupte ich, dass Šklovskijs Berufung auf Gogol'sche Figuren uns zeigt, dass eben die Elemente der Wurzellosigkeit – *toska*, *obnaženie*, Nomadismus – immer wieder zu bestimmten Orten zurückführen. Ganz konkret haben sie ihr Zuhause im imperialen Russland – als geopolitische Ortschaft, Körper und selbstverständlich auch als Text. Aber die Erbschaft Gogol's reicht sogar noch weiter als diese Denkfiguren: Der ukrainisch-russische Schriftsteller zeigt dem jüdisch-russischen Theoretiker einen Weg, der aus den Randgebieten des Reiches ins Zentrum des russischen Kanons führt.

In seiner ersten literaturtheoretischen Veröffentlichung, *Die Auferstehung des Wortes* (*Voskřešenie slova*, 1914), schrieb Šklovskij, dass poetische Sprache nicht »verständlich« (*ponjatnyj*), sondern »halbverständlich« (*poluponjatnyj*) sein sollte.<sup>60</sup> Drei Jahre später, in *Kunst als Verfahren*, besteht Šklovskij wieder darauf, dass »die dichterische Sprache den Charakter des Fremdländischen, Erstaunlichen« habe.<sup>61</sup> In der *Sentimentalen Reise* notiert Šklovskij die seltsamen Sprachen der Grenzländer. In Galizien vermerkt er den halbverständlichen Dialekt (*poluponjatnaja mova*) der Bauern; er erwähnt auch, wie lustig der ukrainische »Dialekt« (*mova*) für russische Ohren klänge.<sup>62</sup> Er geht nie so weit, Ukrainisch eine »poetische« Sprache zu nennen. Aber er hebt das komische und literarische Potenzial russisch-ukrainischer Sprachmissverständnisse hervor:

Я не смеюсь над украинцами, хотя мы, люди русской культуры, в глубине души враждебны всякой »мове«. Долго смеялись мы над украинским языком. Я сто раз слышал: »Самопер попер на мордописню«, что равно: »Автомобиль поехал в фотографию«. Не любим мы ненашего. И тургеневское »грае, грае, voropae« не от любви придуманно.<sup>63</sup>

Ich mache mich nicht lustig über Ukrainer, obwohl wir Menschen russischer Kultur in den Tiefen unserer Seele jeglichem Dialekt feindlich gegenüber stehen. Wie oft haben wir über die ukrainische Sprache gelacht. Hundertmal habe ich gehört: »Самопер попер на мордописню«, was bedeutet: »Das Auto ist in die Fotografie gefahren.« Wir lieben das nicht, was nicht unser ist. Das »graje, graje, voropaje« hat sich Turgenev auch nicht aus Liebe ausgedacht.<sup>64</sup>

Šklovskij bezieht sich hier auf eine Stelle aus Turgenevs Roman *Rudin* (1855), in dem ein streitsüchtiger Russe sich über ukrainischen Patriotismus lustig macht und darauf besteht, dass er sich in einen »großen kleinrussischen Poeten« verwandeln kann, indem er sich Nonsense-Laute ausdenkt und sie dann Ukrainisch nennt. Wie so oft in der *Sentimentalen Reise* verbindet Šklovskij indes die Analyse politischer und literarischer Verfahren. Obwohl er selbst Ukrainisch verwendet, um einen komischen Effekt zu erzielen, entlarvt er hier ein ungleiches Machtverhältnis, indem er hervorhebt, dass Turgenevs Spott über die ukrainische Sprache nicht durch Liebe motiviert ist. Darüber hinaus ist die Zeile »wir Menschen russischer Kultur« von Ironie durchzogen. Während Šklovskij sich selbst als russischen Literaten etabliert, würden viele Russen dieses Zeugnis seines Russentums mit Misstrauen begegnen. Um die Sache noch komplizierter zu machen, kommt ein Teil Šklovskijs Familie aus der Ukraine und spricht einen ganz anderen »Dialekt« als die Kleinrussen Turgenevs,

65 Šklovskij 1964, p. 315; Šklovskij 2002, p. 222: »[M]не она переводила оттуда кусочки.«

