

Alena Heinritz

„Wie das Automobil gemacht ist“: Automobil und Verfahren in Viktor Šklovskijs frühen autobiografischen Prosatexten

Literarische Verfahren, so Viktor Šklovskij (1893–1984), sind notwendigerweise auf Mobilität angewiesen. Damit Literatur sich nicht abnutzt, braucht es ständig neue Themen:

Как корова съедает траву, так съедаются литературные темы, вынашиваются и истиняются приемы. | Писатель не может быть землепашцем: он кочевник и со своим стадом и женой переходит на новую траву. [...] Их дело — создание новых вещей. [...] Нельзя писать книгу по-старому.¹

Wie eine Kuh eine Weide abgrast, so werden auch literarische Themen abgegrast, Verfahren verschlissen und abgenutzt. | Der Schriftsteller kann kein Ackerbauer sein: Er ist ein Nomade, er zieht mit seiner Herde und seiner Frau auf neues Weideland. [...] Unsere Sache ist es, Neues zu schaffen. [...] Man kann nicht mehr so schreiben wie früher.²

Was beschaulich beginnt – ein Nomadenleben, von Weide zu Weide – nimmt in dem Moment an Fahrt auf, in dem der Literaturtheoretiker und Mitbegründer der Formalen Schule über einen seiner Lieblingsgegenstände zu schreiben beginnt: das Automobil. Die folgenden Ausführungen widmen sich dem Verhältnis von Automobil und Verfahren in Viktor Šklovskijs frühen autobiografischen Prosatexten *Sentimental'noe putešestvie* [Sentimentale Reise] (1923) und *Zoo, ili pis'ma ne o ljubvi, ili tret'ja Ėloiza* [Zoo. Briefe nicht über die Liebe, oder die dritte Heloise] (1923), in denen das Auto Leitmotiv, Protagonist und zentrale Metapher für die formalisti-

¹ Viktor Šklovskij: *Zoo, ili pis'ma ne o ljubvi, ili tret'ja Ėloiza*. In: Ders.: *Sentimental'noe putešestvie*. Moskva 1990, S. 277–347, hier S. 295 f. (im Folgenden zitiert als ZIP). Zur „poetics of mobility“ bei Šklovskij siehe den sehr erhellenden Aufsatz von Anne Dwyer, die ebenfalls dieses Zitat anführt (Anne Dwyer: Standstill as Extinction. Viktor Shklovsky's Poetics and Politics of Movement in the 1920s and 1930s. In: Publications of the Modern Language Association of America 131 [2016], S. 269–288, hier S. 269). Zu diesem Zitat und der Idee des Nomadentums bei Šklovskij siehe auch Anne Dwyer: Revivifying Russia. Literature, Theory, and Empire in Viktor Shklovskii's Civil War Writings. In: Slavonica 15 (2009), S. 11–31, hier S. 21.

² Viktor Schklowski: *Zoo. Briefe nicht über Liebe, oder Die Dritte Heloise*. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Olga Radetzkaja, Essay von Marcel Beyer. Berlin 2022, S. 22 f. (im Folgenden zitiert als ZBL).

sche Literaturtheorie ist. Beide Texte entstanden während Šklovskij's Beteiligung an Februar- und Oktoberrevolution, dem Russischen Bürgerkrieg und während seines anschließenden Exils in Berlin. Somit sind sie selbst Texte erzwungener Mobilität. Beide Texte sind zugleich autobiografische Rückschau und Experimente mit neuen Formen voller Anspielungen auf das zeitgenössische literarische Umfeld des Autors und die Kollegen in der *Gesellschaft zur Erforschung der poetischen Sprache* (*Obščestvo izučenija poétičeskogo jazyka*, OPOJAZ).

Die Verarbeitung autobiografischen Materials galt Šklovskij als eine wirksame Maßnahme für die Mobilisierung der literarischen Sprache.³ In *Zoo* schreibt er, das Buch sei letztlich ein „Versuch, die übliche Romanform hinter sich zu lassen“ (ZBL, S. 85)⁴. So persifliert Šklovskij in *Zoo* den Duktus „klassischer Literatur“, die nichts mehr sagen kann, weil sie sich in Floskeln erschöpft:

Как мне хочется просто описывать предметы, как будто никогда не было литературы и поэтому можно писать литературно. | Хорошо еще было бы написать длинными фразами что-нибудь вроде: „Чуден Днепр при тихой погоде“. Я тоже хочу написать о „невянущем“, нет, лучше о „неувядашем“, венке. (ZIP, S. 332)⁵

Wie gern würde ich einfach Gegenstände beschreiben, als hätte es nie eine Literatur gegeben, als könnte man noch literarisch schreiben. | Wie schön wäre es, lange Sätze à la „Herrlich ist der Dnjepr bei heiterem Wetter“ zu Papier bringen. Ich will auch von einem „niemals welken-den“, oder besser noch einem „unverwelklichen“ Kranz schreiben! (ZBL, S. 87)

Die frühen autobiografischen Prosatexte können zugleich insofern als „Realisierung der Methode“⁶ verstanden werden, als Šklovskij hier die von ihm in der formalen Methode beschriebenen Verfahren im Zusammenhang einer „Theorie-Praxis-Theorie-Wechselbeziehung“⁷ selbst erprobt. Wegen ihres „liminalen“ Charakters⁸ zwischen Autobiografie und Roman und zwischen fiktionalem Text und literaturtheoretischem Essay bezeichnete Jurij Tynjanov sie als Texte „am Rand der Litera-

³ Vgl. Verena Dohrn: Die Literaturfabrik. Die frühe autobiographische Prosa V. B. Šklovskij. Ein Versuch zur Bewältigung der Krise der Avantgarde. München 1987, S. 17. Zur „Existenzialisierung der Methode“ in Šklovskij's frühen autobiografischen Prosatexten siehe Aage A. Hansen-Löve: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. 2. unveränd. Auflage. Wien 1996, S. 577–579.

⁴ Das Original lautet: „Эта книга попытка уйти из рамок обыкновенного романа“ (ZIP, S. 331).

⁵ Es handelt sich um eine Anspielung auf Nikolaj Gogol' (vgl. [Olga Radetzkaja]: Anmerkungen. In: Schklowski: Zoo, S. 139–159, hier S. 154).

⁶ Siehe dazu ausführlicher Hansen-Löve: Der russische Formalismus, S. 510 ff.

⁷ Ebd., S. 511.

⁸ Zum Begriff „liminale Texte“ in den Avantgarden siehe Susanne Knaller: Mit Texten umgehen. Ein theoretisch-methodologisches Modell. Bielefeld 2022, S. 58.

tur“ („na kraju literatury“) bzw. „an der Grenze“ der Literatur („na granice“).⁹ Über *Zoo* schreibt er im gleichen Zusammenhang:

Книга интересна тем, что на одном эмоциональном стержне сразу даны — и роман, и фельетон, и научное исследование. Материал фельетона и романа переплется совершенно необычным образом с теорией литературы.¹⁰

[Das Buch ist insofern interessant, als es in einem emotionalen Kern gleichzeitig einen Roman, ein Feuilleton und eine wissenschaftliche Studie enthält. Das Material des Feuilletons und des Romans ist auf sehr ungewöhnliche Weise mit Literaturtheorie verflochten.]¹¹

Für beide Texte gilt, dass die anfängliche „identifikationsfördernde Assoziation zwischen Autor, Erzähler und Held [...] zunehmend brüchiger“ wird.¹²

In *Sentimental'noe putešestvie* [Sentimentale Reise] (1923) behandelt Viktor Šklovskij die Zeit seit der Februarrevolution 1917 in Petrograd, seine Beteiligung am Russischen Bürgerkrieg an der galizischen Front, in der Ukraine, im Kaukasus und im russisch besetzten Persien bis zu seiner Flucht, die ihn im Juli 1922 über Finnland nach Berlin führte.¹³ Das Buch besteht aus drei Teilen, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten geschrieben und auch bereits publiziert worden sind.¹⁴ Šklovskij, so seine Frau Ljusja, würde, gestrandet auf einer einsamen Insel, nicht zum Robinson, sondern zum Affen.¹⁵ Und tatsächlich beschreibt er sich im Buch

⁹ Jurij N. Tynjanov: Literaturnoe segodnjja. In: Poéтика. Istorija literatury. Kino. Hg. von Veniamin. A. Kaverin, Aleksandr. S. Mjasnikov. Moskva 1977, S. 150–166, hier S. 165 f. Siehe dazu Dwyer: Revivifying Russia, S. 11.

