



FORMALISTISCHE REVOLUTIONSPOETIK: VIKTOR ŠKLOVSKIJS AUTOBIOGRAPHISCHER ROMAN „SENTIMENTALE REISE“ NEU ÜBERSETZT UND NEU GELESEN

Posted on 26. Juni 2020 by Philine Bickhardt

Porträt eines Umbruchs: Zum hundertjährigen Jubiläum der russischen Revolution 2017 hat Olga Radetzkaja Viktor Šklovskijs *Sentimentale Reise* (russ. *Sentimental'noe putešestvie*) erstmals in vollständiger Fassung ins Deutsche übersetzt. Der autobiographisch motivierte Erzähler akzentuiert die für alle Akteur_innen der Zeit herausfordernde Suche nach Orientierung im Chaos und den Wunsch nach Neubeginn. Auf den Spuren formalistischer Poetik.

Porträt eines Umbruchs: Zum hundertjährigen Jubiläum der russischen Revolution 2017 hat Olga Radetzkaja Viktor Šklovskijs *Sentimentale Reise* (russ. *Sentimental'noe putešestvie*) erstmals in vollständiger Fassung ins Deutsche übersetzt. Der autobiographisch motivierte Erzähler akzentuiert die für alle Akteur_innen der Zeit herausfordernde Suche nach Orientierung im Chaos und den Wunsch nach Neubeginn. Auf den Spuren formalistischer Poetik.

Das fragmentarische Stadtbild Petrograds



Bis in die Junitage des Jahres 1917 – noch bevor er sich als Kommissar der Provisorischen Regierung an die Front nach Galizien aufmacht – beschreibt der Erzähler, ein Ausbilder im Reservebataillon der Petrograder Garnison, ein wüstes Stadtbild: „Unser Panzerwagen rast kreuz und quer“; Soldaten, Kosaken und Polizei liefern sich Gewaltszenen, Offiziere werden entwaffnet, Akademiker mutieren zu brüllenden Antreibern von Patrouillen, ein Oberleutnant zeitweise zum glühenden „kommunistischen Anarchisten“. Man schießt in die Luft, Posten fallen um, „Lastwagen und Autos“ geben ein „festliche Glockengeläut“ von sich. Armeeeinheiten lösen sich auf und Offiziere treten zu den Aufständischen über – ein „bunter Haufen Krieg spielender Gymnasiasten“. Zeitgleich werden die ersten Sitzungen der im März gegründeten Petrograder Sowjets und der Staatsduma im Taurischen Palais abgehalten.

In *Sentimentale Reise* sind Szenen, Beobachtungen und Gedanken bruchstückhaft zusammengesetzt: Die Gedanken des Erzählers gleiten ab, ehe auch nur eine Handlung näher beschrieben wird; brüchig ist sowohl die von Šklovskij beschriebene Welt als auch seine Sprache. Er „baut keine Brücken, sondern einfache, oft schroffe Sätze, kurze, fallende Kadenzen“, so seine Übersetzerin Olga Radetzkaja. Fehlende Übergänge hindern den Lesefluss und erzeugen Verwirrung bei den Leser_innen. Und nicht zuletzt versteigt sich der Erzähler in dem Versuch, die Leser_innen in eine Transparenzfalle zu locken, indem er auf einer Metaebene die im Text geschaffene Wahrnehmung kommentiert: „Diese ganze Abschweifung basiert auf dem Verfahren, das in meiner Poetik ‚Aufschub‘ heißt.“ Dieser Stringenz suggerierende Kommentar zu den sprachlichen Mitteln des Textes stellt sich dem beschriebenen „Durcheinander“ der Revolution entgegen und erzeugt erneut Verwirrung: Denn auch diese literaturtheoretischen Erläuterungen scheinen nicht ‚am richtigen Platz‘, sondern wie willkürlich vom Erzähler hineingesetzt in das beschriebene revolutionäre Chaos.

Selbstreflexion als Erzählstrategie

In dem erzählenden Ich, für das Šklovskij der Ausgangspunkt ist, verdichten sich viele Rollen: Sozialrevolutionär und Schriftsteller, Literaturtheoretiker, Befürworter der Revolution und zugleich entschiedener Gegner der Bol'sheviki, Kommandant eines Reservepanzerbataillions, Kommissar der Provisorischen Regierung, politischer Flüchtling. Man staunt angesichts dessen, was sich in nur fünf Jahren, von 1917 bis 1922, in einem Menschenleben ereignen kann.

