

Aage HANSEN-LÖVE (Wien)

LEV LUNC' ERZÄHLUNG "NENORMAL'NOE JAVLENIE" ALS "LITERATURTHEORETISCHE PARABEL"

*Net organizujuščego načala  
sovremennoj prozy. Ran'še  
vsego nado učit'sja intrige.*<sup>1</sup>

Überspitzt formuliert könnte man sagen, daß jede (Literatur-) Theorie jene (literarische) Praxis hat, die sie "verdient" - oder umgekehrt: mit der sie sich rechtfertigt.<sup>2</sup> Jede theoretische Modellbildung hat die Tendenz, ihren spezifischen Gegenstand, der notwendigerweise - unter dem Einfluß des Modells - konstruktive, abstrakte Züge trägt, in der Praxis bestätigt zu finden (bzw. dieser aufzudrängen); auf der anderen Seite ist dieselbe Modellbildung - auf Umwegen - ein Produkt dieser Praxis insofern, als sie eine Abstraktion (eines Teils) dieser Praxis darstellt, deren Aspekte je nach der theoretischen Position verabsolutiert und totalisiert werden. Aus diesem Grund kommt es in der Literaturgeschichte, die eine Geschichte der "bestohlenen Diebe" und der "stehenden Bestohlenen" ist (siehe unten: *Nenormal'noe javlenie*) - und damit selbst die Struktur des O x y - m o r o n s realisiert - immer wieder zu folgendem "Zirkel": Ein Werk (z.B. Gogol's *Šinel'* oder L. Sterne's *Tristram Shandy*) wird im Rahmen einer bestimmten Theorie t y p i s i e r t<sup>3</sup>, paradigmatisiert und zu einem E x e m p l u m erhoben, das freilich Produkt einer gezielten Selektion ist, die immer auch Ausschluß, Negation einer bedeutenden Menge atypischer, nicht signifikanter Texte bedeutet. Was die theoretische Position nicht bestätigt, wird bisweilen sogar in seiner Existenz geleugnet, jedenfalls aber seiner (z.B. künstlerischen) Funktionen entkleidet. Im Rechtswesen würde man eine solche Vorgangsweise (Übrigens auch ein kryptisches Thema von *Nenormal'noe javlenie!*) als klare "Befangenheit" des Richters oder Zeugen verurteilen; anders in den Humanwissenschaften, wo es von Haus aus keine "unbefangenen" Urteile geben kann... Dies gilt in besonderem Maße für jene Theoriebildungen, die unmittelbar aus der Position der (Kultur-, Literatur-) Kritik erwachsen - eine Position, die dann ex post "verwissenschaftlicht" wird. So bestimmt etwa auch Lev Lunc seinen theoretisch-kritischen Standpunkt als "parteiisch": *Ja sapadnik. I sudit' budu kak sapadnik.*

*P r i s t r a s t n o !* <sup>4</sup> Diese mehr oder weniger klar reflektierte Parteinahme ist typisch für den frühen Formalismus in Rußland, der v.a. in seiner jugendlichen Anfangsphase nur jene Werke als literarisch gelten ließ, die seiner Definition der *literaturnost'* entsprachen - eine Definition, die selbst jedoch maßgeblich aus eben diesem beschränkten Spektrum der literarischen Praxis *a b g e l e i t e t* war und die noch dazu bestrebt war, ihre so gewonnenen Modelle in die unmittelbare Gegenwart, ja in die Zukunft zu projizieren.

Neben Šklovskij und Tynjanov verkörperte auch Lev Lunc den für den Formalismus so charakteristischen Typ des poeta doctus (*poet-ušenyj*), der seine eigenen, dem Formalismus nahestehenden Theoreme und literaturkritischen Postulate (*Na zapad!*) seinen Zeitgenossen "vorexerzieren" wollte.<sup>4</sup> Eine solche gezielte, demonstrative Realisierung eines theoretischen (wissenschaftlichen und/oder kritischen) Modells muß immer - um seiner eigenen Intention (*ustanovka na žanr*<sup>5</sup>) gerecht zu werden - jene "Züge" *o u t r i e r e n*, die für das realisierte Modell typisch und konstitutiv sind: Dieses *Otrieren* (als *ustanovka na žužoj tekst*) steigert nach Tynjanovs Prinzip des *p a r o d i r o v a n i e*<sup>6</sup> bewußt die reduktionistischen, abstrakten, entblößenden Aspekte eines Konstrukts, dessen "*M e c h a n i s m u s*" als effektvoller und produktiver vorgeführt werden soll als jener anderer Konstrukte und Modelle: Daher auch der hier stets drohende "Vorführeffekt", der darin besteht, daß die erwünschte Wirkung ausbleibt, da die *T h e o r i e s i g n a l e* (d.h. Hinweise auf den Prototyp auf der thematischen und/oder konstruktiven Ebene) so penetrant hervorstechen, daß sie das imaginäre Stratum des Textes völlig paralyisieren. Ein im (literatur-)theoretischen oder -kritischen Sinne "exemplarischer Text" kann nur dann schulbildend wirken, wenn er mehr bietet als bloß das "Gerüst" ohne Haus, wenn er - und das erscheint entscheidend für seinen Erfolg zu sein - im Künstlerischen den Zustand jener (noch) ungeschriebenen Werke vorwegnimmt, die er hervorrufen will. Dies ist aber nur dann möglich, wenn die "literaturtheoretische Parabel" auch auf *e i g e n e n* (literarischen) Beinen stehen kann, d.h. wenn der intendierte theoretische Schlüssel nicht der einzige bleibt, der die Pointe des Textes "aufsperrt". Mit anderen Worten: die theoretisch-kritische Appellfunktion muß so konzipiert sein, daß sie *g l e i c h z e i t i g* das praktisch durchführt, was sie theoretisch *v o r* führen möchte! Dies gilt schließlich auch für die Karikatur im Bereich der Graphik: Ist für einen bestimmten Empfän-

gerkreis der Zielpunkt der Zeichnung nicht (mehr) erkennbar, so muß diese doch selbst einen Eigenwert, eine selbständige figurative Wirkung besitzen. Oder: ein parodistisch intendierter Kriminalroman muß auch für den "nicht-sophistischen" Leser "spannend" wirken, er muß "trotz" der illusionsaufhebenden Verfremdungssignale funktionstüchtig bleiben. Wer diese Maxime außer Acht läßt, darf sich nicht wundern, daß seine Exempla bloße Maschinen bleiben, die nichts anderes als sich selbst "abspielen".