¹⁰ Tynjanov: Literaturnoe segodnjja, S. 166.

¹¹ Übersetzung von AH. Sofern nicht anders angegeben, sind die Übersetzungen der Zitate aus dem Russischen von mir, AH.

¹² Hansen-Löve: Der russische Formalismus, S. 560; siehe auch S. 568. Zum „künstlerische[n] Verfahren der Verdoppelung der ‚literarischen Persönlichkeit‘ zu einer dialogischen Figur“ siehe Dohrn: Die Literaturfabrik, S. 18.

¹³ Dabei bleiben die Berichte seiner politischen Aktivitäten stets vage (vgl. Dwyer: Standstill as Extinction, S. 270).

¹⁴ 1. *Revoljucija i front* [Revolution und Front] (1919); 2. *Epilog* [Epilog] (1921); 3. *Pis'mennyj stol* (1922) (vgl. Hansen-Löve: Der russische Formalismus, S. 561). Zu Werkgeschichte und Zensur siehe auch Anselm Bühlung: Erzählten als Verfahren. Nachwort. In: Viktor Schklowskij: Sentimentale Reise. Aus dem Russischen übersetzt und mit einer Nachbemerkung versehen von Olga Radetzkaja. Bereichert mit Anmerkungen und einem Nachwort von Anselm Bühlung. Berlin 2017, S. 417–435, hier S. 428.

¹⁵ Vgl. Viktor Šklovskij: *Sentimental'noe putešestvie*. In: Ders.: *Sentimental'noe putešestvie*. Moskva 1990, S. 23–276, hier S. 177 (im Folgenden zitiert als SP); vgl. Viktor Schklowskij: *Sentimentale Reise*. Aus dem Russischen übersetzt und mit einer Nachbemerkung versehen von Olga Radetzkaja. Bereichert mit Anmerkungen und einem Nachwort von Anselm Bühlung. Berlin 2017, S. 248 (im Folgenden zitiert als SR).

als Überlebender, der sich aus allen gefährlichen Situationen geschickt herauswinden kann und mit dem es das Schicksal gut meint. Er kämpft im Ersten Weltkrieg, erlebt die Oktoberrevolution in Persien, wird schwer verwundet, baut auf der Seite der Sozialrevolutionäre gegen die Bolschewiki ein Panzerwagenbataillon auf, flieht vor den Bolschewiki in die Ukraine und kehrt dann, inzwischen als ihr Unterstützer, zurück nach Russland. Dort gelingt es ihm trotz seiner sozialrevolutionären Vergangenheit mit Hilfe Maksim Gorkijs als Literaturtheoretiker in Petrograd Anerkennung zu finden. Er meldet sich freiwillig an die Front und wird im südukrainischen Cherson schwer verwundet, als ihm bei seinem Herumexperimentieren – „Sprengen macht Spaß“ (SR, S. 315)¹⁶ – eine Bombe in der Hand explodiert (vgl. SP, S. 221).¹⁷ Wieder überlebt er wie durch ein Wunder und ist fortan nicht mehr tauglich für den Kriegsdienst. 1922 muss er, nun erneut wegen seiner sozialrevolutionären Vergangenheit verfolgt, in die Berliner Emigration fliehen.

*Zoo. Briefe nicht über die Liebe, oder die dritte Heloise*¹⁸ schließt inhaltlich an *Sentimentale Reise* an und erzählt von seiner Zeit in der Berliner Emigration 1923. Hier gelingt ihm das geschmeidige Überleben nicht recht – er vermisst den literaturtheoretischen Austausch im OPOJAZ und kann sich, zudem ohne Fremdsprachenkenntnisse, in Berlin nicht heimisch fühlen. Im Fokus des Buchs in Briefen steht seine unglückliche Liebe zu Alja (Elsa Triolet, 1896–1970). In seinem Vorwort beschreibt Šklovskij, wie es zu diesem Buch gekommen ist: Er schreibt große Mengen Briefe an die Angebetete, in denen es nur um seine Liebe zu ihr geht, bis Alja ihm verbietet, darüber zu schreiben. Šklovskij zufolge entstanden so also diese „Briefe nicht über die Liebe“. Alja können seine Briefe trotzdem nicht umstimmen: Der vorletzte Brief des Buchs ist ein Brief Aljas, in dem sie die Korrespondenz beendet. Šklovskij, so Alja in Resonanz mit Šklovskijs literaturtheoretischen Überlegungen zu *Don Quijote* in seinen Briefen und seinem später erschienenen Aufsatz *Kak sdelan Don-Kichot* [Wie *Don Quijote* gemacht ist] (1925), wisse nicht, wie man Liebesbriefe schreibt:

Ты говоришь, что знаешь, как сделан „Дон-Кихот“, но любовного письма ты сделать не можешь. [...] Ты под разными предлогами пишешь все о том же. Брось писать о том, как, как, как [im Original Hervorh. durch Sperrung, AH] ты меня любишь, потому что на третьем „как“ я начинаю думать о постороннем. (ZIP, S. 346)

16 „Взрыв — это хорошо.“ (SP, S. 218).

17 Vgl. SR, S. 320.

18 Einige Teile, die das Gesamtbild des Textes nun ergänzen und tatsächlich auch verändern, waren der sowjetischen Zensur und Šklovskijs Selbstzensur zum Opfer gefallen. Für eine ausführliche Übersicht über die verschiedenen Textfassungen siehe [Olga Radetzka]: Editorische Notiz. In: Schklowski: Zoo, S. 110 f.

Du weißt, wie der „Don Quijote“ gemacht ist, sagst Du, aber einen Liebesbrief bringst Du nicht zustande. [...] Du schreibst unter wechselndem Vorwand immer dasselbe. Hör auf, mir zu schreiben, dass du mich so, so, so liebst, denn beim dritten „so“ fange ich an, an etwas anderes zu denken. (ZBL, S. 104 f.)

Sein letzter Brief ist deshalb nicht an Alja gerichtet, sondern an das Gesamt russische Zentrale Exekutivkomitee, in dem er um die Erlaubnis für seine Rückkehr nach Russland bittet. Seine Liebe und die geliebte Frau seien ausgedacht gewesen:

Женщины, к которой я писал, не было никогда. Может быть, была другая, хороший товарищ и друг мой, с которой я не сумел говориться. Аля—это реализация метафоры. Я придумал женщину и любовь для книги о непонимании, о чужих людях, о чужой земле. Я хочу в Россию. (ZIP, S. 346 f.)

Die Frau, an die ich schrieb, hat es nie gegeben. Vielleicht gab es eine andere, eine Kameradin und gute Freundin, mit der ich mich nicht einigen konnte. Alja ist die Realisierung einer Metapher. Ich habe mir eine Frau und eine Liebe ausgedacht, um ein Buch über das Nicht-verstehen zu schreiben, über fremde Menschen, fremdes Terrain. Ich will nach Russland. (ZBL, S. 106)

Mit der Unterstützung von Maksim Gorkij und Vladimir Majakovskij kehrt er 1923 nach Russland zurück, lebt fortan in Moskau und er bleibt bis zu seinem Tod 1984 in hohem Alter ein sowjetischer Schriftsteller.¹⁹

1 Der Literaturtheoretiker als Automechaniker: Šklovskijs mechanistischer Formalismus

Besonders in *Sentimentale Reise* und in *Zoo* fällt auf, welche große Rolle das Auto-mobil darin spielt.²⁰ Šklovskij zeigt sich in diesen Schriften als begeisterter Automechaniker, Panzerzugführer, Fahrlehrer und Autofahrer. Er schildert ausführlich, wie man einen Panzerwagen erobert (vgl. SP, S. 146; SR, S. 198), wie man Autos mit Zucker fahrun-tüchtig macht (vgl. SP, S. 170; SR, S. 235) und gibt fachkundig Aus-kunft über die Vor- und Nachteile bestimmter Automarken (vgl. ZIP, S. 340 f.; ZBL, S. 98–100). In seinem späten autobiografischen Buch *Žili-byli* [Es war einmal] (1964)

¹⁹ Der dritte Teil der frühen autobiografischen Prosatexte, *Tret'ja fabrika* [Die dritte Fabrik] (1926), handelt von seiner Suche nach einem Weg, als Schriftsteller in der Sowjetunion der 1920er Jahre zu arbeiten, ohne seine Prinzipien verraten zu müssen (vgl. Il'ja Kalinin: Viktor Šklovskij kak priem. In: *Formal'nyj metod. Antologija russkogo modernizma*. Hg. von Sergej Alek-sandrovič Ušakin. Moskva, Ekaterinburg 2016, S. 62–106, hier S. 102–104).

