

Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze, hrsg. von WOLF SCHMID (= Narratologia. Contributions to Narrative Theory; vol. 21), Berlin und New York (de Gruyter) 2009, XIV + 359 S.

Das vom Hamburger Slavisten Wolf Schmid über Jahre geleitete DFG-Teilprojekt ›Der Beitrag der slavischen Funktionalismus zur internationalen Narratologie‹ (Bestandteil der umfassenden DFG-Forschergruppe Narratologie an der Universität Hamburg) war darauf spezialisiert, die im Westen wenig oder gar nicht rezipierten Beiträge zur Narratologie aus der slavischen Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts – zumal seinen funktionalistisch-strukturalen Schulen in Russland und der Tschechoslowakei – der internationalen Erzählforschung zugänglich zu machen. Damit wird – jedenfalls partiell – eine schmerzliche Lücke geschlossen, die vielfach auch das *missing link* darstellt zwischen einer streng-funktionalistischen Immanenzanalyse der (frühen) Formalisten und Strukturalisten einerseits, und einer mehr auf Komposition, Thematik und ästhetische Wirkung orientierten synthetischen Richtung andererseits, wie sie etwa in der Moskauer GACHN (= Staatsakademie der Kunstwissenschaften) während der zwanziger Jahre betrieben wurde. Diese werden übrigens an gleich zwei Forschungsstätten neu belebt und publiziert: an der Bochumer Philosophie (Alexander Haardt, Nikolaj Plotnikov) und der FU Berlin beziehungsweise der LMU München (Georg Witte, Brigitte Obermayr, Aage Hansen-Löve).¹⁾

In beiden Fällen wird das tradierte und heute vielfach auch kritisierte oder schlichtweg verengte Bild narratologischer Strukturanalytik wesentlich optimiert durch die Rekonstruktion jener Erzählforschung, die sich aus der formalistische Dichotomie von „Fabel“ (russ. *fábulá*) und „Sujet“ (*sjuzet*) – so der gleichnamige Beitrag von WOLF SCHMID (1–46) – entfaltet hatten. Deren rein formalistischer Reduktionismus der syntagmatischen Konstruktionen (Šklovskij, Tynjanov u. a.) sollte erweitert werden um eine – stark von der deutschen Kunstwissenschaft – geprägten „Kompositionstheorie“, wie sie vor allem von den der GACHN nahe stehenden Narratologen Aleksandr Reformatskij und Michail Petrovskij im Rahmen einiger grundlegender Textanalysen präsentiert wurden (dazu die Rekonstruktionen ›Konzepte der Sujetentfaltung‹ sowie ›Die russische Kompositionstheorie‹ von MATTHIAS AUMÜLLER; 47–140), die einen wesentlichen Teil des Bandes ausmachen. In dieser Rezension möchte ich mich – schon aus Platzgründen – auf die erste Hälfte des Bandes konzentrieren, nicht nur wegen meiner eigenen langjährigen – wenn auch schon etwas zurückliegenden – Beschäftigung mit dem russischen Formalismus,²⁾ sondern auch wegen des prinzipiellen Charakters der dort darauf Bezug nehmenden Positionen und Neuwertungen.

Besonders hilfreich in diesem Zusammenhang ist im Übrigen auch die Edition eines wesentlichen Teils jener Texte, die unter dem Titel ›Slavische Proto-Narratologie‹ in trefflich kommentierten Übersetzungen in derselben Reihe veröffentlicht wurden³⁾. Die von Schmid

¹⁾ Dazu erscheint im Münchner Fink Verlag der Sammelband: GEORG WITTE, BRIGITTE OBERMAYR, AAGE HANSEN-LÖVE (Hrsgg.), Die vergessene Akademie. Interdisziplinäre Kunstwissenschaft, phänomenologische und psychologische Ästhetik in Russland 1920–1930.

²⁾ VERF., Der russische Formalismus, Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung (Österr. Akad. d. Wiss., Phil-Hist. Klasse, Sitzungsberichte 336, Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, Nr. 5), Wien 1978.

³⁾ Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen, hrsg. von WOLF SCHMID (= Narratologia/Contributions to Narrative Theory 16), Berlin 2009.

diskutierte und enorm produktive klassische Dichotomie von „Fabel“ und „Sujet“ findet sich in dieser Edition ebenso (A. Veselovskij, *Poetik des Sujets*, ebenda, S. 1–14) wie Viktor Šklovskijs ›Über das Sujet und seine Konstruktion‹ (ebenda, S. 15–46). Den Angelpunkt bildet dabei die rein funktionalistische Abgrenzung des Sujets als narrativer Syntagmatik von Motiv-Komplexen gegenüber einem als „Geschehen“ und „Geschichte“ zugrunde gelegten Ausgangsmaterial, wie dies W. Schmid in seinem Schule machenden Vier-Ebenen-Modell der narrativen Transformationen: ›Geschehen – Geschichte – Erzählung – Präsentation der Erzählung‹ konzipiert hat.⁴⁾