Nicht besser ergeht es im Überbringen jenen Texten, die nach bestimmten Algorithmen künstlich geschaffen, synthetisiert wurden und auf diese mechanische Weise erzeugt jene Werke simulieren oder gar ersetzen sollen, die kreativ-künstlerisch produziert wurden.<sup>7</sup> Wenn etwa Jurij K. Ščeglov in seiner scharfsinnigen Analyse der berühmten Novelle "Die Witwe von Ephesos" (Petronius) die *priemy razitel'nosti* der narrativen Sujetkonstruktion demonstriert, die er auf einen Oxymoron-Kern zurückführt, und schließlich die "konkrete literarische Gestaltung" des Regelmechanismus der Sujetkomposition als "uninteressant" bezeichnet<sup>8</sup>, als eine "bloße protokollarische Aufzeichnung" des Sujets, dann wird eben jener Akt, der im Generierungsprozeß das Künstlerische ausmacht, aus der Analyse ausgeschlossen: wie sollte er aber dann Bestandteil, ja dominierender Faktor einer künstlichen (maschinellen) Textsynthese sein können?

Die Tendenz, den m e c h a n i s t i s c h e n, "maschinellen" Charakter der Texterzeugung zu entblößen, ist im Rahmen der modernen Prosa immer ein Akt der S t i l i s i e r u n g, der künstlerischen Gestaltung mit einer ausgeprägten p o l e m i s c h - k r i t i - s c h e n Ausrichtung auf das jeweils synchrone Gattungssystem, das unter den Willen eines literarischen "deus ex machina" gezwungen werden soll. Ein literarisches Werk kann unter dem Gesichtspunkt seines Funktionierens als Maschine aufgefaßt werden: eine Gleichsetzung mit ihr läßt das Werk zum "Werk!" schrumpfen.

Der Text der im folgenden untersuchten Erzählung erschien - zweifellos auch mit programmatischer Intention - in Viktor Šklovskijs leider nur sehr kurzlebigen Zeitschrift *Peterburg*, die - gemäß der formalistischen Journal-Theorie - dem Werk einen zusätzlichen Wahrnehmungshintergrund (*appercepcionnyj fon*) bietet.

## Ненормальное явление.

Рассказ Льва Лунца.

### I. Человек без шубы.

Небо спряталось, была ночь, шел снег, на углу спал милиционер. В десяти шагах от него два-три человека снимали шубу с третьего. Потом две тени спрятались в темноту.

Человек без шубы будит милиционера.

— Милиционер! Милиционер! Меня ограбили Шубу!

— Кто?

— Не знаю. Они убежали туда.

И пятнистая — черная с белым — рука показала туда.

Но она могла показать и другое и третье — туда — все одно: была ночь, шел снег, ничего не было видно.

Милиционер пробежал пять шагов в одно "туда", пять шагов в другое "туда".

— Ушли?

— Ушли...

— Ане холодно... Шуба... Хорошая шуба... Второй дугоный сверху недостает.

Милиционер смотрел на пятна, облепившие говорящую тень, и не думал. И его губы сказали сами:

— Идем в участок.

— Идем.

Постогали, подумали.

— А как вас звать товарищ?

— Ерошалинский, советский служащий!

— Как, как?

— Ерошалинский, советский служащий.

Под ногами кричал снег. Два человека двигались по трамвайному пути, с извещеньем ни шли трамвайные столбы. Других встречных не было. Человек без шубы смотрел по сторонам. Не было видно огней, не было видно домов. Человек без шубы все смотрел по сторонам и удивлялся: где же дома, где же огни?

Трамвайный путь повернул и — по обоим сторонам зажглись огни. Огни появились и исчезали, бежали, убежали. Огни в домах убежали. Дома убежали.

Трамвайные столбы свернули к стороне, и опять потухли огни, убежали дома. Остались только человек без шубы, милиционер и фальшивящий под ногами снег. Человек без шубы ехил и трясся: куда убежали дома? Куда убежал Петербург?

Петербург убежал. Человек без шубы бежал за ним, бежал во кричащему снегу, кричал вместе со снегом, но Петербург не отзывался, исчезал, выныривал, дразил, тонул, утонув. А человек без шубы бежал за ним, и тоже тонул, утонув в сугробе. Брызги снега шпикали его глаза и смеялись в ушах.

— Послушайте, товарищ, куда вы? Товарищ, так нельзя...

— Ответа нет.

Петербург утонул. Человек без шубы потерял его, остался где-то позади.

Человек без шубы утонул. Он лежит без движения в сугробе и ничего не видит. Милиционер потерял его, остался где-то позади.

### II. Человек в чужой шубе.

Из темноты, из убежавшего по темноте Петербурга, идут два огня. Идут и мерцают. И не огни, а огоньки, и не огоньки, а искры. Две курящиеся папиросы в двух курящихся ртах. Два курящихся рта двух курящихся мужчин. Рука об руку, нога в ногу, через снег, по-снегу сквозь снег, — поют:

«Мои глаза, твои брови,  
Мы сошлись в полюбовья».

Идут мимо трамвайных столбов, и трамвайные столбы идут мимо них. Вдруг стоп! Запнулись, задели бревно. Но не бревно, а ногу, человеческую ногу: странно:

— Нога, Кириллук!