²⁰ Siehe dazu auch Hansen-Löve: Der russische Formalismus, S. 581 f.

erzählt Šklovskij, wie er gemeinsam mit Vladimir Majakovskij bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs zum Autofahrer wurde:

Я был сыном крещеного еврея, не имел права на производство в офицеры и пошел в автомобильную роту: это было лучше самоубийства в пехоте. | В автомобильной роте служил Маяковский: он не имел права на производство, как человек политически неблагонадежный.²¹

[Ich war der Sohn eines getauften Juden, hatte kein Recht, als Offizier eingesetzt zu werden, und trat in die Automobilkompanie ein: Das war besser als Selbstmord bei der Infanterie. | In der Automobilkompanie diente Majakovskij: Er hatte kein Recht, als politisch unzuverlässiger Mensch eingesetzt zu werden.]

Seine Identifikation als Autofahrer und seine Kenntnisse im Bereich der Automobilmechanik waren bekannt. Lidija Ginzburg erinnert sich, Jurij Tynjanov habe über Šklovskij gesagt:

- Виктор — монтер, механик ...
- И шофер, — подсказывает кто-то.
- Да, и шофер. Он верит в конструкцию. Он думает, что знает, как сделан автомобиль ...²²

[„Viktor ist ein Monteur, ein Mechaniker ...“

„Und ein Fahrer“, ergänzt jemand.

„Ja, und ein Fahrer. Er glaubt an die Konstruktion. Er glaubt, dass er weiß, wie das Automobil gemacht ist ...“]

Mit dieser Vorliebe für das Motorisierte nimmt er Teil an der großen Technikbegeisterung in den klassischen Avantgarden, in der, so Jeanette Fabian, besonders die „symbolische ‚Maschine‘“²³ Automobil „von den Avantgardekünstlern immer

²¹ Viktor Šklovskij: Žili-byli. Vospominanija, Memuarnye zapisi, Povesti o vremenii: S konca XIX v. po 1964 g. Moskva 1964, S. 110. Siehe dazu Miaowen Liu: Avtomobil' kak simvol avangardistkoj kul'tury v rannich proizvedenijach Viktora Šklovskogo. In: Mir, Nauki, Kul'tury, Obrazovanija 6 (2019), S. 457 f., hier S. 457.

²² Lidija Ginzburg: [o. T.] (1965). In: Jurij Tynjanov. Pisatel' i učennyj. Vospominanija – razmyšlenija – vstreči. Hg. von V[eniamin] Kaverin et al. Moskva 1966, S. 86–110, hier S. 90. Dieser Ausspruch bezieht sich auf einen Brief Šklovskij's an Roman Jakobson im Jahr 1922, in dem er schrieb: „Мы знаем теперь, как сделана жизнь и как сделан Дон-Кихот, и как сделан автомобиль, и сколько стоит фунт лиха, и что такое верная дружба.“ [„Wir wissen jetzt, wie das Leben gemacht ist, wie Don Quijote gemacht ist, wie das Auto gemacht ist, dass alles seinen Preis hat und was treue Freundschaft ist.“] (Viktor Šklovskij: Pis'mo k Romanu Jakobsonu. In: Knižnyj ugol 8 [1922], S. 23–24, hier S. 24. Siehe dazu Peter Steiner: Russian Formalism. A Metapoetics. Ithaca, London 1984, S. 45).

²³ Reyner Banham: Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter. Deutsche Übersetzung von Wolfram Wagmuth. Reinbek bei Hamburg 1964, S. 282.

wieder herangezogen [wurde], um zu illustrieren, dass eine Perfektionierung der Funktionserfüllung geradezu automatisch zu einer ästhetischen Steigerung der materiellen Form führt.“²⁴ Šklovskij zeigt sich in seinen frühen autofiktionalen Prosatexten noch in seiner vom Futurismus inspirierten „anfänglichen Begeisterung für die konstruktivistische *mašinnaja kul'tura* [Maschinenkultur] [...]“, so Aage Hansen-Löve in seiner Studie zum Russischen Formalismus, die dann „sehr bald schon einer eher zwiespältigen Wertung der neuen ‚materiellen Kultur‘ und der Möglichkeiten der Technik“ wich.²⁵ In *Zoo* jedoch vergleicht Šklovskij diese noch euphorisch mit der „alten Gummikultur“ („staraja gumannaja kul'tura“) (ZIP, S. 339).²⁶ Seine Begeisterung für das Mechanische, die sich in den literaturtheoretischen Metaphern niederschlug, führte sogar dazu, dass Peter Steiner in seiner Darstellung zum Russischen Formalismus die erste Phase des Formalismus als „mechanistische“ bezeichnete.²⁷

Der Fokus soll im Folgenden auf dem Automobil in Šklovskijs frühen autobioografischen Prosatexten *Sentimentale Reise* und *Zoo* liegen. Ich gehe davon aus, dass das Automobil darin besonders in drei Zusammenhängen von Bedeutung ist, die eng mit der zeitgleich von Šklovskij entwickelten formalen Methode zusammenhängen: Als Bildspender in Vergleichen, als Akteur im Zusammenhang mit dem Verfahren der Personifizierung und als realisierte Metapher für das Kunstwerk selbst. Das Verfahren der Ironie liegt, unmittelbar an das Verfremdungsprinzip gebunden, allen diesen Erscheinungsformen zugrunde.²⁸

Siehe dazu Jeanette Fabian: Poetismus. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis der tschechischen Avantgarde. Wien, München, Berlin 2013, S. 282. Zu der Autobgeisterung in der Sowjetunion der 1920er und frühen 1930er Jahre, Autoren und ihre Dokumentation sowie der ersten Autozeitschrift, *Za rulem* [Am Steuer], siehe Tatjana Hofmann: Vollgas voraus. Testläufe für die Faktografie (Tret'jakov, Gromov, Karmen). In: Zeitschrift für Slawistik 67 (2022), S. 197–223, hier S. 217–219.

²⁴ Fabian: Poetismus, S. 282.

²⁵ Hansen-Löve: Der russische Formalismus, S. 581. Zur Technikbegeisterung Šklovskijs im Verhältnis zum frühsowjetischen Technikdiskurs siehe z. B. Dohrn: Die Literaturfabrik, S. 148.

²⁶ Siehe dazu Hansen-Löve: Der russische Formalismus, S. 581.

²⁷ „mechanistic Formalism“ (Steiner: Russian Formalism, S. 46 f.). Siehe dazu auch Rad Borislavov: Revolution is Evolution. Evolution as a Trope in Šklovskij's Literary History. In: Russian Literature 69 (2011), S. 209–238, hier S. 210 f. Diese Einschätzung äußerte übrigens bereits Viktor Žirmunskij (siehe dazu Renate Lachmann: Die ‚Verfremdung‘ und das ‚neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij. In: Poetica 3 [1970], S. 226–249, hier S. 240 f.).

²⁸ Vgl. Hansen-Löve: Der russische Formalismus, S. 33 f.