66 Šklovskij 1964, p. 315; Šklovskij 2002, p. 223: »Россию она не разлюбила.«

67 Šklovskij 1966, p. 164: »Bei der Ablösung einer literarischen Schule durch eine andere wird das Vermächtnis nicht vom Vater auf den Sohn, sondern vom Onkel auf den Neffen übertragen.« Weibliche Autorschaft wird aber auch anderswo in Šklovskijs Werk angesprochen. Interessant in dieser Hinsicht ist Šklovskijs Korrespondenz mit Elsa Triolet in ZOO. Eine Behandlung der »production of woman« in diesem Roman befindet sich in Kauffman, Linda S.: *Special Delivery. Epistolary Modes in Modern Fiction*. Chicago: Univ. of Chicago Pr. 1992, pp. 41-51.

68 Šklovskij, Viktor/Zervandov, Lazar': Epilog. Konec knigi *Revoljutsija i front* [Epilog. Das Ende des Buches *Revolution und Front*]. Petrograd: Opojaz 1922.

69 Experimente mit kollektiver Autorschaft, Bricolage und verschwimmende Grenzen zwischen »Dokument« und »Literatur«, beschäftigen Šklovskij und seine LEF-Kollegen auch nach seiner Rückkehr in die UdSSR. Cf. Chužak, Nikolaj F. (Hg.): *Literatura fakta. Pervij sbornik materialov rabotnikov LEFa* [Literatur des Faktes. Erste Materialiensammlung der Mitarbeiter von LEF]. Moskva: Federacija 1929.

70 Šklovskij 2002, p. 249.

71 Šklovskij 1964, p. 357.

72 Šklovskij 1964, p. 357; Šklovskij 2002, p. 249: »Стоит на углу Невского и Караванной.«

nämlich nicht die ukrainische *mova*, sondern jiddisch, von Šklovskij im Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts einfach *jargon* genannt.

In der *Sentimentalen Reise* liefert Šklovskij einen Abriss seiner ethnischen und sprachlichen Genealogie. Laut eigener Aussage stammt Šklovskij von Juden, deutschen Protestanten und orthodoxen Russen ab, und zeigt somit seine eigene »fremdländische« Qualifikation. Šklovskij liefert auch eine kleine Hommage an einen anderen Autor in seiner Familie, nämlich seine jiddischsprachige Großmutter aus der Ukraine, die erst mit sechzig Jahren Russisch gelernt habe. Šklovskij kennt nur Fragmente ihrer Memoiren und nur in Übersetzung, denn er kann Jiddisch weder sprechen noch lesen: Sie »hat mir ein Paar Seiten daraus ins Russische übersetzt«.65 Aber Šklovskijs knappe Zusammenfassung ihrer Memoiren lassen Ähnlichkeiten zwischen den Schriften der Grossmutter und des Enkels vermuten. Wie auch Šklovskij erzählt sie von einem Leben, dass vom Rad der Geschichte zermalmt wurde. Das Massaker von Umani, in dem der Hajdamak-Führer Gonta furchtbare Pogrome gegen die jüdische Bevölkerung entfesselte, nimmt einen bedeutenden Platz in Šklovskijs Wiedergabe der großmütterlichen Memoiren ein. Aber Šklovskij betont, dass sie nichtsdestoweniger »sehr ruhig geschrieben« sind und dass die Großmutter niemals aufhörte, »Rußland zu lieben«.66 Indem er Gonta erwähnt, deutet Šklovskij wieder auf die komplexe und umstrittene Geschichte der Grenzländer des Reiches: Aus denselben historischen Ereignissen, die für Šklovskijs jüdische Großmutter die Ermordung ihrer Familie bedeuten, wird bei Taras Ševčenko im Epos *Hajdamaki* eine ruhmreiche Episode ukrainischer Nationalgeschichte.