— Нога, Громанчук.

Смеются: странно. Была ночь, шел снег, ничего не было видно. Рванули ногу раз, рванули два, вынырнул из-под снега человек, не движется, спит.

— Мертвый, Кириллук!

— Мертвый, Громанчук.

Но мертвый проснулся, сел, смотрит спицами глазами. Видит снег, а за снегом две черные маски.

— Проснулся, Кириллук!

— Проснулся, Громанчук.

Смеются: смешно. Человеку из-под сугроба тоже смешно, смеется, смущенно глотает смех, обхвывается: — Меня, видите ли, ограбили.

Ох, как смешно! Сил нет! Смеются, заливаются, пугают снег своим смехом.

— У меня украли шубу. Мне холодно!

Он встал и трясется, ему холодно. В глаза прыгают брызги снега, и в глазах прыгают огни убегающего Петербурга. Но Петербург убежал бесповоротно. Он слишком далек теперь, его не поймать, да и черт с ним с Петербургом.

А Кириллук с Громанчуком все смеются, давятся смехом и снегом. Человеку без шубы тоже почему-то смешно. И, действительно, как не смешно! Стоит два черные тени и смеются. Хе-хе-хе!

— Идем, товарищ, мы проводим вас до дому. Где живете?

Узнали, идут цепью: справа Громянчук, слева Кирилюк, посреди человек без шубы. Рука об руку, нога в ногу. Идут и смеются и, смеясь, поют:

„Мои глаза, твои брови,  
Мы сошлись в полюбови“.

Человек без шубы пьян. Он напился снегом. Он качается, болтает языком, смеется. Он рассказывает что-то, о чем-то. Но ему холодно, он мелко трясется и мелко смеется.

— Хе-хе... Мне холодно...

Остановились, разняли руки, разорвали цепь. Громянчук толкает Кирилюка, Кирилюк толкает Громянчука. Шепчутся, обдают друг друга жаром, тает снег на лицах. Рывется, задыхается сдерживаемый смех.

— Товарищ, вам холодно? Хо-хо-хо! — Не могу... Товарищ, вам холодно? Хо-хо-хо! Позвольте предложить вам! Хо-хо! Позвольте — хо! — предложить вам до дому мою шубу — хо-хо! — Вам холодно! — ох! хо! — хо! Человек без шубы смущен. Как же можно! Конечно, холодно, но ему несколько, видите ли, кхе! неудобно. Что же будет с товарищем Кирилюком? Им тоже будет холодно. Они замерзнут...

— Ничего. Тепло одет. „Одевайте“ без разговоров. Была ночь, шел снег, ничего не было видно. Черная шуба снялась с дрожащих от смеха Кирилюковых плеч и одела дрожащие от холода плечи человека без шубы. И уж больше нет человека без шубы, стоит человек в чужой шубе. Хропает шуба, важная, лахучая. Так знакомо лягает! И как раз по росту, точно выдталя!

— Шубка-то мне как раз по росту.

Ну, что тут смешного? А вот Кирилюк с Громянчуком надрылаются, скрючились, согнулись, уперлись в животы и стонут, сносят свои смехом. Ох, не могут! ох, умрут! Нет больше их сил! И скажите пожалуйста! Человек в чужой шубе тоже живое дышит, плачет смехом. Так стоят все трое, скорчившись. Ох, смешно!

Успокоились, пошли дальше цепью. Слеза Кирилюк, справа Громянчук, посреди человек в чужой шубе. А Петербурга нет, Петербург убежал. Тьма, потнистая, снежная тьма. Огней нет, ничего не видно, И только три папиросы, курятся в трех ртах.

„Мои глаза, твои брови,  
Мы сошлись в полюбови“.

— Стой! Кто идет?

Вот-те-на! Миллиционер! Его не видно. Но голос робкий, миллионерский. Да и кто, как не миллионер!

### III. Ненормальное явление.

Обратился человек без шубы в темноту, а миллионер все стоит, ждет его. Нет человека без шубы. Ненормальное явление.

— Товарищ! Куда же? Товарищ Ерозяликовский! Ерозяликовский! Ерозяликовский! Ведь вот бываю фамилии берутся. Ерозяликовский! Ненормальное явление. А, между прочим, холодно и много, и господина Ерозяликовского нет. Миллиционер бежит за ним, но не находит. Кричит — напрасно. Пропал человек без шубы, пропал Ерозяликовский. — Ерозяликовский! Нет, дают же людям фамилии! Ненормальное явление.

Миллиционер стоит, как ненормальное явление, посреди улицы и купается в снегу. Покупается и хищит! Нужно идти на угол, на пост. Идет и думает: куда это пропал человек без шубы? Еще замерзнет, пожалуй; без шубы в такую-то погоду. Ну, да сам виноват. Зачем вперед убежал. А в свете он, миллиционер, зачем отпустил? Из-за него, из-за миллионера, скажут, погубил Ерозяликовский. Ерозяликовский! Придумает тоже... И всегда это он, миллиционер, виноват. И за то, что ограбили Ерозяликовского он, миллиционер, отвечает: зачем спал на углу, когда перед носом шубу сташила? А как же не спать, коли спать хочется? Вот вы бы лучше сами двадцать четыре часа в такую льютю продежурили, а — потом говорили! Другие миллиционеры дисциплины не держат, постановления нарушают, сбегают с постов — ненормальное явление, — а он, он всегда отстаивает, он, в такую погоду отстаивает. Ну, что-ж из того, что спал? Главное — на посту был, а что на посту спать нельзя, в постановлениях нет: А, все-таки, вышут, под арест посадят. Пойдет этот чертов Ерозяликовский (нет фамилия-то, фамилия!) в участок и доложит комиссару: „так-то и так-то, спал-де миллиционер такой-то, пока с меня так-то шубу снимали“. И ругнет его, миллиционера, комиссар по матери и под арест посадит: „Ты как смел, е... на углу спать?“ А как же не спать? Вот вы бы лучше сами 24 часа в такую льютю на посту стояли. Другие миллиционеры и, вообще, с постов сбегают — ненормальное явление, в он дисциплину держит, постановления исполняет, потому ли в каком постановлении не сказано, что на посту спать нельзя. А вот поймет комиссар на постановление и посадит его под арест. И на кой это черт, он в такую погоду стоять будет, коли все равно под арест посадят? Вот бы лучше комиссар сам сбросить попробовал, а потом по матери ругался. Другие миллиционеры дисциплины не держат, постановления не исполняют, а он, на кой прах, исполнять будет? Ненормальное явление. Пойти лучше к Марусе Серафимовой, отогреться у ней в постельке?