2 „Ich bin nur ein fallender Stein“: Ironie und Verfremdung in Šklovskijs frühen autobiografischen Prosatexten

Die Ich-Erzähler²⁹ in Viktor Šklovskijs autobiografischen Prosatexten *Sentimentale Reise* und *Zoo* sind Trickster, die die Widrigkeiten, die sich ihnen entgegenstellen und die sie nicht beeinflussen können, mit spottendem Gleichmut und humoristischer Kunstfertigkeit ertragen. Satire ist das einzige, das ihnen bleibt, in einer Situation, die sie nicht verändern können. An einer Stelle in *Sentimentale Reise* bereut es der Erzähler, sich überhaupt in das Revolutionsgeschehen eingeschoben zu haben:

Когда падаешь камнем, то не нужно думать, когда думаешь, то не нужно падать. Я смешал два ремесла. | Причины, двигавшие мною, были вне меня. | Причины, двигавшие другими, были вне их. | Я — только падающий камень. | Камень, который падает и может в то же время зажечь фонарь, чтобы наблюдать свой путь. (SP, S. 143)

Wenn man als Stein in die Tiefe fällt, soll man nicht denken, und wenn man denkt, soll man nicht fallen. Ich habe zweierlei Handwerk vermischt. | Die Ursachen, die mich antrieben, lagen außerhalb von mir. | Die Ursachen, die die anderen antrieben, lagen außerhalb von ihnen. | Ich bin nur ein fallender Stein. | Ein Stein, der im Fallen eine Lampe anzünden kann, um seinen Weg zu verfolgen. (SR, S. 193 f.)³⁰

Diese Lampe ist bei Šklovskij ein satirisches „Vehikel des Erkennens“³¹. Erst die Ironie, so Olga Radetzkaja, ermöglicht es Šklovskij, überhaupt seine Erlebnisse in den Blick nehmen zu können: „Ironie ‚kann alles verbinden‘ und macht damit ‚die Tragödie überflüssig‘. Sie ist ein Werkzeug, das dem Autor Distanz zum Geschehen und reflektiven Spielraum verschafft.“³² Der Ich-Erzähler Šklovskij in *Sentimentale Reise* ist, so Hansen-Löve, ein *Pikaro*, der „mittlen im chaotischen Geschehen steckend imstande ist, sich selbst distanziert (so *storony*) zu beobachten und seine V-Position [i. e., ‚Verfremdungsposition‘, A. H.] zu reflektieren“³³. In *Zoo*

²⁹ Im formalistischen Vokabular: Šklovskijs ‚literarische Persönlichkeit‘ („literaturnaja ličnost“).

³⁰ Zu dieser Textstelle und den zahlreichen Variationen des Motivs des fallenden Steins, siehe Hansen-Löve: Der russische Formalismus, S. 553 f.

³¹ Jörg Schönert: Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik. Mit einem Geleitwort von Walter Müller-Seidel. Stuttgart 1969, S. 10.

³² Olga Radetzkaja: Feuerwerk in leeren Zimmern. Nachbemerkung von Olga Radetzkaja. In: Schklowskij: *Sentimentale Reise*, S. 412–416, hier S. 414 f. Siehe dazu auch Kalinin: Viktor Šklovskij kak priem, S. 65.

³³ Hansen-Löve: Der russische Formalismus, S. 576.

ist es die Position des Emigranten in Berlin, die die distanzierte Perspektive ermöglicht.³⁴ Es entsteht so ein „lakonischer Autor-skaz“³⁵, der stets um Distanzierung von den grausamen Geschehnissen bemüht ist. Allerdings gelingt es nicht immer, traumatische Erlebnisse durch Ironie zu rahmen, wie Anne Dwyer beobachtet. Zuweilen ist die Antwort schlicht „to move on and get back on the road, his lack of interpretive distance signifying that, for the moment at least, travel has replaced theory.“³⁶ Wichtiges Transportmittel ist dafür das Automobil, das darüber hinaus aber in Šklovskis frühen autobiografischen Prosatexten als Referenzgegenstand für Vergleiche, als Personifizierung und als realisierte Metapher seine verfremdende Wirkung entfaltet.

2.1 Vergleich: Das Automobil als Bildspender

Technik, Maschinen – und insbesondere Autos – sind in *Zoo* die zentralen Referenzgegenstände in Vergleichen – sogar in Vergleichen mit Tieren, was unweigerlich komisch wirkt:

Ехал потом на пароходе в Штеттин. Чайки летели за нами. [...] Крылья у них гнутся, как жесты. | Голос у них, как у мотоциклетки. (SP, S. 271)

Später fuhr ich auf einem Dampfer nach Stettin. Möwen flogen hinter uns her. [...] Ihre Flügel sind gebogen wie Autobleche. | Ihre Stimmen klingen wie Motorräder. (SR, S. 404)

Weil ihm Alja verboten hat, über seine Liebe zu ihr zu schreiben, kündigt Šklovskij in *Zoo* bereits in seiner Einleitung an, werde er über andere Dinge (Autos!) schreiben. Letztlich werden dadurch aber „alle Beschreibungen zu Metaphern für Liebe“ (ZBL, S. 5).³⁷ Aber sogar die unglückliche Liebe zu Alja wird komisch, wenn Šklovskij hyperbolische Vergleiche zu seinen romantischen Empfindungen mit Autos und ihrer Mechanik zieht:

Сижу в комнате моей болезни, думаю о тебе, об автомобилях. Так смешней. | Ты повернула мою жизнь, как червячный винт шестеренку. | Шестеренка же не может по-

³⁴ Vgl. ebd., S. 582. Siehe dazu auch Dwyer: Revivifying Russia, S. 12, die mit James Clifford den engen Zusammenhang zwischen Reisen und Theorie bei Sklovskij und Verfremdung als „poetics and practice of exile“ beleuchtet. Dwyer geht in dem Zusammenhang auch auf Šklovskis Reflexionen über seinen marginalisierten Status als (Halb-)Jude ein (vgl. ebd., S. 19 f.).

³⁵ Hansen-Löve: Der russische Formalismus, S. 560.

³⁶ Dwyer: Revivifying Russia, S. 17.

³⁷ Das Original lautet: „все описания оказались тогда метафорами любви“ (ZIP, S. 279). Siehe dazu Hansen-Löve: Der russische Formalismus, S. 558 f.

вернуть руля. В технике это называется: необратимая передача. Необратима моя судьба. (ZIP, S. 311)

Ich sitze im Zimmer meiner Krankheit, ich denke an Dich und an Autos. So macht es mehr Spaß. | Du hast mein Leben umgedreht wie eine Schneckenwelle ein Ritzel. | Das Ritzel seinerseits kann das Lenkrad nicht drehen. Unumkehrbares Getriebe nennt sich das in der Technik. Unumkehrbar wie mein Schicksal. (ZBL, S. 51)

In seinem 13. Brief an Alja schreibt der Ich-Erzähler, der in dieser Zeit Arbeit bei der Werbefilmagentur *Russtorgfilm* in Berlin gefunden hatte,³⁸ wie sich die Gedanken an die Geliebte mit denen an motorisierte Fahrzeuge vermischen, und er beschreibt das Unglück seiner Liebe mit dem Vokabular der Mechanik:

Нужно писать халтуру. Рекламную фильму для мотоциклистов. | Мысли о тебе, о мотоциклетке, об автомобиле путаются в моей голове. | Буду писать письмо. Фильма подождет. | [...] Твоя повадка однообразна: веселая встреча, цветы, любовь мужчины, которая всегда запаздывает, как всасывание свежего газа в цилиндр автомобиля. | Мужчина начинает любить через день после того, как он сказал „люблю“. | Поэтому не нужно говорить этого слова. | Любовь все растет, человек загорается, а тебе уже разонравилось. | В технике автомобиля это зовется опережением выпуска. (ZIP, S. 310)

Ich muss einen Auftragstest schreiben. Einen Werbefilm für Motorräder. | Die Gedanken an Dich, an Motorräder, an Autos, alles mischt sich in meinem Kopf. | Ich schreibe lieber einen Brief. Die Werbung kann warten. [...] Der Ablauf ist jedes Mal derselbe bei Dir: eine beschwingte Begegnung, ein Blumenstrauß, ein verliebter Mann – immer etwas zeitversetzt, wie die Ansaugung von frischem Gas in einem Autozylinder. | Ein Mann fängt am nächsten Tag zu lieben an, wenn er einmal gesagt hat „ich liebe“. | Deshalb ist es besser, man vermeidet dieses Wort. | Die Liebe wächst, der Mann ist entflammt, aber Dich interessiert er schon nicht mehr. | Vorauslass nennt man das in der Automobiltechnik. (ZBL, S. 49 f.)