Neben Gogol' ist also die jüdische Grossmutter, die ihr ganzes Leben in der Ukraine verbracht hat, ein wichtiger literarischer Vorfahre Šklovskijs. Diese zwei künstlerischen Genealogien weisen eine interessante Parallele auf: Gogol' mag der *chochol* (Ukrainer) der russischen Literatur sein, aber er ist ohne Frage Teil eines merklich *russischen* Kanons. Wenn Gogol' über seine *mova* den Weg in die russische Literatur finden und dieser seinen Stempel aufdrücken konnte, dann – so scheint Šklovskij hier vorzuschlagen – können er und Schriftsteller ähnlicher Herkunft auch über den *jargon* hinzukommen und ihren Abdruck hinterlassen. Der Weg ist vorgezeichnet. Auch ist nicht unwesentlich, dass der literarische Vorfahre in Šklovskijs Stammbaum eine Frau ist, denn Šklovskijs bekannteste Aussprüche über literarische Erbschaft (»vom Onkel zum Neffen«) beschränken sich meist auf die männliche Verwandtschaft.67

Šklovskij spricht das Problem der sprachlichen und kulturellen Übersetzung von Minderheiten noch direkter an, indem er die Geschichte des Assyrsers Lazar Zervandov erzählt. Zervandov lernte Šklovskij zuerst in Persien kennen; durch ein Wunder überlebte er den Genozid seines Volkes und wurde Schuhputzer in den Straßen Petrograds. Am Ende der *Sentimentalen Reise* erzählt Šklovskij von seinem Wiedersehen mit Zervandov in Petrograd nach dem Ende des Krieges. Šklovskij gibt Zervandovs Bericht über seine Flucht aus Persien zuerst 1922 als Einzelausgabe und »Epilog« seines 1921 erschienenen Buches *Revolution und Front* heraus.68 (Aus *Revolution und Front* wird 1923 später der erste Teil der *Sentimentalen Reise*.) Zervandovs »Handschrift« erscheint wieder in der *Sentimentalen Reise*, diesmal nicht als freistehender Anhang zum Text, sondern hineinmontiert in den zweiten Teil des Buches.69 Šklovskijs Einleitung zu dieser Stelle ist aufschlussreich:

А вот и рукопись самого Лазаря Зервандова; моего в ней только расстановка знаков препинания да исправлены падежи. В результате получилось похоже на меня.<sup>70</sup>

Den folgenden Bericht hat Lazar geschrieben. Ich habe ihn nur mit Satzzeichen versehen und die Casus korrigiert. Und nun sieht der Text fast so aus, als stamme er von mir.<sup>71</sup>

Anders ausgedrückt, hat Šklovskij Zervandovs Text Gewalt angetan: Um in Šklovskijs Text hineinzupassen, mussten die Eigenarten dieses Textes zerstört werden. Nichtsdestoweniger unterminiert Zervandovs Bericht die »russische« Perspektive, aus der sonst Šklovskijs Kriegsbericht erzählt ist.

Der Fall Lazar Zervandovs führt uns auch wieder zurück zu Šklovskijs ineinander geschobenen Flächen von Text und Geografie, denn Šklovskij trifft Zervandov nach dem Krieg »an der Ecke des Nevskij-Prospekt und der Karavannaja« wieder.<sup>72</sup> Der Nevskij-Prospekt ist die Pulsader des westlichen modischen Petersburg und wird ewig mit der gleichnami-



73 Cf. Šklovskij 1964, p. 341: »Mein Freund Aga Petros, werden wir uns eines Tages hier im Osten wieder sehen? Denn heute beginnt der Osten in Pskov, wie er einst in Veržbolovo begann, und erstreckt sich über Indien, Borneo, Sumatra und Java bis nach Australien mit seinen Schnabeltieren.« Šklovskij 2002, p. 240: »Друг мой Ага-Петрос! Увидимся ли мы когда-нибудь здесь, на Востоке! Потому что идет Восток от Пскова, а раньше шел от Вержболова, и идет он непрерывно через Индию на Борнео, Суматру, Яву до утконоса в Австралии.«

74 Šklovskij 1964, p. 321; Šklovskij 2002, p. 227: »Новые формы в искусстве создаются путем канонизации форм низкого искусства.«

75 Cf. Gogol', Nikolaj V.: Neskol'ko slov o Puškine [Einige Worte über Puškin]. In: Ders.: Polnoe sobranie sočinenii. Bd. 8. Leningrad: Izd-vo Akademii nauk SSSR 1952, pp. 50-55.