Was in dieser Darstellung lehrbuchhaft komprimiert und abstrahiert vorgeführt wird, begegnet in der hier rezensierten ›Slavischen Erzähltheorie‹ zu einer kritischen Würdigung jener Aspekte der formalistischen Fabel/Sujet-Dualismus, die zum einen auf die dann bei Aumüller eingehender diskutierten synthetischen „Kompositionstheorie“ Reformackijs und Petrovskijs verweisen – zum andern auf Differenzmarkierungen, die schon in den zwanziger Jahren innerhalb des Formalismus und seines weiteren Kreises (Vinogradov, Tomaševskij) vorgenommen wurden. Nochmals geht es dabei auch um die Missverständnisse in der englischen („story“/„plot“) und der französischen („récit“/„narration“ bzw. „histoire“/„discours“) Rezeption (Barthes, Todorov) des formalistischen Begriffspaares, das bei Schmid nochmals auf seine wissenschaftshistorischen Herkunft abgeklopft wird (Veselovskij). Dabei wird auch nicht verschwiegen, dass die formalistischen Protagonisten der Urformel „Fabel/Sujet“ beide Begriff nicht immer konsequent voneinander absetzten bzw. systematisch definierten – ein Umstand, den ich seinerzeit in meiner Rekonstruktion der formalistischen Erzähltheorie ebenfalls klar hervorgehoben hatte⁵⁾: Freilich ging es in dieser umfassenden Rekonstruktion der formalen Methode (bzw. deren narratologischer Theoriebildung) primär um die methodologische Kohärenz der Begriffe und Konzepte, während es aus einer heutigen Sicht – so vor allem bei Matthias Aumüller – richtiger Weise auch darum gehen muss, die Inkonsequenzen und die Dynamik der historisch gewordenen Begriffe auszuloten und einer nun schon gesicherten Systematik eine immer wieder irritierende Widersprüchlichkeit nachzutragen.

Immerhin hat sich in der Zwischenzeit nicht nur viel neues (russisches) Primär- und Sekundärmaterial zum Formalismus angesammelt, es hat auch eine stürmische Fortentwicklung der Terminologie wie der Theoriebildung gegeben, die den in Frage kommenden Konzepten den Status von „Begriffsmychen“ ebenso attestieren wie jenen der terminologischen Überlebtheit. Es beruhigt, dass neben solchen Bereinigungen auch die ursprünglichen Intentionen und auch revolutionären Folgen jener zumeist dichotomischen Begriffspaare – wie Fabel/Sujet, Material/Verfahren, Metrik/Rhythmus etc. – im Gedächtnis bleiben: Diese richten sich doch in jedem Fall ganz massiv gegen eine bloß statische „Glas-Wasser-Theorie“, nach der sich ein im Grunde einzig relevanter, thematisch nacherzählbarer „Inhalt“ (eine Art Resumée, ein Klartext) in beliebige „Formen“ wie in ein Gefäß eingießen ließe, ohne sich

⁴⁾ Die ersten Versionen davon sind im ›Wiener Slawistischen Almanach‹ (9. 1982, S. 83–110) erschienen, deren aktuellste und über viele Jahre gereifete Fassung zuletzt in WOLF SCHMIDS Standardwerk ›Elemente der Narratologie‹ (Moskau 2003; 2. Aufl. Berlin und New York 2008). Dort findet sich auch eine Zusammenfassung der narratologischen Konzepte, die von der formalistischen Fabel/Sujet-Dualität über verschiedene Zwischenstufen der russisch-sovjetschen wie der französischen „histoire“/„discours“-Konzepte (bei Genette u. a.) entwickelt wurden (ebenda, S. 230–284).

⁵⁾ HANSEN-LÖVE, *Formalismus* (zit. Anm. 2), S. 227–303, bes.: S. 259.

dabei wesentlich zu ändern bzw. ohne diese Form zu mehr als ein Transportmittel oder einen „Behälter“ zu gebrauchen. Im Grunde ist diese Ursünde des Form/Inhalt-Dualismus durch alle Perioden der Literatur- und Kunstbetrachtung mehr oder weniger penetrant verfolgt worden und feiert auch heute noch fröhliche Urständ. Schon deshalb lohnt es, an eine doch sehr klare und in ihrer Radikalität erfrischende Quelle dieser Auseinandersetzungen zurückzukehren, um die Vor- und Nachteile einer konsequent syntagmatischen, konstruktiven, strukturalen Perspektive mit ihren Defiziten zu konfrontieren und mögliche „Korrekturen“ vorzuschlagen (vgl. W. Schmid, 12ff.). Diese wurden gerade von den Vertretern der so genannten „Kompositionstheorie“ M. Petovskij (13ff.), A. Reformatskij aber auch von dem Kunst- und Sprachpsychologen Lev Vygotskij (16ff.) maßgeblich weiterentwickelt.