Traurig muss er konstatieren: „Ich liebe Dich, Alja, und Du lässt mich auf dem Trittbrett Deines Lebens hängen“ (ZBL, S. 13).³⁹

Aber nicht nur die Liebe wird zum Bildempfänger, auch die Situation der russischen Emigration in Berlin kann mit den Bildern des Autos beschrieben werden. Wenn sich Šklovskij als Emigrant in Berlin mit einem Elektroauto vergleicht, das nicht wie die Verbrennungsmotoren unbegrenzte Energie hat, sondern irgendwann einfach aufhört sich zu bewegen, wird die Situation ins Tragikomische und ins Groteske gekehrt:

³⁸ Vgl. Olga Radetzka: Verdichtung und Wahrheit. Viktor Schklowskis Briefroman mit der Welt, 1922/23. In: Schklovski: Zoo, S. 161–171, hier S. 167.

³⁹ Das Original lautet: „Я люблю тебя, Аля, а ты заставляешь меня висеть на подножке твоей жизни.“ (ZIP, S. 290).

Поговорим об автомобилях. | Грустно ездить на такси! | Самое грустное ехать в электрическом моторе. У него не бьется сердце, он заряжен, наполнен тяжелыми аккумуляторами, но разрядаются пластины, и он станет. [...] Как завести машину, у которой нет сердца, которая не заводится? А вид у нее фальшивый, вроде пристяжной манишки и манжет; устроен спереди капот, будто бы для мотора, а там, небось, тряпки. | Притворяются двигателями внутреннего сгорания. | Бедная русская эмиграция! | У нее не бьется сердце. | В Берлине нельзя, невежливо говорить на улицах громко по-русски. Ведь сами немцы почти шепчут. Живи, но молчи. | Мертвым аккумуляторным автомобилем, без шума и надежды, слоняйся по городу. | Раскручивай, затаив дыхание, то, что имел, а раскрутив, умри. | Мы заряжены в России, а здесь только крутимся, крутимся и скоро станем. (ZIP, S. 339 f.)

Sprechen wir von Autos. | Wie traurig fährt es sich im Taxi! | Am traurigsten in einem Taxi mit Elektromotor. In ihm schlägt kein Herz, es ist geladen und voll schwerer Akkus, aber sobald die Platten sich entladen, bleibt es stehen. [...] Wie soll man ein Auto anwerfen, wenn es kein Herz hat, das anspringen könnte? Sein Äußeres täuscht wie eine falsche Hemdbrust oder falsche Manschetten; es hat scheinbar eine Motorhaube, aber darunter liegen wahrscheinlich nur irgendwelche Lappen. | Sie tun so, als wären sie ein Verbrennungsmotor. | Arme russische Emigration! | In ihr schlägt kein Herz. | In Berlin ist es unmöglich, es ist unhöflich, auf der Straße laut Russisch zu sprechen. Selbst die Deutschen flüstern ja fast. Hier wohnen darfst du, aber schweig. | Wie ein totes Batterieauto, geräusch- und hoffnungslos sollst du durch die Stadt stromern. Halt die Luft an und spule ab, was dir gehört hat, und wenn du am Ende der Spule bist, stirb. | Wir wurden in Russland aufgeladen, hier fahren wir nur wieder und wieder im Kreis und bleiben bald stehen. (ZBL, S. 97 f.)

Das eigene Gefühl des Fremdseins wird hier beinahe empathisch auf das bedauerliche Dasein von Elektroautos übertragen. Vergleiche dieser Art finden in Šklovskij's Texten *Sentimentale Reise* und *Zoo* ihre Steigerung im Verfahren der Personifizierung.

2.2 Personifizierung: Das Automobil als Akteur

Der frühe Formalismus versteht unter der Personifizierung, so Hansen-Löve, die „groteske Hyperbolisierung von materiell-unbelebten Details (pars pro toto) zu körperlich-belebten agierenden Personen“⁴⁰. In Šklovskij's Texten steht dabei immer die transgressive Handlungsmacht der Automobile im Vordergrund, denen sich der Mensch und mit ihm die gesamte Natur nur unterwerfen können. In *Sentimentale Reise* wird das Auto in einer „grotesken Totalisierung“⁴¹ zum Herrscher über das

⁴⁰ Hansen-Löve: Der russische Formalismus, S. 143.

⁴¹ Ebd., S. 524.

Unbelebte, es ist das Zentrum, zu dem sich alle Phänomene der Welt in Relation setzen müssen:

Уже была ночь. Автомобиль втягивал в белый сноп лучей из прозрачных пылинок, в двойной белый сноп фонарей дорогу, покорно бегущую под колеса. (SP, S. 84)

Es war schon Nacht. Das Auto zog die Straße in das doppelte Lichtbündel seiner Scheinwerfer hinein, zwei weiße Strahlenbündel aus durchsichtigen Staubkörnern, und die Straße legte sich fügsam unter die Reifen. (SR, S. 101)

Gegen die ungeheure Macht der Maschine kann sich der Einzelne, der sie lenkt, dann freilich auch nicht auflehnen. Und nicht nur einzelne, in ihm gefangene Menschen bringt es in seine Gewalt; das Automobil vermag es in Šklovskij Prosas auch, historische Umwälzungen hervorzubringen. So schreibt Šklovskij in *Zoo*, wie das Auto erheblichen Einfluss auf die Russische Revolution genommen und vielleicht sogar selbst den entscheidenden Impuls dazu gegeben habe:

Не забудем о заслугах автомобиля перед революцией. | Не сразу Волынский полк решился выйти из казарм. [...] Волынцы оставили казармы, но были в нерешительности. Навстречу выходили другие. | Полки сходились и останавливались. | Но уже били камнями в двери гаражей, и рабочие на захваченных трубящих машинах вылетали в город. | Вы пеной выплеснули революцию в город, о автомобили. | Революция включила скорость и поехала. | Гнулись рессоры, гнулись крылья машин, машины метались по городу, и там, где их было две, казалось, что их было восемь. | Я люблю автомобили. [Im Original ist der gesamte Text dieses Briefes in kursiv gesetzt, AH] (ZIP, S. 286)

Vergessen wir nicht die Verdienste des Automobils. | Der erste Schritt war nicht, dass das Wolhynische Regiment seine Kaserne verließ. [...] Die Wolhyner verließen ihre Kaserne, waren aber unschlüssig. Andere kamen ihnen entgegen. | Die Regimenter trafen aufeinander und blieben stehen. | Doch unterdessen flogen schon Steine gegen Garagentore, und Arbeiter in gekaperten Autos schwärmteten hupend aus in die Stadt. | Dank euch schäumte die Revolution über und ergoss sich in die Stadt, ihr Automobile. | Die Revolution legte den Gang ein und fuhr los. | Es bogen sich Tragfedern und Kotflügel, die Autos rasten durch die Stadt, wo zwei waren, schienen es acht. | Ich liebe Autos. (ZBL, S. 123 f)

In seiner neuen Geschichte der Russischen Revolution mit den Automobilen als zentralen Akteuren spricht Šklovskij die Eigen-Dynamik, die Auto-Mobilität der Revolution selbst an und bedankt sich bei ihnen. Seine Liebeserklärung gilt hier ebenso Geschwindigkeit und Menge der Automobile wie ihrer disruptiven Kraft. Aber der Erzähler warnt auch vor den Gefahren der Autos: Ihre Geschwindigkeit sei so transgressiv, dass sie ihre Fahrer mitreißen und von alten Moralvorstellungen entfernen könne. Die Maschine dringt bis ins Innerste des Menschen vor und verändert seinen Charakter:

Больше всего меняет человека машина. [...] Случилось так, что мне пришлось провести несколько лет среди шоферов. | Шоферы изменяются сообразно количеству сил в моторах, на которых они ездят. | Мотор свыше сорока лошадиных сил уже уничтожает старую мораль. | Быстрота отделяет шофера от человечества. | Включи мотор, дай газ—и ты ушел уже из пространства, а время как будто изменяется только указателем скорости. | Автомобиль может дать на шоссе свыше 100 километров в час. | Но к чему такая быстрота? | Она нужна только бегущему или преследующему. | Мотор тянет человека к тому, что справедливо называется преступлением. [Im Original ist der gesamte Text dieses Briefes in kursiv gesetzt, AH] (ZIP, S. 284 f.)