76 Pratt, Mary Louise: Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation. London: Routledge 1992, p. 4.

gen Geschichte Gogol's verbunden sein; *Karavannaja ulitsa* erinnert uns an Zervandovs Stellung als Teil eines nomadischen Volkes, dessen Wege abgeschnitten wurden. So wie Zervandovs entstellter Text in Šklovskijs Werk eingepasst wird, so wird auch seine nomadische Identität in Petersburg als Straßename wiedergegeben. Dabei wird ein zusätzliches Motiv der *Sentimentalen Reise* wieder aufgegriffen, nämlich das des Zusammenfalls von Russlands östlichen und westlichen Grenzen.<sup>73</sup>

»Die Kunst schafft neue Formen, indem sie niedere Formen kanonisiert«, schreibt Šklovskij in der *Sentimentalen Reise*.<sup>74</sup> Šklovskijs Text trägt aktiv zu dieser Kanonisierung bei, indem er nicht nur gattungsmäßig marginale Texte wie Briefe und Memoiren, sondern auch Literatur aus den imperialen Peripherien (von Lermontov und Gogol' zu Lazar Zervandov und Šklovskijs eigener Großmutter) in den Vordergrund stellt. Er führt dem Leser auch eine neue Generation russischer Schriftsteller vor. Größtenteils jüdischer und ukrainischer Herkunft, leben diese jungen Künstler mit Šklovskij im neuen Haus der Künste in Petrograd während und nach Judenitschs Belagerung der Stadt. Im Grunde zeichnet Šklovskij die russische Literatur als eine Geschichte von Begegnungen in Grenzgebieten – vom Kaukasus-Text der russischen Romantik über den »jüdischen« Text des Ukrainers Nikolaj Gogol' bis zu seinen eigenen Kriegsmemoiren.

Šklovskij ist kaum der erste Schriftsteller oder Kritiker, der bemerkt hat, dass die Grenzgebiete des russischen Reiches in der Entwicklung der russischen Literatur eine wichtige Rolle spielen. Gogol' selbst beneidete Puškin um seine Zeit im Kaukasus, nicht nur weil diese Erfahrungen dem Dichter neues, exotisches Material lieferten, sondern weil sie ihm die richtige Distanz gaben, um Russland aus der Ferne zu betrachten.<sup>75</sup> Aber Šklovskij wagt einen radikaleren Schritt, indem er auch diejenigen Dichter, die mit dem Landesinneren verbunden sind, in gewisser Hinsicht deplatziert. In der *Sentimentalen Reise* schickt Šklovskij die Hauptfiguren des russischen Realismus – Turgenev, Tolstoj, Dostoevskij – an die Reichsgrenzen oder *okrainy*: Šklovskij erwähnt die oben zitierte Stelle aus Turgenev, in der die ukrainische Sprache ausgelacht wird; Tolstoj ist hauptsächlich durch seine Berichte über die Gewalt des Krimkrieges präsent; Dostoevskij wird im Kontext seiner *Notizen aus dem Toten Haus* erwähnt, eines Textes, in dem das sibirische Gefangenenlager als Mikrokosmos des Vielvölkerreichs dargestellt wird.

Diese geografische Neuorientierung führt zu einer neuen Sichtweise des russischen Kanons. Mit Marie Louise Pratt könnte man feststellen, dass Šklovskij die russische Literatur als Produkt der imperialen »Kontaktzone« konzipiert, in der Russen, Nicht-Russen und Halbbrussen wie Šklovskij »met, clashed and grappled with one another in highly asymmetrical relations of domination and subordination«. <sup>76</sup> Šklovskij entblößt die peripheren Geschichten dieser bedeutenden Texte, indem er u.a. die geografisch und generisch marginalen Texte kanonischer Autoren in den Vordergrund rückt, aber auch indem er die entstellte und fragmentarische Präsenz seiner Großmutter und die von Lazar Zervandov in seinem eigenen Werk hervorhebt, das sich selbst auf der Grenze zwischen Literatur und Literaturtheorie befindet.