Während Schmid diesen Erweiterungen partiell kritisch gegenübersteht, da sie ja allesamt das funktionalistische Ausgangsmodell – bei all seiner reduktionistischen Einseitigkeit – verwässern, werden wir bei Aumüller mit einer peniblen Ehrenrettung der „Kompositionstheoretiker“ konfrontiert. Die Formalisten beharrten von Anfang an auf der Eigendynamik der narrativen Syntax (also des „Sujets“), was unweigerlich zu einer Abwertung der „Fabel“ führte, die auf ein passives Ausgangsmaterial der narrativen Transformationen (im „Sujet“) degradiert wurde. Dagegen waren alle Vertreter der „Kompositionstheorie“ auf eine synthetische, ganzheitliche, hermeneutische Vertiefung der „Fabel“ fixiert, die sie auf pragmatische, geistige, psychische und andere Inhalte und Themen verpflichten wollten, um damit ihre welthaltige Referenz zu retten. Wir finden dies bei solchen dem Formalismus kritisch nahe stehenden Theoretikern wie B. Tomasevskij und V. Vinogradov ebenso wie bei den genannten Vertretern der Kompositionstheorie⁶⁾. Gleiches gilt aber auch für L. Vygotskij's Transformation des formalistischen Fabel/Sujet-Modells in seiner ›Psychologie der Kunst‹ (16ff.) sowie in Michail Bachtins in den frühen zwanziger Jahren der GACHN nahe stehenden Kritik an der Materialästhetik der Formalisten und ihres schädlichen Reduktionismus (vgl. P. Medvedev, B. Engelgardt u. a.).⁷⁾ Interessanterweise macht W. Schmid auch hier einen weiten Bogen um Bachtins Erzählkonzept(e), die er als einer der ersten einer durchaus kritischen Würdigung unterzogen hatte, als es darum ging, die Frage nach der Relevanz und vor allem auch Stringenz solcher Dichotomien wie Dialogizität bzw. Monologizität auf Autoren wie Dostoevskij bzw. Tolstoj zuzuspitzen.

In diesem Zusammenhang fällt auf, dass es auch in dieser ›Slavischen Erzähltheorie‹ vor allem um Fragen der narrativen Syntagmatik und der Autorschaft geht, das dazwischen vermittelnde Feld der Erzählperspektive, für welches die strukturelle Narrativik so entscheidend beigetragen hatte, eher im Hintergrund bleibt. Damit könnte der durchaus unzutreffende Eindruck entstehen, die formalistische und strukturalistische Erzählanalytik wäre an Fragen der Syntagmatik und Motivfolge hängen geblieben, während doch gerade die Verbindung dieser funktionalen Ordnungen mit jener des *point of view* beziehungsweise der Erzählperspektive zu den großen Errungenschaften jener Schulen gehört. Auch in dem erwähnten Sammelband zur ›Slavischen Proto-Narratologie‹ dominieren ganz eindeutig solche Fragestellungen über jene der Perspektivik und der Stilistik bzw. der Erzählrede. Im Schmid's ›Narratologie‹ spielen dagegen Fragen der „Erzählperspektive“ ja eine durchaus zentrale Rolle⁸⁾.

⁶⁾ Vgl. ebenda, S. 260–273.

⁷⁾ MICHAÏL BACHTIN, Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen [1924], in: RAINER GRÜBEL (Hrsg.), Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt/M. 1979, S. 95–152.

⁸⁾ Vgl. SCHMID, Elemente der Narratologie (zit. Anm. 3), S. 115–153.

Immerhin beendet Schmid seinen einleitenden Beitrag nach einer ganzen Reihe von Modifikationen und Kritikpunkten der formalistischen Fabel/Sujet-Formel mit einer durchaus berechtigten Ehrenrettung ihrer wissenschaftshistorischen Relevanz, die ja nicht nur in der ihr attestierten „ungeminderten Aktualität für die Narratologie“ (heute) besteht, sondern auch in ihrer Zugehörigkeit zu jener „analytischen Epoche“: Diese dominierte nicht nur die Wissenschaften, sondern auch die Literatur und die Künste der Avantgarde. Wenn man diesen Konnex und Kontext allzusehr ausblendet – und das wollen uns jene Schlussbemerkungen wohl sagen –, dann kann es durchaus passieren, dass sich Wissenschaftsgeschichte in „Begriffstalmudismus“ auflöst, der – jedenfalls an vielen Stellen – die angestrengten Rekonstruktionen MATTHIAS AUMÜLLERS prägt, welche unter dem Titel ›Konzepte der Sujetentfaltung‹ (47–90) und vor allem in den Ausführungen ›Die russische Kompositionstheorie‹ (91–140) an Wolf Schmid anschließen.