И ушел миллиционер с поста. Идет к Марусе Серафимовой в постельку отогреваться. И уж вперед отогревается. Пропали злые мысли, всяся стая, холода, льютю не чувствует. Забыл про Ерозяли-

ского, не думает, кто такую фамилию—ненормальное явление!—дал. Глядит на него из-за снега Маруся Серафимова, типет. Коротконогая она, Маруся Серафимова, лизатая, руки толстые.

„Мои глаза, твои брови,  
Мы сошлись в полюбован“.

— Стой! Кто идет?

Ненормальное явление! Впереди три фигуры. Стали, совещаются, не отвечают. Вот ведь не везет сегодня милиционеру: зачем он людей этих встретил, прогнал! Они от него Марусю Серафимову, не вдать ее больше. А он-то как раз чмокнуть ее собирался. Стоит разве в сторону, не заметил-де никого? Нельзя, ненормальное явление.

— Стой, кто идет?

#### IV. Человек, украшавший шубу.

Испугались Громанчук с Кирилюком, разорвали цепь, осторожно смотрят в темноту. Задохся смех, упали и потухли панталоны. А человек в чужой шубе пьян,—пьян от снега,—ему все нипочем. Смеется, качается, хочет кидать на голос, но товарищи не пускают. Выглядели с двух сторон, тащат за шубу, хотят стащить. И могут, имеют полное право, потому что их шуба. Но человек в чужой шубе пьян, сопротивляется, смеется.

— Кто там? Отвечайте! Буду стрелять!

Вот он, милиционер, виден сквозь снег. Выптовка на перевес, идет на них. Не дотаскали шубы Кирилюк с Громанчуком, повернулись:

— Бежим!

Согнувшись, побежали по снегу, тащат человека в чужой шубе за собой. А он и сам бежит. Ему весело, ему смешно, он пьян.

Так и бегут. Справа Кирилюк, слева Громанчук, посреди человек в чужой шубе. Стаскивают крайние с среднего шубу, но стащить на бегу не могут. И ругаются, и спотыкаются, и толкаются:

— Скидывай шубу.

Тащишь шубу с левого плеча, тащат с правого, толкают.—Споткнулся человек в чужой шубе, упал в снег. И как на грех, на правое плечо: никак шубы с него не стащишь. А шуба важная, с воротником, жаль бросить: дерутся все трое. Азади милиционер, ружье на перевес, бежит. Добежал и не знает, что делать: подойти бонится и стрелять бонится. Ненормальное явление. Но выбраться нужно. Выстрелил.

Убежали в тьму Кирилюк с Громанчуком. Милиционер стоит над человеком в чужой шубе и трясется. И человек в чужой шубе тоже трясется. Склонился над ним милиционер, нежно спрашивает:

— Вы ранены, товарищ?

— Нет... ничего...

Ах так? Ну, тогда совсем другой разговор. Прощу встать! Руки вверх! Все, как полагается...

встал человек в чужой шубе. Впрочем, сейчас он больше не в шубе, потому что на левом плече шубы нет. Но и не без шубы, потому что на правом плече висит шуба. Наполовину человек без шубы, наполовину человек в чужой шубе. Свисает его шуба с правого плеча и тащится по снегу. Ловит ее человек с шубой на одном плече, кружится, снег столбом поднимает, но поймать не может. А пока лопат, падает шуба с левого плеча. И снова он человек без шубы.

Милиционер и человек без шубы стоят и смотрят на землю, а на земле шуба.

— Ваша шуба?

— Нет, не моя...

— Кого ж?

— А вот товарищи дали мне...

Ненормальное явление. Пожалуйте в участок. Сегодня ночью как раз у некоего гражданина шубу украли. Без разговоров, пожалуйста. А шубы нет, шубы не получили, ни-ни!

Идет милиционер: в правой руке ружье, на левой руке шуба. Идет человек без шубы. Идут мимо трамвайных столбов, и трамвайные столбы идут мимо них. А огней нет, Петербурга нет, Петербург убежал.

Повернули, и рядом фонарей побежали из-за угла. Петербург возвратился, Петербург, он, он и есть, никто другой! Петербург убежал, но теперь вернулся. Глаза человека без шубы тоже убежали и теперь тоже вернулись... Он протирает их, отплевывается, останавливается.

— Идем! Не останавливаться.

Человек без шубы оглядывается на милиционера. И видит при свете, в руках у милиционера, его, человека без шубы, шуба. Она, она и есть! Украденная! Черная, с каракулемым воротником и двумя карманами. И второй пуговички сверху недостает.

— Товарищ товарищ! Да ведь это же моя шуба

— Но, но! Знаем мы вас. Идем, идем. Ненормальное явление.

Идут.

— Товарищ милиционер! Мне холодно, очень. Позвольте „одеть“ мою шубу... э-э... эту шубу!

— „Одевайте“.

И опять идут милиционер и человек без шубы, но он больше не человек без шубы, потому что на нем шуба; и не человек в чужой шубе, потому что это его шуба; и не человек в собственной шубе, потому что он украд эту шубу.