Die Beobachtungen dieses multiplen Subjekts stehen bisweilen quer mit den Kategorien, die üblicherweise die Historiographie für das geschichtliche Großereignis, der Revolution, anlegt. Altbekannte Antagonismen, wie z.B. zwischen Men'sheviki und Bol'sheviki, Februar- versus Oktoberrevolution oder auch die sich gegenüberstehende Provisorische Regierung und radikalen Sozialrevolutionäre, werden durch Beobachtungen und Positionierungen des Erzählers unterlaufen: So berichtet er von Pogromen gegen Juden und Jüdinnen, die von der Armee verübt werden; dieser Armee sitzt allerdings sein zu 40% aus Juden gebildetes Komitee vor. Diese hohen Positionen haben sie aber nur inne, so der Erzähler, weil sie alphabetisiert waren im Unterschied zu den meisten Soldaten. Zu Offizieren

wiederum durften Juden nicht werden – Šklovskij selbst hatte jüdische Vorfahren und ihm wurde der Offiziersrang verwehrt (auch unter der revolutionären Kerenskij-Regierung!). Antisemitismus in Exekutivorganen sowie Strafsmaßnahmen gegen Deserteure (unbedingter Gehorsam) waren trotz Liberalisierungen und Demokratisierungsprozessen an der Tagesordnung. Šklovskijs lakonisch-scharfer Beobachtungssinn speist sich aus vorsichtiger Skepsis und Lebens- bzw. Abenteuerlust. Die *Sentimentale Reise* ist ein subjektives und zugleich aufklärendes *Zeugnis* – das macht sie für heutige Leser_innen so interessant.

Die hochgradige Selbstreflexivität dieser autobiographischen Prosa des frühen Šklovskij (Anm. d. R.: siehe dazu Verena Dohrn 1987) hat ein Pendant in zeitgleichen literaturtheoretischen Überlegungen. So wird der brüchige und ironische Schreibstil als im Roman eingesetzte Strategie kenntlich gemacht: „Die Kunst ist ihrem Wesen nach ironisch und zerstörerisch. Sie weckt die Welt zu neuem Leben. Ihre Aufgabe ist es, Ungleichheiten zu schaffen.“ Selbstreflexivität, verstanden als permanente Kommentierung der eigenen Erzählung, ist auch bezeichnend für Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy*, mit dem sich Šklovskij in wissenschaftlichen Aufsätzen auseinandersetzt und durch dessen Werk auch die Titelgebung inspiriert ist (*A Sentimental Journey Through France and Italy, 1768*). Šklovskij interessiert sich dabei für die „Motivierung“ der Textform. In *Tristram Shandy* würden literarische Verfahren entblößt und die Gattung des Romans parodiert. Immer wieder kommentiert der Sterne-Erzähler seine a-chronologische Erzählweise, beispielsweise wird im *Tristram Shandy* mit der teilweisen Umstellung von Kapiteln, einer normabweichenden Platzierung von Widmung und Vorwort in späteren Kapiteln, der Gleichzeitigkeit von Handlungssträngen sowie mit einer „zeitlichen Verschiebung“ gespielt. Šklovskij wendet das in der Analyse von Sterne ausgemachte literarische Potential der Selbstreflexivität in seinem Roman selbst an, indem er den Erzähler ständig kommentierend eingreifen und ihn mit dokumentaristischen Verfahren spielen lässt. So etwa beendet der Erzähler seinen Roman mit einem Manuskript, das angeblich nicht seines sei: „Das Folgende ist Lasar Serwandows Manuskript; ich habe darin nur die Satzzeichen gesetzt und die Kasus korrigiert. Das Ergebnis liest sich fast, als wäre es von mir.“ Das Schreiben in Vor- und Rückgriffen ist so eingängig wie herausfordernd.

Die Revolution im Montageroman

Der Erzähler fordert die „Offensive“ an der Front, deren Unausweichlichkeit er postuliert: „Ich war für die Offensive, weil ich die Revolution selbst als Offensive sah.“ Revolution ist dabei für alle Akteur_innen jeweils etwas anderes: Während Kornilov als ein kriegswilliger Oberbefehlshaber, ob im Dienste des Zaren oder der Revolution, vorgestellt wird, versucht Filonenko Karriere zu machen und nutzt die Revolution, um sich ins Licht zu stellen. Andere wiederum wie Cipkevič versuchen die Revolution zu bändigen wie „ein Motor oder eine Eisenbahn“, „weil sie alle Schemata und Zeitpläne durcheinanderbrachte“. Für die eine oder andere ließ sich die Revolution auch als „unverhoffter Urlaub“ nutzen. Und für manch anderen bot sie Bildung („Alphabetisierungskurse“). Die Leser_innen treffen in kürzester Zeit auf verschiedene Akteur_innen, auf Kosaken, Soldaten, Offiziere. Besonders überraschen unerwartete Wendungen, beispielsweise unerwartete Aktionen bereits eingeführter Protagonist_innen: eine „armherzige Schwester“, die sich