Der Begriff der „Entfaltung“ (47) gehört leider zu den Stiefkindern der frühstrukturalistischen Theorie- und Begriffsbildung – jedenfalls, was seine Rezeption im Westen anlangt. Insofern ist Aumüllers Rekonstruktionsversuch, der sich ja auch auf W. Schmid's frühe Reanimation dieses Begriffes stützen kann,⁹⁾ durchaus wichtig und folgerichtig. Selbst Jakobson war es nicht gelungen, diesen Begriff, den er ja in seiner Epoche machenden Studie ›Die neueste russische Poesie‹¹⁰⁾ des Langen und Breiten ausführte, in der internationalen Terminologie zu implantieren. Dabei war eine gewisse Unklarheit in der Abgrenzung der Begriffe „Entfaltung“ (*razvertvyvanie*) und „Realisierung“ (*realizacija*) von Metaphern bzw. semantischen Figuren zu syntagmatischen Folgen bei Jakobson selbst durchaus mit ein Grund für die unverdient schwache internationale Karriere dieser Begriffe. Die terminologischen Inkonsistenzen zwischen Šklovskij und Jakobson, auf die Aumüller eingeht, haben freilich auch ihre Ursache in den bei beiden unterschiedlichen Bezugsebenen: Šklovskij arbeitet weitgehend mit Prosa, Jakobson systematisch mit Wortkunst. In beiden „Medien“ funktionieren aber „Entfaltungen“ auf eine sehr unterschiedliche Weise, was in Aumüllers Kritik (auch an meiner noch auch schon bald ein Menschenalter zurückliegenden Darstellung) zu wenig Beachtung findet.¹¹⁾

Um nicht allzu sehr *pro domo sua* zu schreiben, beschränke ich mich auf den Hinweis, dass meiner seinerzeitigen Rekonstruktion des Formalismus natürlich die Systematisierung des terminologischen Apparats ebenso wie seine Integration in den ästhetisch-künstlerischen Prozess jener Epoche vor allem am Herzen lagen, während es Aumüller darum zu tun ist, mögliche Inkonsistenzen und Inkonsistenzen der formalistischen Begriffs-Apparate und ihrer „Extrapolierung“ bei mir aufzudecken. Das ist immer wieder durchaus berechtigt, geht aber – wie mir scheint – nicht selten an den Zwecken einer Terminologie und an der Vitalität des zugrunde liegenden theoretischen „Wollens“ vorbei.

⁹⁾ WOLF SCHMID, Puškins Erzählungen in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins, München 1991. – Vgl. auch VERF., Zur Poetik der ‚Realisierung‘ und ‚Entfaltung‘ semantischer Figuren zu Texten, in: Wiener Slavistischer Almanach 10 (1982), S. 197–252; – DERS., ‚Entfaltung, Realisierung‘, in: ALEKSANDAR FLAKER (Hrsg.), Glossarium der russischen Avantgarde, Graz und Wien 1989, S. 188–211.

¹⁰⁾ Neuausgabe und Kommentar in: AAGE HANSEN-LÖVE, Einleitung und Kommentare zu: ROMAN JAKOBSON, Die neueste russische Poesie, in: R. J., Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe, Bd. I, Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung, gem. mit SEBASTIAN DONATH hrsg. von HENRIK BIRUS, Berlin und New York 2007, S. 1–123.

¹¹⁾ Explizit zu HANSEN-LÖVE, Formalismus (zit. Anm. 2) vgl. hier S. 63ff., bes. S. 65f.

Wissenschaftliche Begriffe sollen möglichst präzise und differenziert entwickelt werden, sie bleiben aber doch Instrumente eines Tuns: Für die Formalisten kann man hier durchaus den auch schon klassischen Begriff eines „strukturalen Handelns“ verwenden, das in der Literatur und ihrer Wissenschaft eine Einheit sieht, genauer: einen rückgekoppelten Gesamtprozess, der in der Theoretisierung künstlerischer Verfahren ebenso wie in der umgekehrten Literarisierung theoretischer Konzepte gipfelt. Natürlich kann man etwa die „Gegenüberstellung von Wort- und Erzählkunst“ (65) problematisieren, es war aber nicht primär eine eigene, idiosynkratische Projektion, um die es hier ging, sondern um ein Phänomen der intermedialen, internen Beschaffenheit von Literatur im allgemeinen und jener der Avantgarde(n) – zumal den russischen – im Besonderen. Wenn Aumüller also konstatiert, dass „entgegen Hansen-Löve [...] Entfaltung [...] ein genuin narratives Verfahren [ist]“ (67), dann hat er den Witz der Sache nicht wirklich erfasst, der darin besteht, Entfaltungen/Realisierungen auf allen textuellen Niveaus, von der Wortbildung bis zur Motivfolge in komplexen Sujets, nicht nur zu konstatieren, sondern auch miteinander in Beziehung zu setzen. Genau das war ja der „Geniestreich“ Šklovskijs, als der die „Verfahren der Wortebene mit solcher der Sujetebene“¹²⁾ in einer seiner ersten Schriften in *ein* theoretischen Konzept integrierte, ja unlösbar miteinander verschweißte.

Aumüllers Rekonstruktion der „russischen Kompositionstheorie“ (91ff.) arbeitet sich wie erwähnt an einer wenig beachteten narratologischen Formation der zwanziger Jahre ab, die zum Formalismus in einer eher ambivalenten Haltung stand – wie übrigens auch die meisten Vertreter der so genannten „Formal-philosophischen Schule“¹³⁾ die vom Formalismus gerne den analytischen Apparat übernahmen, ihm aber eine philosophische, hermeneutische, synthetistische „Ergänzung“ applizierten für jene Aspekte des Werkes, die bei Fragen der Interpretation, Sinngebung und Gestalthaftigkeit unumgänglich schienen. Michail Petrovskij (1887–1940) und Aleksandr Reformatkij (1900–1978) waren von Anfang an „Geheimtipps“ jener Bewegung, die ich im Rahmen meines ›Formalismus‹ unter den Titel „Kompositionstheorie“ zusammenfassen wollte. Um dieser Bewegung ein über das Ephemere hinausgehendes Gewicht zu verleihen, sollten auch andere, verwandte Geister unter diesem Titel firmieren, die vielleicht nicht in allen Punkten mit den Konzepten der genannten Erzähltheoretiker harmonisierten.