Ненормальное явление.

По снегу через снег, сквозь снег идут двое: милиционер и человек украшавший собственную шубу.

Июль 1920 г.

Лев Луки.

Die nachfolgende *d e s k r i p t i v e* Darstellung des *S u j e t - s c h e m a* s der Erzählung *Nenormal'noe javlenie* soll die in ihr realisierte *geometričnost'* zusätzlich verdeutlichen:

(I) Č e l o v e k b e z š u b y

- (1) A und B stehlen den Pelzmantel von C.
- (2) C erstattet Anzeige beim *milicioner* M.
- (3) C und M verfolgen die Diebe A und B (Bewegung vom Zentrum zur Peripherie).
- (4) M und C verlieren sich; C landet in einer Schneewächte.

(II) Č e l o v e k v š u ž o j š u b e

- (1) A und B haben mittlerweile denselben Weg wie M und C zurückgelegt.
- (2) A und B stoßen zufällig auf den zugeschnittenen C in der Schneewächte; sie wecken ihn auf.
- (3) C erkennt A und B *n i c h t* als Diebe seines Mantels; auch A und B erkennen C *n i c h t*.
- (4) A und B begleiten C nach Hause, um ihn vor jenen Dieben zu schützen, die sie (tatsächlich) selbst sind und C an jenem Erfrierungstod zu hindern, den sie eben selbst (fast) verursacht hätten.
- (5) A leiht C, der friert, seinen Mantel, der zugleich jener ist, den er in (I/1) dem C entwendet hat.
- (6) A, B und C begegnen dem *milicioner* M, der sie - da er noch auf der Suche nach dem verschwundenen C und seinen Dieben A und B ist - zum Anhalten auffordert. Abbruch dieser Sujetlinie.

(III) N e n o r m a l ' n o e j a v l e n i e

- (1) Fortsetzung der Sujetlinie des Kapitels (I) bis zum Ende. M sucht noch immer den verschwundenen C. Gleichzeitigkeit der Handlung in den Kapiteln II und III).
- (2) Innerer Monolog des M, der sich über Person und Verschwinden von C wundert (*nenormal'noe javlenie!*).
- (3) M verläßt seinen Posten, geht zu seiner Geliebten, vergißt C.
- (4) Auf dem Weg zu seiner Geliebten trifft M auf A, B und C, die er zum Anhalten auffordert. Identität der Szenen (II/6) und (III/4) bzw. gleichzeitiger Anfang von (IV/1).

(IV) Č e l o v e k , u k r a v ě i j š u b u

(1) Fortsetzung der Szenen (II/6) und (III/4):

A und B fliehen mit C vor M, der alle drei freilich nicht erkennen kann. A und B wollen C auf der Flucht (zum zweiten Mal) seines Mantels berauben, den sie jedoch in diesem Fall für den ihren halten, obwohl sie ihn tatsächlich in (I/1) gestohlen haben - einem C allerdings, den sie nicht mit jenem C identifizieren, mit dem sie es nun zu tun haben.

(2) A und B gelingt es nicht, dem C seinen/ihren/seinen Mantel abzunehmen; sie fliehen.

(3) M holt C ein, der auf den Boden gestürzt ist, aber den Mantel noch bei sich hat. M erkennt C weiterhin n i c h t, wohl aber erkennt C den M, der C für den Dieb des Mantels hält und auf die Polizeistation abführt.

(4) Den Schluß der Erzählung bildet als *razgadka* bzw. *pointe* eine verdichtete Entblößung jenes *O x y m o r o n*, aus dem sich das Sujet entwickelt hat (*razvertvyanie oksymorona*):

*И опять идут милиционер и человек без шубы, но он больше не человек без шубы, потому что на нем шуба; и не человек в чужой шубе, потому что это его шуба; и не человек в собственной шубе, потому что он украл эту шубу. Неформальное явление... человек, укравший собственную шубу.*

Eine f u n k t i o n a l e Sujetanalyse, die hier nur angedeutet werden kann, müßte von diesem anekdotischen Kern ausgehend die in der Erzählung völlig entblößte Sujetfunktion der Figuren A, B, C und M aus ihrem perspektivischen Verhältnis zueinander und zum gemeinsamen O b j e k t ihres Handelns (zum Pelzmantel) rekonstruieren. Das konkrete Sujet der Erzählung, das im zitierten Satzesatz komprimiert ist, r e a l i s i e r t - im Sinne der formalistischen Sujettheorie - in extrem abstrahierter Form die unterschiedlichen B e s i t z v e r h ä l t n i s s e , in denen die Figuren jeweils zum zentralen O b j e k t (*šuba*) stehen und durch die sie in ihrem Verhältnis zueinander determiniert sind. Die Aufspaltung und Stufung<sup>9</sup> (*stupenčatost'*) dieser Besitzverhältnisse und der sich aus ihnen ergebenden perspektivischen Zuordnung der Figuren sind aber nicht durch eine Veränderung ihres Objekts bestimmt (der Pelzmantel bleibt von der Szene I/1 bis zum Schluß immer i d e n t), sondern durch die Veränderung der P e r s p e k t i v e der Figuren zueinander, die zu



einer Aufspaltung, Reduplizierung, ja Verdreifachung sowohl der Personen als auch des Objekts führt. Motiviert sind diese perspektivischen Metamorphosen aber nicht durch eine psychologische Motivation (*motivacija*), sondern durch äußerliche, "formale" Bedingungen (Dunkelheit, Schneesturm, Beschränktheit), die das Verfahren der überraschenden Verwechslung bzw. des mit ihm verbundenen "Nichterkennens" (*neponimanje*) oberflächlich - gleichsam "literarisch" - begründen sollen (*motivirovka*-Entblößung).<sup>10</sup>