Šklovskijs anhaltendes, aber durchaus nicht systematisches Engagement mit den geopolitischen, kulturellen und literarischen Grenzgebieten Russlands bringt uns zur Ausgangsfrage dieses Aufsatzes zurück: Angenommen, dass Šklovskij durch ein merklich russisches Gefühl der *toska* von den Grenzgebieten angezogen wird, was geben im Endeffekt dann diese Grenzgebiete dem Theoretiker? Die Antwort ist, dass Šklovskij schließlich seine Wanderungen entlang der Grenzen des Reiches verwendet, um die implizite kulturelle Opposition zwischen der imperialen Peripherie und dem kulturellen Zentrum von St. Petersburg zu destabilisieren. Gegen diesen Kulturbegriff besteht Šklovskij darauf, dass marginale Stimmen schon immer Teil der russischen Kultur gewesen sind. Ja, Šklovskij geht noch einen Schritt weiter, denn für ihn macht der Zusammenfall von Zentrum und Peripherie (*okrainy*) das Wesen Russlands aus.

Die Identifizierung seines eigenen verwundeten Körpers mit dem Körper Russlands ist Teil dieser Implosion. Šklovskij und das russische Reich werden beide von außen angegriffen während sie sich aus dem Inneren heraus selbst zerstören. Diese Gleichstellung des Körpers des Theoretikers mit dem Körper Russlands zeigt aber nicht nur eine fehlende theoretische Distanz angesichts der traumatischen Ereignisse des Krieges. Sie ist zugleich ein mutiges Bekenntnis zu Russland und zum Russischsein. Šklovskij versteht dies durchaus nicht als ethnische Zugehörigkeit, sondern als Verkörperung von Russland als einzigartigem



77 Šklovskij 2002, p. 149.

78 Šklovskij 1964, p. 203.

79 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix:  
Kafka. Pour une littérature mineure.  
Paris: Ed. de Minuit 1975, p. 29.

80 Ibid., p. 33.

81 Ibid., p. 35.

82 Der politische und ästhetische  
Konservatismus Šklovskijs wird  
besprochen in: Tihanov, Galin: The  
Politics of Estrangement. The Case of  
the Early Shklovskii. In: Poetics Today  
26/4 (2005), pp. 665-696.

83 Šklovskij 1966, p. 135.

Ort russischer Kultur. Der halb-jüdische Theoretiker Šklovskij, der assyrische Flüchtling Lazar Zervandov und die jüdische Großmutter, die erst mit sechzig Jahren Russisch lernt, machen zusammen Šklovskijs Russland aus. *Sentimentale Reise* ist in vieler Hinsicht eine Litanei des Scheiterns und der Leere: des Scheiterns der Revolution, der Unmöglichkeit, Menschenleben zu retten, der verfehlten Versuche, Geschichte oder Biografie zu schreiben, der krassen Nacktheit (*obnaženie*) des Krieges. In einem Augenblick der Verzweiflung fragt Šklovskij:

И все же, если от России останутся одни рубежи, если станет она понятием только пространственным, если от России не останется ничего, все же я знаю – нет вины, нет виновных.<sup>77</sup>

Und dennoch, wenn von ganz Rußland nichts bliebe als die Grenzen, wenn es zu einem rein räumlichen Begriff würde, wenn nichts von Rußland übrigbliebe – ich weiß: es gibt keine Schuld, es gibt keine Schuldigen.<sup>78</sup>

Letztendlich aber scheint Šklovskij vorzuschlagen, dass ein nur aus seinen Grenzen bestehendes und erstehendes Russland vielleicht der bestmögliche Ausgang von Krieg und Revolution sein könnte. Denn wenn eine Erlösung inmitten so großen Versagens überhaupt möglich ist, dann ist sie eben in dieser neuen und seltsamen Perspektive zu finden. Dieser Blick schaut von der Grenze aus auf Russlands Körper, Menschen und Texte.