¹²⁾ So der Titel seine frühen Aufsatzes: ›Die Verbindung der Verfahren der Sujetbildung mit den allgemeinen Stilverfahren‹ [1919], deutsch in: JURIJ STRIEDTER (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, München 1069, S. 36–121.

¹³⁾ Die hier als „formal-philosophische Schule“ (*Formal'no-filosofskaja škola*) beschriebene lose Formation von russischen Kunstwissenschaftlern der zwanziger Jahre war wesentlich weniger prägnant ausgebildet als etwa die gleichzeitige Gruppe der russischen Formalisten, mit der sie gleichwohl in einem ebenso engen wie komplizierten Wechselverhältnis stand. Nicht einmal die Schulbezeichnung war allgemein gebräuchlich, ja sie scheint überhaupt erst in dieser Form bei Efimov in dessen Formalismus-Studie auf (N. I. EFIMOV, *Formalizm v ruskom literaturovedenii*, in: Smolenskij gos. un., *Naučnye izvestija*, Smolensk 1929, S. 31–108.). Kristallisationspunkte der primär kunstphilosophisch orientierten „Schule“ waren zwei akademische Institutionen: Die GACHN, d. h. die in Moskau von Anfang bis Ende der zwanziger Jahre ansässige „Staatliche Akademie der Kunstwissenschaften“ (*Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych Nauk*), und das in Leningrad beheimatete GIII, das „Staatliche Institut für Kunstgeschichte“ (*Gosudarstvennyj Institut Istorii Iskusstv*). Beide Akademien verfügten über eigene Publikationsorgane. Zentralfigur der GACHN war der Phänomenologe und Husserl-Schüler Gustaf Špet. (VERF., *Formalizm*, S.175ff.; – DERS., *Die ‚Formal-philosophische Schule‘ in der russischen Literaturwissenschaft der 20er-Jahre*, in: *Die vergessene Akademie* [im Druck].)

Jedenfalls scheint mir der Begriff „Komposition“ – auch in seiner polemischen Abhebung von dem der „Konstruktion“, wie er für die Formalisten und analytischen Avantgardisten relevant war,¹⁴⁾ von größter Bedeutung – vor allem, wenn man über den Tellerrand der Narratologie auf die gewaltigen Diskussionen blickt, die sich im Rahmen der Bildenden Kunst, des Konstruktivismus und der Traditionalisten in den zwanziger Jahren um dieses Begriffspaar entspannen.¹⁵⁾ Dieser Kontext wird bei Aumüller weitgehend ausgeblendet und damit auch die polemische Zuspitzung der Opposition „Konstruktion“ vs. „Komposition“ unterschätzt. Wen also die Vertreter der GACHN von „Komposition“ sprachen, war ihnen durchaus bewusst, dass sie damit eine statische, thematische, traditionelle Position einnahmen, die sie gleichwohl analytisch zu vertiefen und zu reanimieren trachteten. Diesen Bezug zur zeitgenössischen Kunst-Diskussion und ihren beträchtlichen Ausmaßen vernachlässigt Aumüller ebenso konsequent, wie er dies auch mit den von ihm in Frage gestellten Bezügen zur deutschen Kunstwissenschaft bzw. Literaturtheorie der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts tut (95).

Der Hauptunterschied zur formalistischen Position besteht in der völlig entgegen gesetzten Auffassung der „inhaltlich-thematischen Einheiten“, aus denen – nach der Meinung der Kompositionstheoretiker – die synthetische „Ganzheit“ des Erzählwerkes (*celostnost'*) abgeleitet werden kann. Die Formalisten dagegen betrachteten die inhaltlich-thematische „Auffüllung“ der einzelnen Motive (also die Motiv-Paradigmatik) bloß als passives Material der Deformation und Transformation durch die Text-Syntagmatik (durch den Systemdruck der Sujet- Struktur) bzw. durch das jeweils dominant gesetzt „konstruktive Prinzip“ (Ju. Tynjanov). Für die Formalisten war das (außertextuelle) „Thema“ kein Thema, es war höchstens Bestandteil einer „Fabel“, also einer zu bearbeitenden kulturellen oder literarischen Vorlage.

Der russische „Teleologismus“ steht unter dem prägenden Einfluss der deutschen Kunstphilosophie und Stilistik – ausgehend von der Grundidee, dass in den „Teilen“ jeweils schon die Einstellung auf das „Ganze“ (das *compositum*) angelegt ist und zwar sowohl formal als auch inhaltlich-thematisch. Die Teile folgen dabei einer metaphysisch oder sonst wie naturgegebenen harmonischen Grundordnung, die im betrachtenden Subjekt vorausgesetzt wird und als eine Art „Zweckmäßigkeitprinzip“ funktioniert.