Aus der Sicht des Polizisten M erscheint die Figur C in Gestalt der *e i e r* verschiedener Personen: In den Szenen (I/1-4) ist C für M der Bestohlene (also die aus seiner Sicht eigenständige Person CI), in den Szenen (II/6)=(III/4)=(IV/1) sieht der Polizist in C eine Person, die er ebensowenig wie A und B identifizieren kann, die er aber auch *n i c h t* mit CI gleichsetzt: C erscheint als CII. Auch in der Szene (IV/3) kann der Polizist den C noch immer nicht identifizieren, dieser aber sehr wohl schon den Polizisten, sodaß schließlich C, den M für den Dieb hält (Dieb freilich eines anderen Mantels!), in den Augen von M irrtümlich als eine weitere Person - CIII - identifiziert wird. Erst vor dem "Hintergrund" der perspektivischen Identität des Polizisten M, die den geringsten Schwankungen und Fehlinterpretationen ausgesetzt ist, wird diese Aufspaltung des C in drei verschiedene Personen und die des Mantels in noch mehr *B e s i t z o b j e k t e* in ihrer Absurdität erkennbar.

Der Pelzmantel verkörpert gleichsam in seiner Sujetfunktion sowohl die "wahrnehmungspsychologische" als auch die "moralisch-rechtliche" Ambivalenz zwischen einer substanziellen, essenziellen, ontologischen und einer funktionalen, akzidentiellen, psycholog(isti)schen Identität eines Objekts: einerseits als "objektives Objekt" für sich und als Besitz-Objekt für *a n d e r e*: Der Mantel bleibt als Ding immer derselbe Mantel (Indiz dafür: ein fehlender Knopf, eine signifikante "Nullstelle"), als Besitz-Objekt seines wahren *I n h a b e r s* C bleibt er sowohl für diesen als auch für den Leser (!) ebenfalls *f u n k t i o n a l* identisch, wogegen er sich für die Perspektiven der Figuren A, B und M vervielfacht: A und B (letzterer ist freilich nur eine Verdoppelung des A, da er keine merkmahlhafte Sujetfunktion besitzt) betrachten sich selbst zwar nicht als *B e s i t z e r* des Mantels, da sie wissen, daß dieser dem C gehört, sie sehen sich aber gegenüber dem CII, den sie ja nicht mit C - also dem Besitzer - identifizieren können - als *I n h a b e r*, da CII für sie ein "fremder"

Mensch ist, der noch weniger als sie selbst Anspruch auf den Mantel zu erheben hat. Für A und B ist in der Situation der Szenen(IV/1-2)-auf der Flucht vor dem Polizisten - CII der Dieb jenes Mantels, den sie ihm gegenüber "mit Recht" als ihren Besitz - wenn auch nicht als ihr E i g e n t u m - reklamieren können. Dagegen muß C den Mantel, den er in der Szene (II/5) g e l i e h e n bekommt, als das Eigentum von A betrachten, das er in den Szenen (IV/1-2) gleichsam unabsichtlich "stiehlt", weil er sich auf der Flucht vor M weigert, sich den Mantel von A und B abnehmen zu lassen; vielleicht will er aber auch die Gelegenheit nützen, durch einen Diebstahl seinerseits den Verlust seines eigenen Mantels (der Szene I/2) wettzumachen: Erst in der Szene (IV/3) erkennt nämlich C in dem von ihm "gestohlenen" Mantel (=šuba II, ŠII) seinen eigenen Mantel (ŠI), wogegen der Polizist weiterhin nicht imstande ist, die Identität von ŠI=ŠII (erwiesen durch den fehlenden Knopf) anzuerkennen: er sieht in ŠII nur das Diebsgut des von CII gestohlenen Mantels.

Geht man in der Interpretation einen Schritt weiter über die noch fortsetzbare Beschreibung der perspektivischen Relationen hinaus, dann kann man die Position des Polizisten - jenseits der im Sujet fixierten Motivierungen seiner beschränkten Perspektive - als Repräsentanten einer gesellschaftlich institutionalisierten Haltung gegenüber den Besitzverhältnissen auffassen, die im Fall des Polizisten rein affirmativ ist: Er verkörpert die konventionalistische These einer positivistischen Rechtsauffassung, die im Gegensatz zum essentialistischen "Naturrecht" den jeweiligen Besitzer eines Objekts auf eine Ebene mit dem Eigentümer stellt. Eine weitere - vom Autor mehr oder weniger bewußt intendierte - Assoziation könnte auch darin bestehen, im sich wandelnden "Status" des Bezugsobjekts "Pelzmantel" die Ambivalenz der marxistisch formulierten Funktionen "Gebrauchs- und Tauschwert" zu erkennen - gepaart mit den schmerzlichen Erfahrungen der Expropriierung und Repropriierung der Revolutions- und Bürgerkriegszeit, in deren Atmosphäre die Erzählung Lunc' angesiedelt ist.

Die zentrale Figur des bestohlenen Diebes bzw. des stehlenden Bestohlenen wird auch stilistisch vom Autor markiert (C heißt Erusalimski), A - Kiriljuk, B-Gromančuk), häufig werden aber die Namensträger auf reine Funktionsträger reduziert: die Bezeichnung der Figuren beschränkt sich auf die Umschreibung ihrer Relation zum zentralen Objekt (den Pelzmantel): *šelovek bez šuby, šelovek v šušoj šube* etc. Damit wird die physische und psychische Person des Erusalimskij

□ Palindrom

nicht mehr bloß - wie dies gerade in der grotesken Poetik der Gogol'-Linie immer wieder geschieht - auf die Lautgestalt eines N a m e n s reduziert, sondern in einem weiteren Abstraktionsakt zu einer nackten Position in einem Besitzsystem bzw. einer mechanisch abschnurrenden Verwechslungskomödie verdünnt.