Šklovskijs Privilegierung von Stimmen, die ein seltsames und poetisches Russisch sprechen – von Gogol' bis Lazar Zervandov bis zu den Bewohnern des Petrograder Hauses der Künste – findet indirekten Nachhall in Gilles Deleuzes und Félix Guattaris viel späterer Definition einer »kleinen Literatur« als der Literatur, die eine Minderheit in einer majoritären Sprache hervorbringt.<sup>79</sup> Die beiden französischen Theoretiker konzentrieren sich freilich auf einen anderen imperialen Kontext und schreiben über Franz Kafkas Arbeit als deutsch-jüdischer Schriftsteller in Prag während und nach der Habsburgermonarchie. Deleuze und Guattari schätzen Kafkas »Distanz« zur »majoritären« deutschen Literatur. Für sie ist das Prager Deutsch das Beispiel schlechthin für »une langue déterritorialisé, propre à d'étranges usages mineurs«. Darin nicht Šklovskij unähnlich, der darauf besteht, dass jede Kunst »fremd« klingen soll, rufen Deleuze und Guattari Schriftsteller in allen Sprachen auf, eine »kleine Literatur« zu schreiben.

Même celui qui a le malheur de naître dans le pays d'une grande littérature doit écrire dans sa langue, comme un juif tchèque écrit en allemand, ou comme un Ouzbek écrit en russe. Ecrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier.<sup>80</sup>

Anders ausgedrückt: »Comment devenir le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue?«<sup>81</sup>

Dieser Aufruf zu einem schriftstellerischen Nomadentum ist von Šklovskij vorgezeichnet, aber letztendlich geht es ihm um etwas Anderes. Deleuze und Guattari verstehen »kleine Literatur« als revolutionären Akt, während Šklovskij auf die »kleinen Literaturen« Russlands aufmerksam macht in einem Versuch, das russische Reich wiederzubeleben. Šklovskijs Text spielt die Gewalt von imperialer und kolonialer Eroberung und Reichspolitik nicht herunter, aber er ist kein Revolutionär im Sinne Deleuzes und Guattaris. Šklovskij zeigt, wie produktiv imperiale Geschichte schon seit einem Jahrhundert für die russische Literatur gewesen ist.<sup>82</sup> Für ihn ist die imperiale Dynamik von Eroberung und Rückzug, Unterdrückung und Widerstand, und die grundsätzliche Instabilität von Zentrum und Peripherie der Stoff, aus dem die russische Literatur gemacht ist. Zu der romantischen *toska* der Reichsausdehnung fügt Šklovskij die moderne *toska* des Reichszerfalls hinzu. In der *Sentimentalen Reise* prahlt Šklovskij, dass er Sternes *Tristram Shandy* für den russischen Leser wiederbelebt hat, indem er gezeigt hat, wie der englische Text seine Verfahren bloßlegt: »[E]ben diese Hervorhebung der Form durch deren Zerstörung bilden den Inhalt des Romans.«<sup>83</sup> Indem Šklovskij sich selbst und sein Reich in literarischer Weise zerstört, unternimmt er Ähnliches: Er versucht, Russland wiederzubeleben, indem er die nackte, zergliederte Leiche des Reiches zum Vorschein bringt.

### Schlussbemerkung: Der Rösselsprung

84 Cf. Šklovskij, Viktor: O Majakovskom [Über Majakovskij]. In: Ders.: *Sobranie sočinenij v trech tomach* [Ges. Werke in 3 Bdn]. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1974, Bd. 3, p.11; Ders.: Lev Tolstoj. Moskva: Molodaja gvardija 1967, pp. 48-55.

85 Šklovskijs Aufsatz *Jugo-zapad* und eine Besprechung der offiziellen Reaktion sind in Šklovskij 1990, pp. 470-474 u. pp. 538-540 zu finden, hier p. 470.

86 Šklovskij 1923, p. 9.

87 Ibid., p. 11: »Еще одно слово: – не думайте, что ход коня – ход труса. Я не трус.«

88 Cf. Sheldon, Richard: Translator's Introduction. In: Shklovsky, Viktor: *Knight's Move*. Normal, Ill: Dalkey Archive Pr. 2005, p. ix.