um Soldaten sorgt, entpuppt sich anschließend als heroisch kämpfende Soldatin "in Uniform". Sie ändert in Sekundenschnelle ihr Auftreten und damit die von den Rezipient_innen zunächst assoziierte Identität. Eine Vielzahl an Akteur_innen und angerissenen Handlungen lässt sich schwer in ein stetes, nach innerer Logik suchendes Bild zusammenfügen. Dank dieser Bildästhetik erscheint die Revolution als ein Ereignis von tiefgreifender kollektiver Auswirkung: Die aus der Umwälzung der Herrschaftsordnung resultierende Änderung sozialer Rollen und Positionen manifestiert sich in teils banalen, teils einschneidenden Erscheinungen – Karrierebewusstsein, Handeln in der Sache der Revolution, Kämpfen um des Kampfes Willen und etwa Kontrollverlust.

Die Gleich- und Gegenüberstellung der Biographien führt zu einer versatzstückhaften, zersplitterten Wahrnehmung bei den Leser_innen, wie es für einen Montageroman üblich ist. Il'ja Kukul'in sieht das durch den Formalismus hervorgebrachte ästhetische Paradigmata von Montage und Verfremdung im Zusammenhang seiner zeitlichen Entstehung während des Ersten Weltkriegs und dem durch ihn ausgelösten „Zusammenbruch der standhaften europäischen symbolischen Ordnung“. Der Erste Weltkrieg, als Auslöser eines Zusammenbruchs von Staatsgebilden und Gesellschaften, schrieb sich nicht nur in die individuellen Werdegänge der Menschen ein – wie Šklovskij anhand seiner Figuren im Roman überzeugend vorführt –, sondern forderte auch die zu jener Zeit bewährten literaturwissenschaftlichen Paradigma heraus. Statt des auf Routinen basierenden „Wiedererkennens“ sollte ein „neues Sehen“ – wie es im Gründungsaufsatz der formalistischen Schule *Iskusstvo kak priem* heißt – mit Fokus auf die *Form*, d.h. die Gemachtheit (*sdelannost'*) des Textes, erreicht werden. Wie in den im Roman beschriebenen Situationen, so werden auch auf der Ebene der Erzählsyntax mithilfe des Verfahrens der Montage jähes Aufeinandertreffen des Heterogenen auf engstem Raum und zugleich Fragmentierung und Zersplitterung vorgeführt. Die dichte textuelle Komposition einer Vielzahl an Biographien und die in den Biographien dargestellten Frakturen bewirken eine Schärfung der Wahrnehmung der Leser_innen bzw. den für die Montage bekannten Schockeffekt: Neues Sehen als wirkungsästhetisches Ziel der Montage ermöglicht im Lesen die Unstetigkeit und die Brüche in den Biographien zu erleben.

Die Übersetzerin Radetzkaja merkt an, dass sich der Erzähler einem „Zwang zur Eindeutigkeit“ entzieht. Dieses sprachliche Verfahren der Uneindeutigkeit verweist auf die Revolution als uneindeutigen, ambivalenten Gegenstand. Die Revolutionspoetik bei Šklovskij ergibt sich aus der unaufhaltsamen, nicht arretierbaren Sinn(de)konstruktion, indem durch die sprachliche Form Inhalte gesetzt werden.

Literatur

Šklovskij, Viktor (2008): *Sentimentalnoe putešestvie*, Moskau.

Šklovskij, Viktor (2017): *Sentimentale Reise*. Aus dem Russischen übersetzt von Olga Radetzkaja, Berlin.

Šklovskij, Viktor (1969): Der parodistische Roman. Sternes Tristram Shandy. In: Striedter, Jurij (Hg.): Texte der russischen Formalisten. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, Bd.1, München, S. 245-299.

Dohrn, Verena (1987): Die Literaturfabrik. Die frühe autobiographische Prosa V. B. Šklovskijs – Ein Versuch zur Bewältigung der Krise der Avantgarde, München.

Kukulin, Ilja (2015): Formalisty, ostranenie, montaž. In: Mašiny zašumevševo vremeni. Kak sovetskij montaž stal metodom neoficialnoj kultury. Moskau. URL: <https://culture.wikireading.ru/28911> (Aufgerufen 11.01.2019)