*Встал человек в чужой шубе. Впрочем, сейчас он больше не в шубе, потому что на левом плече шубы нет. Но и не без шубы, потому что на правом плече висит шуба. Н а п о л о в и н у человек без шубы, наполовину человек в чужой шубе.. (Szene IV/2)*

Somit ist die perspektivische Position identisch gesetzt mit der Besitzrelation und diese ist durch p e r i p h r a s t i s c h e (ad absurdum führende) Bezeichnungen signalisiert. Diese Ersetzung der Namen durch *inoskavanie*-Benennungen<sup>11</sup> ist stilistisch weiter abgestützt durch die Einfuhr charakterisierender *skaz*-Signale: die primitive, stammelnde Redeweise des beschränkten Polizisten (v.a. im III.Kapitel), der leitmotivische Einsatz von "Tickwörtern", von "perseverierenden Wendungen", die Šklovskij in seiner Studie *Pjat' želovek znakomycch* anhand der Prosa von Dickens beschreibt und die in der Erzählung von Lunc mechanisierend parodiert werden:<sup>12</sup>

*Ерусалимский! Ерусалимский! Ведь вот бивают фамилии! Не по-к-ать милиционеру, откуда такие фамилии берутся. Ерусалимский! Непор-мальное явление..*

Dieses *nenormal'noe javlenie* durchzieht die gesamte Erzählung und gibt ihr schließlich auch den Titel: Es ist der Ausdruck für jenes Erstaunen und Nichtverstehen (das formalistische Prinzip des *nenonimanie*), das auch den inneren *skaz*-Monolog und die in ihm realisierte verfremdete Perspektive motiviert. Der primitivisierte, archaisch-reduzierte Stil dieser inneren Rede dringt auch in den Stil des Autor-Erzählers ein und zeichnet sich durch eine starke Tendenz zur Bildung syntaktischer Parallelismen und Wiederholungen aus. Diese Tendenz wird zusätzlich verstärkt durch ein Verfahren, das man als "Aspekt-Gradation" bezeichnen könnte: Dabei wird eine Bewegung, die in der lexikalischen Grundbedeutung eines Verbums fixiert ist (z.B. *bežat'*), in die P h a s e n und Aspekte ihres Ablaufes zerlegt, wobei das Verbum durch die Wiederholung seiner Aspektformen diese Dynamik selbst realisiert:<sup>13</sup>

*Трамвайный путь повернул и - по обоим сторонам зажеглись огни. Огни появились и исчезали, бежали, убежали. Огни в домах убегали. Дома убегали..убегали дома..Куда убежал Петербург? Петербург убегал. Человек без шубы бежал за ним, бежал по кричащему снегу, кричал вместе со снегом, но Петербург не отзывался, исчезал, выплывал, дразнил, токнул, утонул. А человек без шубы бежал за ним, и тоже токнул, утонул в сугробе...*

Das Verfahren besteht darin, zunächst die Bewegung in ihrer Totalität zu bezeichnen und dann durch die Variation des Verbalaspekts in Hinblick auf die P o s i t i o n des Subjekts zu modifizieren - und zwar einerseits die Bewegung der Dinge am Menschen - andererseits des Menschen an den Dingen vorbei:

*Идут мимо трамвайных столбов, и трамвайные столбы идут мимо них. Вдруг стоп! Запнулись, задела бревно..  
Реанули ногу, реанул два, вынурнул из-под снега человек..  
Вцепились с двух сторон, тащат за шубу, хотят стащить..  
Не оттащили шуби.. Тащили шубу... с него не стащились..  
По снегу, через снег, сквозь снег идут...*

Kombiniert mit dieser Aspekt-Gradation ist das von den Formalisten eingehend untersuchte Verfahren des "negativen Parallelismus", das "die metaphorische Reihe zugunsten der realen negiert" (Jakobson, *Novejšaja ruškaja poézija*, 55):<sup>14</sup>

*Из тьмы, из убежавшего во тьму Петербурга, идут два огня.  
Идут и мерцают. И не огни, а огоньки, и не огоньки, а искры.  
Две курящиеся папиросы в двух курящих ртах. Два курящих рта двух курящих мужчин. Рука об руку, нога в ногу, через снег, по-снегу  
сквозь снег..*

Diese schrittweise "Enthüllung" des realen Äquivalents (zwei rauchende Männer=zwei rauchende Zigaretten=zwei Funken=zwei kleine Flammen etc.) ist bei Lunc so stark gestuft und mechanisiert, daß die parodistisch-verfremdende Ausrichtung (*ustanovka*) v.a. auf die Stilmerkmale der Gogol-Belyj-Linie und ihre Kanonisierung in der formalistischen Erzähltheorie (und der synchronen Erzählpraxis der Serapiensbrüder) nicht zu übersehen ist. Dies gilt ebenso für die groteske *pars-pro-toto*-Technik, die Lunc in der für Belyj typischen Weise gleichsam persifliert:

*..рука показала "туда". Но она не могла показать и другое и третье "туда" - все одно.. милиционер пробежал пять шагов в одно "туда", пять шагов в другое "туда"..*

Diese hier nur knapp angedeuteten Hinweise auf die entblößten Verfahren der Sujettechnik, der Perspektivik, der *skaž*-Verfahren, der Semantik der grotesken Poetik etc. machen erkennbar, daß es Lev Lunc in seiner Erzählung um die Präsentation eines s y n t h e t i s c h e n Genres gegangen ist, das auf vielschichtige Weise die synchronen narratologischen Modelle (der Formalisten) und ihr praktisches Äquivalent in der zeitgenössischen russischen Prosa gleichsam als literaturtheoretische "P a r a b e l" zu realisieren hat. Konkret stellt sich die Aufgabe, die von Lunc in mehreren literaturkritischen Manifesten erhobenen Forderungen an die moderne rus-

sische Prosa "experimentell" auszuprobieren und damit den Beweis für ihre Richtigkeit anzutreten. Dabei sollte vorgeführt werden, daß auch die russische Literatur fähig ist, das in ihr - nach der Meinung Lunc' - kaum entwickelte Genre der short story (wie es etwa Eichenbaum in seiner O'Henry-Analyse definiert hatte) bzw. der *novella tajn* (in der Definition Šklovskijs) zu realisieren und mit den überreich vorhandenen Techniken der *skaz*-Stilisierung und einer komplizierten Perspektivik zu kombinieren, ohne dabei den Primat der plot-Konstruktion anzutasten!<sup>15</sup>