Am stärksten verändert wird der Mensch durch die Maschine. [...] Ich habe zufällig einige Jahre im Kreis von Kraftfahrern gelebt. | Kraftfahrer verändern sich abhängig von den Pferdestärken des Autos, das sie fahren. | Ein Auto mit mehr als vierzig Pferdestärken macht die Moral zunichte. | Seine Schnelligkeit trennt den Fahrer von der Menschheit. | Du startest den Motor, gibst Gas – schon hast du den Raum hinter dir gelassen, und die Zeit scheint nur noch als Geschwindigkeit messbar. | Ein Auto kann auf der Landstraße über hundert Stundenkilometer erreichen. | Aber wer braucht ein solches Tempo? | Nur wer auf der Flucht ist oder jemanden verfolgt. | Motorisierte Gefährte verleiten den Menschen zu Dingen, die man mit Recht Verbrechen nennt. (ZBL, S. 122 f.)

Ganz ähnlich beschreibt er die Macht der Autos über den Menschen in *Sentimentale Reise*:

владение сильной и особенно бронированной машиной делает его [т. е., шофера, А. Н.] импульсивным. 40 и 60 лошадиных сил, заключенных в машине, делают человека авантюристом. (ZP, S. 146)

Als Herrscher über einen kraftvollen, erst recht einen gepanzerten Wagen neigt er [i. e., der Fahrer, A. H.] zu impulsiven Handlungen. Vierzig oder sechzig Pferdestärken, in einem Motor eingeschlossen, machen den Menschen zum Abenteurer. (ZR, S. 199)⁴²

Natürlich war die beeindruckende wie angsteinflößende Macht des Automobils ein verbreitetes Motiv in einer Zeit, in der Automobile mehr und mehr das Stadtbild bestimmten. Mit einem anderen Akzent als bei Šklovskij spielt die Gewalt des Automobils über den Menschen in Il'ja Ėrenburgs „Auto-Biografie“ 10 l. s. [10 PS] (übersetzt als *Das Leben der Autos*, 1930) eine zentrale Rolle, in der es Ėrenburg um die Aufdeckung der kapitalistischen und kolonialistischen Grundlagen der europäischen Automobilindustrie geht:

Автомобиль честно работает. Задолго до своего рождения, когда он — еще только пластины металла и кипа чертежей, он уже старательно убивает малайских кули и мексиканских рабочих. Его роды мучительны. Он кромсаet мясо, слепит глаза, выедает легкие, отымает разум. Наконец он выбегает из ворот на тот свет, который до него звали „белым“. Тотчас же отбирает он у своего мнимого владельца старосвет-

⁴² Siehe auch ebd., S. 311.

кий покой ... Вянет сирень, мечутся, агонизируя, куры и мечтатели. Автомобиль лаконично давит пешеходов. Он вгрызается в стену амбара или же, ухмыляясь, летит под откос. Он ни в чем не повинен. Его совесть так-же чиста, как и совесть г. Ситроена. Он только выполняет свое назначение: он призван истреблять людей.⁴³

Das Auto arbeitet rechtschaffen. Noch lange vor seiner Geburt, da es noch aus nichts weiter als Metallschichten und einem Stoss von Zeichnungen besteht, tötet es bereits sorgfältig malaiische Kulis und mexikanische Arbeiter. Seine Geburtswehen sind qualvoll. Es zerstückelt Fleisch, macht Augen blind, zerfrißt Lungen, nimmt die Vernunft. Schliesslich rollt es zum Tor in jene Welt hinaus, die man vor seinem Dasein die „schöne“ nannte. Sofort nimmt es seinem vermeintlichen Beherrschter seine altväterliche Ruhe. Der Flieder welkt, Hühner und Träumer rennen in Agonie hin und her. Das Auto überfährt lakonisch die Fussgänger. Es frisst sich hinein in die Wand eines Schuppens, oder es rast schmunzelnd einen Abhang hinunter. Es ist an nichts schuld. Sein Gewissen ist ebenso rein wie das Gewissen des Herrn Citroen. Es erfüllt nur seine Bestimmung; es ist berufen, die Menschen auszurotten.⁴⁴

Wie Šklovskij schildert Ėrenburg das Automobil als autonom, belebt und in seiner Handlungsmacht dem Menschen überlegen. Allerdings wird hier mit dem Hinweis auf „Herrn Citroën“ eindeutig die kapitalistische menschengemachte und menschenfeindliche Autoindustrie verantwortlich gemacht. Derart unzweideutig und eingebunden in ein bestimmtes ideologisch-politisches Programm sind die Darstellungen des Automobils bei Šklovskij nie. Auch findet sich hier an keiner Stelle der dystopische Ton Ėrenburgs. Im Gegenteil, in Šklovskijs Zoo wird das personifizierte Auto sogar zum freundlich-verliebten *alter ego* des schreibenden Ichs. Das ist zum Beispiel der Fall, wenn die Autos auf der Straße für den Erzähler zu Multiplikatoren seiner Liebessehnsucht werden:

Вот еще нет утра, а я уже на страже. | Окно на улицу открыто. | Автомобили тоже проснулись или еще не легли спать. | Аль, Аль, Эль,—кричат они: им хочется выговорить твое имя. (ZIP, S. 310)⁴⁵

Es ist noch nicht Morgen, aber ich stehe schon Wache. | Das Fenster zur Straße ist offen. | Die Autos sind auch schon wach oder noch nicht schlafen gegangen. | Alll, Alll, Elll, rufen sie. Sie möchten Deinen Namen aussprechen. (ZBL, S. 50)

Spielerisch werden hier die Automobile auf der Straße als letzte und absolute Autorität für die Legitimation seiner Liebe herangezogen.

⁴³ Il'ja Ėrenburg: 10 l. s. Chronika našego vremeni. Berlin 1929, S. 188 f.

⁴⁴ Alain Claude Sulzer: Ilja Ehrenburg beschrieb es 1929: Das Leben des Autos. In: Rote Revue 62 (1983), S. 17 f., hier S. 18.

⁴⁵ Es handelt sich zugleich um eine Anspielung auf ein Gedicht von Velimir Chlebnikov (vgl. [Radetzkaja]: Anmerkungen, S. 151).

2.3 Das Automobil als realisierte Metapher

Die Methode, heißt es bei Šklovskij, „strukturiert den Menschen existentiell, sie dringt in sein Unterbewußtsein, organisiert seine Haltung und motiviert seine Handlungen“⁴⁶. Šklovskij vergleicht das mit der Mechanik des Automobils: Es ist nicht der Mensch, der das Kunstwerk/das Auto steuert, sondern andersherum.⁴⁷ In *Sentimentale Reise* und *Zoo* wird das Auto zur realisierten Metapher für das Kunstwerk, das mit seinem Mechanismus über den Autor, den Fahrer, bestimmt:

Вещи переродили человека, машина особенно.

Человек сейчас умеет только их заводить, а там они идут дальше сами. Идут, идут и давят человека. [...] В мире царит метод.

Человек придумал метод.

Mетод. [Im Original Hervorh. durch Sperrung, AH]

Метод ушел из дома и начал жить сам. [...]

В искусстве метод тоже ходит отдельно.

Человек, пишущий большую вещь, как шофер на 300-сильной машине, которая как будто сама тащит его на стену. Про такие машины говорят шоферы: „Она тебя разнесет“. (ZIP, S. 302 f.)

Die Dinge haben den Menschen transformiert, die Autos besonders.

Der Mensch kann sie heute nur anwerfen, weiter fahren sie von allein. Sie fahren und fahren und überfahren den Menschen.

[...] In der Welt regiert die Methode.

Der Mensch hat die Methode erfunden.

Die Methode.

Die Methode ging aus dem Haus und lebte fortan allein. [...]

Auch in der Kunst läuft die Methode allein herum.

Ein Mensch, der an einem großen Text schreibt, sitzt sozusagen am Steuer eines 300-PS-Autos, das ihn wie von selbst gegen die Wand fährt. „Das haut dich kaputt“, sagen die Chauffeure über solche Autos. (ZBL, S. 35 f.)