89 In *Peterburg v blokade* setzt sich Šklovskij 1923, p. 20 das Ziel, zu berichten, »wie wir hungerten, wie viele Opfer die Revolution forderte, welche Mühen jeder Schritt der Revolution kostete« (»Кто узнает, как голодали мы, сколько жертв стоила революция, сколько усилии брал у нея каждый шаг.«)

90 Ibid., p. 26, p. 28.

Šklovskijs Vorliebe für Grenzgebiete als Quelle seltsamer und frischer Sprache blieb eine Konstante im Lauf seiner stürmischen Karriere. Über Majakovskij schrieb Šklovskij, dass seine Kindheit im Kaukasus dem Dichter »Russisch gab, neu und frisch; sogar die Laute seiner russischen Muttersprache waren neu«. In seiner populären Tolstoj-Biografie wiederum hob Šklovskij hervor, wie wichtig die Studentenjahre in der tatarischen Stadt Kazan für diesen Schriftsteller waren.<sup>84</sup> Aber diese Liebe für die *okrainy* konnte Šklovskij politisch ebenso gefährlich werden, wie etwa am Vorabend des ersten sowjetischen Schriftstellerkongresses, als er die »südwestliche Schule« junger Schriftsteller aus Odessa lobte. Ihr besonderer Stil, so Šklovskij, erklärt sich durch ihren Status als »Schule der russischen Literatur, etabliert auf ukrainischem Gebiet«.<sup>85</sup> Mit der Ausnahme Jurij Olešas, der aus einer polnischen Familie stammte, waren alle von Šklovskij erwähnten Autoren jüdischer Abstammung, eine Tatsache, die Šklovskij hier nicht direkt anspricht. 1934 freilich wurde diese Hervorhebung einer bestimmten geografischen Region als Verletzung der Einheit der Sowjetliteratur gewertet.

Das Jahr 1923 scheint dagegen für Šklovskij von einer durchaus topografischen Schreibweise bestimmt. Neben der *Sentimentalen Reise* und *ZOO* gab Šklovskij auch sein Buch *Chod konia* (*Rösselsprung*) heraus, eine Sammlung kurzer Artikel, die zuerst 1920/21 erschienen waren. Wie auch *toska*, *okrainy* und *obnaženie*, lässt sich der Rösselsprung dieses Titels mit Körper, Land und Text verbinden; die Schachskizze, die dem Aufsatz beigelegt ist, verstärkt diesen Eindruck zusätzlich.

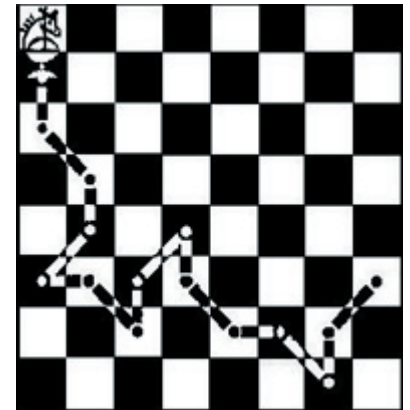


Abb. 2: Der Rösselsprung<sup>86</sup>

Die erste Erklärung ist eine rein literarische: Der Rösselsprung bezieht sich auf die Konventionen der Kunst; das Rössel bewegt sich in einer L-Bewegung auf Grund dieser Konvention. Die zweite Erklärung meint die Verquickung der Kunst mit Geschichte und Gesellschaft. Die Bewegung des Rössels bezieht sich auf die Unfreiheit der Kunst: Das Rössel bewegt sich so und nicht anders, weil ihm andere Richtungen verboten sind. Aber in der dritten – geheimnisvollsten – Erklärung, bezieht sich Šklovskij auch auf sein eigenes Schicksal und das Schicksal Russlands: »Denkt nicht, dass der Zug des Rössels der Zug eines Feiglings ist. Ich bin kein Feigling.«<sup>87</sup>

Diese letzte Erklärung wird oft als Šklovskijs Versuch interpretiert, seine Flucht aus Petrograd nach Berlin im März 1922 zu rechtfertigen.<sup>88</sup> Aber Šklovskijs Weg über das finnische Eis in den Westen macht nur einen kleinen Teil seiner Wanderungen während des Bürgerkriegs aus. Ein Blick in den Band *Chod konia*, und besonders den Essay *Peterburg v blokade* (*Petersburg während der Blockade*) lassen das Pferd bzw. das Rössel (*kon'*) als Emblem des Leidens erkennen:<sup>89</sup>

Трудно быть лошастью в Петербурге. [...]

Конские кости (хребет и ребра), лежащие всю зиму в конче Ямской, напомнили мне о караванных дорогах: там кости лежат еще гуще.<sup>90</sup>

Es ist schwer, in Petersburg ein Pferd zu sein. [...]