Natürlich gibt es zwischen den „formalen Ansätzen“ (seien die nun formalistisch oder kompositionstheoretisch) und den „deutschen Arbeiten“ (114ff.) mannigfaltige Bezüge, die insgesamt den Vertretern der „Formal-Philosophischen Schule“ einen sehr ausgeprägten „germanophilen“ Charakter verleihen.¹⁶⁾ Dies gilt auch da, wo die russischen „Kompositionstheoretiker“ von den deutschen Vorbildern abweichen – und das sind ja eben jene

¹⁴⁾ Für den Formalisten Tynjanov hatte der Begriff „Komposition“ – im Gegensatz zu dem des „konstruktiven Prinzips“ – immer etwas ‚Statisches‘ und letztlich Altmodisches (JURIJ N. TYNJANOV, Das Problem der Verssprache [1924], Zur Semantik des poetischen Textes (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 25). Aus dem Russ. übers., eingel. und mit Reg. vers. von INGE PAULMANN, München 1977, vgl. bes. S. 40.

¹⁵⁾ Vgl. den Sammelband BORIS GROYS und AAGE HANSEN-LÖVE (Hrsgg.), Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde, Frankfurt/M. 2005 (hier vor allem die kommentierten Texte der Konstruktivisten A. Gan oder N. Tarabukin).

¹⁶⁾ Wesentlich origineller als Tomaševskijs Kompositionstheorie waren die Versuche A. A. Reformackijs und M. A. Petrovskijs, ausgehend von den erzähltheoretischen Konzepten Schissel von Fleschenburgs, Seufferts und Dibelius' eine Alternative zur formalistischen Sujetheorie zu schaffen. Paradigmatisch für dieses Bemühen ist M. A. PETROVSKIJS ›Die Morphologie von Puškins ‚Der Schuss‘, oder: DERS., Kompozicija novelly u Mopassana [Die Novellen-

Aspekte ihres Denkens, die sie mit den Formalisten selbst teilen. Die Unterschiede zu den formalistischen Narratologen erscheinen ja ebenso wichtig wie die Gemeinsamkeiten, die es ja überhaupt erst sinnvoll machen, die „Kompositionstheoretiker“ im Rahmen einer umfassenden Rekonstruktion des Formalismus einzubeziehen.

Immerhin gesteht Aumüller in einer Fußnote (99) durchaus zutreffend ein, die entscheidende Differenz zwischen Kompositionstheorie und Formalismus habe darin bestanden, dass ersteren die „Verve“ der Formalisten völlig abgegangen sei – man könnte auch sagen, sie waren schlicht humorlos, ironieresistent und dem Schematismus ergeben: Statiker eben und keine Architekten. Ein weiteres Problem der Beschränkung der Kompositionstheorie auf Reformackij bzw. Petrovskij besteht schließlich darin, dass in diesem Fall von einer „Schule“ oder „Richtung“ so gut wie kaum etwas übrig bleibt: Ist es doch nur eine winzige Anzahl von Aufsätzen, die dann überhaupt zur Debatte steht – und die noch dazu über klassische Texte: man denke an Petrovskijs ›Die Morphologie von Puškins Erzählung ‚Der Schuss‘¹⁷⁾. Dass übrigens die Rolle der „Spannung“ in dieser Konzeption einen besonderen Vorzug gegenüber den Formalisten darstellen würde (108f.), trifft auch nur dann zu, wenn man deren zahlreiche Hinweise auf die spannungserzeugende Funktion von syntagmatischen Umstellungen (Šklovskijs „Rätsel-Sujet“ etwa im Abenteuerroman) ignoriert sowie das eminente formalistische Interesse am Genre des Kriminalromans, das ja auch nicht ohne Spannung auskommen kann.¹⁸⁾

Aumüllers Auseinandersetzung mit L. Doležels früherer Rezeption der Kompositionstheoretiker im Rahmen seiner ›Formalist Poetics¹⁹⁾ und in noch früheren Arbeiten aus den siebziger Jahren verweist schon auf einen weiteren Aspekt dieses Sammelbandes: nämlich die des tschechischen Strukturalismus, zu denen freilich CHRISTIANE HAUSCHILDS Überlegungen zu ›Jurij Lotmans semiotischem Ereignisbegriff. Versuch einer Neubewertung: (141–186) überleiten. Dies ist dann kein Anachronismus, wenn man Lotmans enge wie ambivalente Bindung an den Formalismus berücksichtigt, wie sie sich auch in seiner Studie ›Zum künstlerischen Raum und zum Problem des Sujets‹ manifestiert, die im Übersetzungsband ›Slavische Proto-Narratologie²⁰⁾ abgedruckt ist.