Und in seiner Schrift *Technika pisatel'skogo remesla* [Technik des Schriftstellerhandwerks] (1927) erklärt er, dass zum Schreiben eine genaue Lektüre notwendig ist, vergleichbar mit einer fachkundigen Autoinspektion:

Если вы хотите стать писателем, вы должны рассматривать книгу так же внимательно, как часовщик — часы или шофер — машину. | Машины рассматривают так: самые глупые люди подходят к автомобилю и надавливают грушу гудка — это первая степень глупости. Люди, немножко умеющие разбираться в машине, но переоценивающие свои знания, подходят к машине и переводят рычаг перестановки скоростей — это тоже глупо и вредно, потому что нельзя трогать чужую вещь, от-

46 Hansen-Löve: Der russische Formalismus, S. 579.

47 Siehe dazu ebd., S. 579.

ветственность за которую лежит на другом рабочем. | Понимающий человек осматривает машину спокойно и понимает „что к чему“, для чего у нее много цилиндров и почему у нее большие колеса, и как у нее стоит передача, и почему зад у машины острый, а радиатор не полирован. | Вот так нужно читать.⁴⁸

[Wenn ihr Schriftsteller werden wollt, müsst ihr euch ein Buch genauso ansehen, wie ein Uhrmacher eine Uhr oder ein Chauffeur ein Auto ansieht. | Autos sieht man so an: Die dümmsten Leute gehen zu einem Auto und drücken auf die Hupe – das ist der erste Grad der Dummheit. Leute, die ein wenig über Autos wissen, aber ihr Wissen überschätzen, gehen zu einem Auto und legen den Schalthebel um – das ist auch dumm und schädlich, denn man kann nicht die Sache eines anderen anfassen, für die ein anderer Arbeiter verantwortlich ist. | Ein verständiger Mensch untersucht ein Auto in aller Ruhe und versteht, „wofür was ist“, warum es viele Zylinder hat und warum es große Räder hat und er kennt die Schaltung und versteht, warum die Rückseite des Autos in einem spitzen Winkel geschnitten ist und der Kühler nicht poliert ist. | Genauso sollte man lesen.]

Hier verschwimmen die Grenzen zwischen Schriftsteller und Literaturwissenschaftler, beiden wird das mechanisch geschulte Lesen empfohlen. Falsch zu lesen, die Hupe zu drücken, kann fatale Folgen haben. Verstehen, wie das Automobil gemacht ist – das hat Šklovskij im doppelten Sinne gekonnt. Seine autobiografischen Schriften spielen mit dieser Doppelung aus Konkretem und Übertragenem und beide Dimensionen treten in einen interessanten Dialog.

Hansen-Löve kritisiert Šklovskijs heterogenen Vergleich zwischen Kunstwerk und Auto als wenig durchdacht. Der Vergleich offenbare

bei näherem Hinsehen die gesamte Problematik des FI-Reduktionsmodells [i. e., des Reduktionsmodells der ersten Phase des Formalismus, A. H.] [...], das wohl erklären kann, aus welchen Bestandteilen der Motor zusammengesetzt ist (*razpoloženie materialov*) und wie er funktioniert — nicht aber den ‚von außen‘ kommenden Energieträger (Öl, Benzin) in Betracht zieht, der das Auto in Bewegung setzt, und ebensowenig den Lenker, der es in einer bestimmten Richtung hält.⁴⁹

Hansen-Löve bezweifelt hier ohne Frage zurecht die Konsistenz und Tragfähigkeit des Bildes. Sieht man aber von der rein literaturtheoretischen Perspektive ab und bezieht – den frühformalistischen Reduktionismus ausblendend – den Kontext der autobiografischen Schriften Šklovskijs mit ein, in dem die Metapher in der Hauptsache entwickelt worden ist, wird die Dimension deutlich, in der es den literaturtheoretischen Entwurf mit historischem Zeitgeschehen, literarischem Schreiben und dem biografischen Kontext des Literaturtheoretikers verbindet.

⁴⁸ Viktor Šklovskij: *Technika pisatel'skogo remesla*. Moskva, Leningrad 1930, S. 7 f. Siehe dazu Steiner: *Russian Formalism*, S. 46.

⁴⁹ Hansen-Löve: *Der russische Formalismus*, S. 193.

Šklovskij ist in seinen frühen autobiografischen Prosatexten gleichermaßen literarische Figur wie Literaturtheoretiker; Erlebender und Protagonist eines Textes über das Erleben. In seinem Aufsatz über Šklovskijs Leben und Schreiben beschreibt Il'ja Kalinin die formalistische Verzahnung von Literatur, Literaturwissenschaft und Biografie. Die Texte haben, so Kalinin, einen doppelten Effekt:

с одной стороны, происходило фактическое обнажение интимного, с другой — текстуальное конструирование собственного биографического „Я“. Наука о литературе черпала свою объяснятельную силу из метафорического потенциала поэтического языка, а сама литература в исполнении Шкловского находила в филологии не только свой предмет, но и художественный метод, превращаясь одновременно и в повествование с ключом (в качестве которого выступала формальная теория литературы), и в гибридное метафиксиональное пространство, в котором обретались теоретические находки, впоследствии находившие свое место в научных статьях.⁵⁰

[Auf der einen Seite stand die tatsächliche Enthüllung des Intimen, auf der anderen Seite die textuelle Konstruktion des eigentlichen biografischen „Ich“. Die Literaturwissenschaft bezog ihre Erklärungskraft aus dem metaphorischen Potenzial der poetischen Sprache, und die Literatur selbst, wie sie von Šklovskij praktiziert wurde, fand in der Philologie nicht nur ihren Gegenstand, sondern auch ihre künstlerische Methode und wurde gleichzeitig sowohl zu einer Schlüsselerzählung (als Schlüssel fungierte die formale Theorie der Literatur) als auch zu einem hybriden metafiktionalen Raum, in dem theoretische Erkenntnisse zu finden waren, die später in wissenschaftliche Artikel Eingang fanden.]

Das Automobil ist das Bild, das diese Verzahnung zeigt, die die ‚mechanistische‘ Phase des Formalismus ganz maßgeblich geprägt hat.

3 Schluss

Von Viktor Šklovskij wurden eine Reihe von Karikaturen gezeichnet. Zentraler Bezugspunkt der Karikaturisten war der auffällige Kopf Šklovskijs, der gleichermaßen Gegenstand des Spotts wie des Respekts wurde, vermutete man doch dahinter den großen Geist des Theoretikers.⁵¹ Es gibt eine Karikatur Boris Efimovs, die Šklovskij in den Jahren 1927 bis 1931 zeigt und besonders gut zu den Ausführungen zu Šklovskijs frühen autobiografischen Texten passt. Šklovskij wird mit einem Pflaster am satirisch vergrößerten Kopf dargestellt. Im Hintergrund ist ein Automobil zu sehen (Abb. 1):

⁵⁰ Kalinin: Viktor Šklovskij kak priem, S. 70.

⁵¹ Vgl. Verena Dohrn: Šklovskijs Literaturfabrik. In: Viktor Šklovskij: Dritte Fabrik. Aus dem Russischen von Verena Dohrn und Gabriele Leupold. Mit einem Nachwort von Verena Dohrn. Frankfurt/Main 1988, S. 123–135, hier S. 133 f.

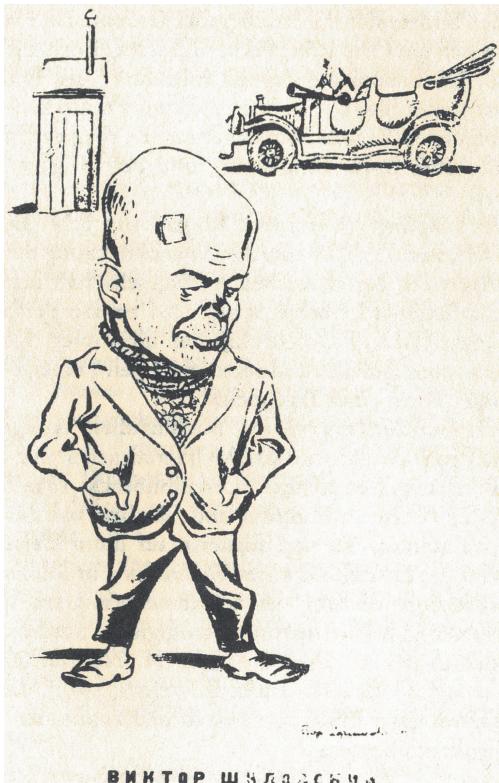


Abb. 1: Boris Efimov: Viktor Šklovskij (1927–1931)⁵².

Die Karikatur repräsentiert Šklovskij erneut als Überlebenden: Von der Fahrt mit dem rasenden 300 PS-Automobil bzw. der Arbeit an dem großen Text (vgl. das Zitat weiter oben) bleibt ihm nur ein Pflaster und die Entschlossenheit, sich der disruptiven Kraft erneut auszusetzen.