Pferdeknochen (Wirbelsäule und Rippen) lagen den Winter über am Ende der Jamskajastraße und erinnerten mich an Karawanenrouten. Dort waren die Knochen noch zahlreicher.

Solch entblößtes Fleisch und Knochen sollten uns mittlerweile bekannt vorkommen. Das Pferdeskelett mahnt an die Konsequenzen der Stagnation, des Hungers, und der *toska*. Šklovskijs Erinnerung an die Karawanenrouten erweckt Assoziationen nicht mit Berlin, sondern mit den persischen Abschnitten der *Sentimentalen Reise*.

91 Šklovskij 1966, p. 27 (Übersetzung geändert – A.D.); Šklovskij 1929, p. 21: «Кривая дорога, дорога на которой нога чувствует камни, дорога, возвращающаяся назад – дорога искусства.»

»Ein gewundener Pfad, ein Pfad, auf dem der Fuß die Steine spürt, ein Pfad mit Hin und Her, das ist der Weg der Kunst«, schreibt Šklovskij in der *Theorie der Prosa*.<sup>91</sup> Ich schlage vor, dass wir Šklovskijs eigenen gewundenen Pfad von Petrograd nach Galizien, in die Ukraine, den Kaukasus und Persien in Betracht nehmen, wenn wir uns die Schachskizze ansehen, die Šklovskij im *Chod Konia* abdruckt. Šklovskijs Rössel schaut nicht nach Westen, sondern nach Osten und bewegt sich vom nordwestlichen Eck des Brettes hinunter zur südwestlichen Grenze und weiter in den Süden. Diese Bewegung entspricht in etwa Šklovskijs eigener Bewegung durch die Weiten Russlands im Weltkrieg, in der Revolution und im Bürgerkrieg, inklusive des kleinen Abstechers ganz unten auf der Karte um das schwarze Meer herum (Rössel C2 nach D4).

Das Schachbrett als Landkarte ist eine Illustration von Tihanovs Paradox: Die Literatur an sich, die sich zuerst als höchst stilisiertes und abstraktes Spiel mit konventionellen Regeln aus gibt, offenbart sich plötzlich als unmittelbar verbunden mit nationalen und imperialen Grenzen. Gleichzeitig ist diese zweite Lesart nicht unbedingt notwendig: Auch ohne die Landkarte im Kopf können wir Šklovskijs literarisches Schachspiel spielen. Aber der historische Kontext dieser Texte – Šklovskij schreibt sie aus dem hungernden Petrograd und später aus dem inflationären Nachkriegsberlin – erinnert uns auch daran, dass die Spielregeln selbst vom Krieg hergeleitet sind: Schach ist ein Kriegsspiel mit Königen und Bauern, Siegern und Verlierern und – viel Kollateralschaden.

Wenn wir Šklovskijs Schachbrett als eine Karte seiner Wanderungen lesen, dann illustriert die Zeichnung mehr als nur die Konventionalität der Kunst. Sie lenkt auch unsere Aufmerksamkeit auf die Randgebiete der Literatur und des russischen Reiches. Es ist kein Zufall, dass Šklovskijs Rössel am Rande des Brettes und Šklovskijs Theoretiker am Rande seines Landes stehen. Sein theoretisches Projekt beruht auf dem Blick *vom Rand* und nicht auf dem Blick *vom Ausland*. *Ostranenie* ist somit nicht primär eine Poetik des Exils; Das Schachbrett unterstreicht nur eine These, die Šklovskij in verschiedenster Weise ausdrückt, nämlich, dass er, um Russland und die russische Literatur wirklich zu sehen und nicht nur wieder zu erkennen, heimkehren muss.



**Dr. Anne Dwyer** studierte Slawistik an der Univ. of California und promovierte dort 2007 in Vergleichender Literaturwissenschaft zur *Improvising Empire: Literary Accounts of the Russian and Austrian Borderlands, 1862–1923*. Seit 2007 ist sie Assistant Professor für Russisch am Pomona College. Publikationen zu Jurij Trifonov und Christa Wolf sowie zu Leopold von Sacher-Masoch.  
Kontakt: Anne.Dwyer@pomona.edu