Zweifellos handelt es sich bei Lotmans Definition des (narrativen) „Ereignisses“ als Grenzüberschreitung eines räumlichen bzw. semantischen oder axiologischen Feldes um eine der bis heute am intensivsten nachwirkenden Ideen des Semiotikers, da sie ja auch einer mehr oder weniger metaphorischen Vorstellung der Topologie bzw. der Raumordnung der (Text-)Welt intuitiv in hohem Maße entgegenkommt. Hauschild rekonstruiert sehr scharfsinnig Lotmans semiotischen Ereignisbegriff vor allem in Hinblick auf das Begriffspaar „Sujet“ und „Sujetlosigkeit“ bzw. narrative Ordnung und die des Mythos. Auffällig ist – und

komposition bei Maupassant], in: Načala, 1 (1921), S. 106–127. – LUBOMÍR DOLEŽEL, Narrative composition – a link between German and Russian poetics, in: Russian Formalism, Edinburgh 1973, S. 73–84.

¹⁷⁾ WOLF (Hrsg.), Slavische Proto-Narratologie (zit. Anm. 3), S. 67–90, Kommentare von MATTHIAS AUMÜLLER.

¹⁸⁾ Vgl. VIKTOR SCHKLOWSKI, Novella tajn, in: Teorija prozy, 2. Aufl., Leningrad 1929, S. 129–142, deutsche Teilübers.: ›Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle‹, in: JOCHEN VOGT (Hrsg.), Der Kriminalroman I. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung, München 1971, S. 76–94.

¹⁹⁾ LUBOMÍR DOLEŽEL, Formalist Poetics. From Germany to Russia, in: DERS., Occidental Poetics, Lincoln 1990, S. 124–146.

²⁰⁾ WOLF (Hrsg.), Slavische Proto-Narratologie (zit. Anm. 3), S. 261–290.

dieser Aspekt bleibt eher im Hintergrund –, dass Lotman aus seiner postavantgardistischen Perspektive die formalistische Konzeption der „Sujetlosigkeit“ (*bessjužetnost'*), wie sie vor allem Šklovskij in seiner Prosatheorie – und -Praxis – der zwanziger Jahre reich entfaltete, eher vernachlässigt hatte.

Während im Formalismus die Sujetlosigkeit (ebenso wie im Suprematismus die „Gegenstandslosigkeit“) der markierte, differierende, verfremdete, ästhetisch effektive Aspekt des Begriffspaars darstellt (und das Sujet eher in einer radikalisierten Formalisierung als „scharf zugespitzt sujethaftes Genre“ figuriert, nicht aber als Normalfall einer fabelorientierten Erzählung, konzentriert sich Lotman auf die semiotische wie kulturelle Relevanz einer Sujethaftigkeit, in der das Ereignis eine geradezu „revolutionäre“ oder jedenfalls dynamisierende Rolle spielt (166f.). Denn aus einer solchen Sicht impliziert das Ereignis als Grenzüberschreitung immer auch einen Tabubruch, das „Überschreiten eines Verbots“ (ebenda) oder die „Täuschung einer Erwartung“. Zu ergänzen wäre, dass in der Konzeption der „Sujetlosigkeit“ (etwa der Montageprosa, des Bewusstseinsstroms, des avantgardistischen Entfaltens von Motiven bei Belyj oder Joyce) der Ereignisbegriff selbst in Frage gestellt, dissoziiert und disseminiert wird. Insofern, als Lotman im Grunde von einer Fabula-orientierten Vorstellung von Erzählen ausgeht, trifft er sich mit den Vertretern einer postmodernen Rehabilitierung des emphatisch verstandenen „Erzählens“, das ja auch – wie auch immer – ereignishaft ausgelegt ist.

Die Zerlegung von Fabel-Kontinua ebenso wie der Redepassagen in kleine und kleinste Fragmente war dagegen das Anliegen einer auf Dissoziation und Diskontinuitäten fixierten avantgardistischen Analytik, wie sie etwa in den futuristischen Montagen, den archaischen Ornamentalismus oder den faktographischen Dokumentationen praktiziert und theoretisch begründet wurden. Hier findet die „Revolution“ bzw. „Explosion“ (man denke an Lotmans Spätschrift ›Kultur und Explosion‹²¹) auf der Ebene der Signifikanten statt – also der verbalen und faktischen Motive –, während das Ereignis der Sujetprosa eine Revolution des Bewusstseins und seine Einbettung in die perspektivischen Netzwerke des Textes anstrebt. Bei Lotman dagegen wird die Sujetlosigkeit eher mit den nicht-linearen, zyklischen, archaischen Strukturen von Mythen assoziiert (170ff.), die auf die Gegenwart projiziert zu den affirmativen, totalitären Strukturen der Sowjetkultur, jedenfalls jener Stalins und seiner Nachfolger passen. Diese implizite Totalitarismus-Kritik des Moskau-Tartu-Kreises und Lotmans war sicherlich schon in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weithin bewusst; nach Lotmans Tod und dem flächendeckenden Ableben der (Kultur-)Semiotik in Russland wie im Westen war auch dieser kritische Impuls gegenstandslos geworden.