In seinen frühen autobiografischen Prosatexten *Sentimentale Reise* und *Zoo* ist das zentrale Verfahren das der Ironie. Das Automobil als zentraler Referenzgegenstand für hyperbolische Vergleiche, Personifizierungen und Metaphern soll Distanz schaffen und die poetische Sprache mobilisieren. Als ironisch (im Sinne einer metafiktionalen Verunsicherung) kann auch der liminale Charakter der

52 Viktor Šklovskij: Dritte Fabrik. Aus dem Russischen von Verena Dohrn und Gabriele Leupold. Mit einem Nachwort von Verena Dohrn. Frankfurt/Main 1988, S. 107. Die Karikatur findet sich auch in Dohrn: Die Literaturfabrik, S. x.

Texte gelesen werden, die bewusst zwischen Wissenschaft und Literatur, Kunst und Leben changieren. Das Verfahren, so die nicht allzu versteckte Botschaft, herrscht in allem gleichermaßen; das Automobil „vergegenständlicht“ die Realisierungsverfahren in Šklovskij's frühen autobiografischen Prosatexten selbst⁵³ und damit im Grunde den Kern des Formalismus. Wie das Verfahren ist es transgressiv und verfremdend, es ist absolut sinnlich.⁵⁴ Und zuletzt ist das Automobil natürlich eine realisierte Metapher der Mobilität, die allein das Weiterbestehen der Literatur sicherstellen kann.

Literaturverzeichnis

- Banham, Reyner: Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter. Deutsche Übersetzung von Wolfram Wagmuth. Reinbek bei Hamburg 1964.
- Borislavov, Rad: Revolution is Evolution. Evolution as a Trope in Šklovskij's Literary History. In: Russian Literature 69 (2011), S. 209–238.
- Bühling, Anselm: Erzählen als Verfahren. Nachwort. In: Viktor Schklovskij: Sentimentale Reise. Aus dem Russischen übersetzt und mit einer Nachbemerkung versehen von Olga Radetzkaja. Bereichert mit Anmerkungen und einem Nachwort von Anselm Bühling. Berlin 2017, S. 417–435.
- Dohrn, Verena: Die Literaturfabrik. Die frühe autobiographische Prosa V. B. Šklovskij's. Ein Versuch zur Bewältigung der Krise der Avantgarde. München 1987.
- Dohrn, Verena: Šklovskij's Literaturfabrik. In: Viktor Šklovskij: Dritte Fabrik. Aus dem Russischen von Verena Dohrn und Gabriele Leupold. Mit einem Nachwort von Verena Dohrn. Frankfurt/Main 1988, S. 123–135.
- Dwyer, Anne: Revivifying Russia. Literature, Theory, and Empire in Viktor Shklovskii's Civil War Writings. In: Slavonica 15 (2009), S. 11–31.
- Dwyer, Anne: Standstill as Extinction. Viktor Shklovsky's Poetics and Politics of Movement in the 1920s and 1930s. In: Publications of the Modern Language Association of America 131 (2016), S. 269–288.
- Érenburg, Il'ja: 10 l. s. Chronika našego vremeni. Berlin 1929.
- Fabian, Jeanette: Poetismus. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis der tschechischen Avantgarde. Wien, München, Berlin 2013.
- Ginzburg, Lidija: [o. T.] (1965). In: Jurij Tynjanov. Pisatel' i učennyj. Vospominanija – razmyšlenija – vstreči. Hg. von V[eniamin] Kaverin. u.a. Moskva 1966, S. 86–110.
- Hansen-Löve, Aage A.: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. 2., unveränd. Auflage. Wien 1996.
- Hofmann, Tatjana: Vollgas voraus. Testläufe für die Faktografie (Tret'jakov, Gromov, Karmen). In: Zeitschrift für Slawistik 67 (2022), S. 197–223.
- Kalinin, Il'ja: Viktor Šklovskij kak priem. In: Formal'nyj metod. Antologija russkogo modernizma. Hg. von Sergej Aleksandrovič Ušakin. Moskva, Ekaterinburg 2016, S. 62–106.

⁵³ Vgl. Hansen-Löve: Der russische Formalismus, S. 166.

⁵⁴ Und entspricht damit der sensualistischen Orientierung im frühen Formalismus, siehe ebd., S. 77.

- Knaller, Susanne: Mit Texten umgehen. Ein theoretisch-methodologisches Modell. Bielefeld 2022.
- Lachmann, Renate: Die ‚Verfremdung‘ und das ‚neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij. In: *Poetica* 3 (1970), S. 226–249.
- Liu, Miaowen: Avtomobil’ kak simvol avangardistkoj kul’tury v rannich proizvedenijach Viktora Šklovskogo. In: Mir, Nauki, Kul’tury, Obrazovanija 6 (2019), S. 457–458.
- [Radetzkaja, Olga]: Anmerkungen. In: Viktor Schklowski: Zoo. Briefe nicht über Liebe, oder Die Dritte Heloise. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Olga Radetzkaja, Essay von Marcel Beyer. Berlin 2022, S. 139–159.
- [Radetzkaja, Olga]: Editorische Notiz. In: Viktor Schklowski: Zoo. Briefe nicht über Liebe, oder Die Dritte Heloise. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Olga Radetzkaja, Essay von Marcel Beyer. Berlin 2022, S. 110–111.
- Radetzkaja, Olga: Feuerwerk in leeren Zimmern. Nachbemerkung von Olga Radetzkaja. In: Viktor Schklowskij: Sentimentale Reise. Aus dem Russischen übersetzt und mit einer Nachbemerkung versehen von Olga Radetzkaja. Bereichert mit Anmerkungen und einem Nachwort von Anselm Bühlung. Berlin 2017, S. 412–416.
- Radetzkaja, Olga: Verdichtung und Wahrheit. Viktor Schklowskis Briefroman mit der Welt, 1922/23. In: Viktor Schklowski: Zoo. Briefe nicht über Liebe, oder Die Dritte Heloise. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Olga Radetzkaja, Essay von Marcel Beyer. Berlin 2022, S. 161–171.
- Schklowski, Viktor: Zoo. Briefe nicht über Liebe, oder Die Dritte Heloise. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Olga Radetzkaja, Essay von Marcel Beyer. Berlin 2022.
- Schklowskij, Viktor: Sentimentale Reise. Aus dem Russischen übersetzt und mit einer Nachbemerkung versehen von Olga Radetzkaja. Bereichert mit Anmerkungen und einem Nachwort von Anselm Bühlung. Berlin 2017.
- Schönert, Jörg: Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik. Mit einem Geleitwort von Walter Müller-Seidel. Stuttgart 1969.
- Šklovskij, Viktor: Pis’mo k Romanu Jakobsonu. In: Knižnyj ugol 8 (1922), S. 23–24.
- Šklovskij, Viktor: Technika pisatel’skogo remesla. Moskva, Leningrad 1930.
- Šklovskij, Viktor: Žili-byli. Vospominanija, Memuarnye zapisi, Povesti o vremenii: S konca XIX v. po 1964 g. Moskva 1964.
- Šklovskij, Viktor: Dritte Fabrik. Aus dem Russischen von Verena Dohrn und Gabriele Leupold. Mit einem Nachwort von Verena Dohrn. Frankfurt/Main 1988.
- Šklovskij, Viktor: Sentimental’noe putešestvie. In: Ders.: Sentimental’noe putešestvie. Moskva 1990, S. 23–276.
- Šklovskij, Viktor: Zoo, ili pis’ma ne o ljubvi, ili tret’ja Ēloiza. In: Ders.: Sentimental’noe putešestvie. Moskva 1990, S. 277–347.
- Steiner, Peter: Russian Formalism. A Metapoetics. Ithaca, London 1984.
- Sulzer, Alain Claude: Ilja Ehrenburg beschrieb es 1929: Das Leben des Autos. In: Rote Revue 62 (1983), S. 17–18.
- Tynjanov, Jurij N.: Literaturnoe segodnjja. In: Poētika; Istorija literatury; Kino. Hg. von Veniamin A. Kaverin u. Aleksandr. S. Mjasnikov. Moskva 1977, S. 150–166.