Unabhängig davon aber fällt doch auf, wie sehr in der Semiotik topologische Konzepte jene der Zeit – auch in ihrer nicht-linearen Zustandsform als *durée* (von Henri Bergson bis Jacques Deleuze) – dominierten. Dabei handelt es sich aber nicht um einen dreidimensionalen Raum (3-D-Welt), sondern einen zweidimensionalen (2-D-Welt), der mit den semantischen „Räumen“ und ihrer rein schematischen „Flächigkeit“ ebenso korrespondiert wie mit der Bildfläche piktoraler Konfigurationen. Diese als „Raum“ durchaus unzutreffend bezeichnete Fläche steht für Lotman „phylogenetisch primär“ am Ursprung der Entwicklung (171), während die Linearisierung dieser 2-D-Welt nur in (narrativen) Sujets denkbar

²¹) JURIJ M. LOTMAN, Kultur und Explosion [russ. 2000], hrsg. von SUSI K. FRANK, CORNELIA RUHE, ALEXANDER SCHMITZ, übers. von DOROTHEA TROTTEBERG (= stw 1896), Frankfurt/M. 2010.

scheint: Diese aber deformieren durch eben diese Linearisierung die ursprüngliche Struktur des Mythischen, das solchermaßen – nicht anders als die latenten Traum Inhalte – in seiner manifesten Form immer schon massiv „deformiert“ erscheint.

Die im Formalismus, besonders aber in der Avantgardebewegung des Neoprimitivismus (zumal bei Velimir Chlebnikov) dominanten mythopoetischen Strukturen verbinden also das Prinzip der „Sujetlosigkeit“ (also der „Montage“) mit dem der prä-historischen, prä-narrativen, vor-linearen, unperspektivischen „Ungegenständlichkeit“, die in den Avantgarden der zehner und zwanziger Jahre aktualisiert und in die Hypermoderne gehoben werden. Genau diesen Akt aber hat Lotman eben *nicht* vor Augen, wie ja überhaupt bei ihm – schon alleine durch die zeitliche Distanz – die klassische Avantgarde aufgehört hat, ihre dominante Wirkung auszuüben und durch eine Art postavantgardistische Universalisierung anthropologischer Grundprinzipien ersetzt wurde. Dies schließt aber nicht aus, dass auch Lotman bestrebt war, die „Archaik des Denkens“ auch in modernen Texten zu verfolgen (175).²²⁾

Auf diese Weise werden also die von Schmid in den Mittelpunkt gestellten Überlegungen zum Sujet des Narrativen bei Lotman fortgesponnen und in einen kulturellen, ja universellen Zusammenhang gestellt. In den übrigen Artikeln des Sammelbandes geht es dann zunächst bei CHRISTINE GÖLZ um ›Autortheorien des slavischen Funktionalismus‹ (187–237) zwischen Formalismus beziehungsweise Spätformalismus (man denke an Tomaševskijs Gegenüberstellung von „biographischer und literarischer Persönlichkeit“²³⁾ – und den Überlegungen Vinogradovs ›Zum Autorbild‹ (*obraz avtora*, 200ff.)²⁴⁾ Bachtin, der im Rahmen des Sammelbandes so gut wie gar nicht aufscheint, wird in diesem Kontext immerhin gewürdigt (206–211); ausführlicher aber dann Mukařovskýs Überlegungen zur „Schöpferpersönlichkeit“ im Rahmen seines anthropologischen Funktionalismus (216ff.), ergänzt um Mirasolav Červenkas Theorie des „Werksubjekts“ (221ff.). Fortgesetzt werden diese Überlegungen in TOMÁŠ KUBÍČERS ›Der semantische Aufbau von Erzählwerken in der Konzeption des Prager Strukturalismus‹ (›The Semantic Structure of the Narrative Text in the Conception of Prague Structuralism‹; 273–311) und vor allem im abschließenden Artikel ONDŘEJ SLÁDEKS und BOHUMIL FOŘTS ›The Prague School and Lubomír. Doležel Theory of Fictional Worlds‹ (313–352).

Die Brücke zwischen den einleitenden Artikeln und diesem finalen besteht eben darin, dass Lubomír Doležel es war, der als einer der ersten Theoriehistoriker die Bedeutung der „Kompositionstheorie“ für den Formalismus und die Narratologie der zwanziger Jahre entdeckt und beschrieben hatte²⁵⁾. Das in allen vorhergehenden Artikeln und Konzepten marginalisierte Problem des Fiktionalen bzw. der *fictional worlds* tritt hier in einer relativ späten Entwicklungsvariante ins Bild (316ff.). Das Bindeglied zwischen den dominanten Erörterungen über narrative Sujets und der Fiktionserzeugung sind zweifellos die Techniken der Erzählperspektive beziehungsweise der Präsentation der Erzählrede als diskursiver oder

²²⁾ WOLF SCHMID, Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel’ – Zamyatin, Frankfurt/M. 1992.

²³⁾ HANSEN-LÖVE, Formalismus (zit. Anm. 2), S. 407ff., 417ff.

²⁴⁾ Vgl. ›Zum Autorbild‹ in der Anthologie ›Slavische Proto-Narratologie‹ (zit. Anm. 3), S. 195–226)

²⁵⁾ Zur „Erzählmorphologie in Deutschland und Russland“ vgl. den Abschnitt in: LUBOMÍR DOLEŽEL, Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule, Dresden und München 1999, S. 141–166.