Lunc realisiert aber nicht nur die von den Formalisten maßgeblich formulierten erzähltheoretischen Modelle und ihre Spiegelung in seiner eigenen literaturkritischen Position anfang der 20er Jahre - es geht ihm auch um die Realisierung seiner dramatologischen Theorien, die er in mehreren Artikeln (v.a. in der Zeitschrift *Žizn' iskusstva*) entwickelt hatte. Es geht hier v.a. um die Elemente der Verwechslungskomödie, die maskenhafte Typisierung der *commedia dell'arte*, der Dramentechnik eines Marivaux und ganz allgemein um jene Techniken der theatralischen Verfremdung, die in der zeitgenössischen Theateravantgarde vorgebildet waren.<sup>16</sup>

Parallel zu diesen stark zu Geometrisierung und Mechanisierung tendierenden Entwicklungen der modernen V-Dramaturgie, standen auch analoge Gattungsstrukturen in der schon erwähnten grotesken Gogol-Belyj-Linie Pate für Lunc' Erzählung: Die direkten Allusionen auf Gogols *Šinel'* erstrecken sich sowohl auf Struktur und Motivik des Werkes selbst als auch auf ihre Interpretation im Rahmen der formalistischen Erzähltheorie, in der Gogols Novelle eine Schlüsselposition einnimmt, die dem Theoretiker Lev Lunc wohl vertraut war.<sup>17</sup> Auch Akakij Akakevič wird als Geist zu einem "stehenden Bestohlenen", auch er hat sich zu Lebzeiten - freilich vergebens - an die Instanzen der Gerechtigkeit gewendet; unter der *šuba* von Lev Lunc kommt Gogols *Šinel'* zum Vorschein: beides Bezugsobjekte, um die sich die handelnden Personen gruppieren, durch die sich ihr Verhältnis zueinander zwanghaft entwickelt.

Hierher gehört auch Lev Tolstojs stark formalisierte Erzählung *Fal' šivvyj kupon*, auf deren extrem entblößten Sujetbau Eichenbaum eigens hingewiesen hat (EICHENBAUM, *Labirint soeplenij. In: Žizn' iskusstva, No. 314/315.*), Čechovs *Vyigrivšij biljet* und v.a. auch Dostoevskijs Erzählung *Čestnyj vor*, die Šklovskij in seiner Prosatheorie

als Paradebeispiel für das Verfahren des "zum Sujet entwickelten Oxymoron s" anführt:

*Название одной из повестей Ф. Достоевского "Честный вор" - есть несомненный оксюморон, но и содержание этой повести есть такой оксюморон, развешенный в сюжете.*

Die frühe poetische Semantik des russischen Formalismus, der das "Sprachdenken" (*языковое мышление*) der grotesken Poetik, des Symbolismus und der kubofuturistischen Avantgarde verabsolutierte, erhob die Verfahren der "poetischen Etymologie", des Kalauers und damit auch des Oxymoron in den Rang universeller, konstitutiver Prozesse der Sprachkunst. Zusammenfassend formuliert ist diese Position in Jakobsons Chlebnikov-Studie *Novejšaja russkaja poëzija*, wo es um den Nachweis der *Genierung* des poetischen Textes aus der semantischen Struktur der "Wortebene" geht; analog dazu spricht auch Šklovskij von der "Verbindung der Sujet- mit den Sprachverfahren" (*Svjaz' priemov sjužetoslōženija s obščimi priemami stilja*): Der im frühen Formalismus erfolgte methodische Schritt von der *Paradigmatik* der Wortebene zur *Syntagmatik* der Textebene stützt sich zunächst auf jene Typen der Texterzeugung, deren Struktur analog zu jener einer zentralen semantischen *Figur* entwickelt ist. Die Formalisten bezeichneten diese Analogiebildung von Verfahren der Sprachebene auf der Sujetebene (bzw. Textebene) als *realizacija* bzw. *razvertjvanie*: das Sujet eines (Erzähl-)Textes "realisiert" (strukturell und motivisch) und "entwickelt" jenen zentralen semantischen *Konflikt*, der in den *Tropen* (Metapher, Metonymie, *smyslovoj sdvig*, Allegorie etc.) formuliert ist. Šklovskij spricht in diesem Zusammenhang von einer generellen *oksjumoronnost'* der Kunst! 18 Šklovskijs *razvertjvanie metafory* und Jakobsons *realizacija tropa* projizieren ein poetisches Faktum in künstlerische Realität (JAKOBSON, 36f.): aus einem Wortspiel wird ein Wortwitz, der eine Redefigur in eine Handlung, ein Geschehen auflöst, aus dem Witz wird die Anekdote, aus der Anekdote die Novelle, aus dem Novellen Romane etc. Šklovskij konzipiert in seiner Prosatheorie einen eigenen Sujettyp, dem das hier behandelte Prinzip der Realisierung bzw. "Entwicklung" zu Grunde liegt - den Typ der *razvernutaja parallel'*, deren Sujet einen fundamentalen semantischen Widerspruch nach dem *sakon n e r a v e n s t v a* verkörpert (ŠKLOVSKIJ, *Chod konja*, 115). Typisch für diesen Typ des Sujet-Kalauers ist die stark entblößte *formal'nost'* der psychologischen Motivierungen. Die Entwicklung von Oxymora

gehört dagegen eher in den Bereich des strukturell und kulturell höher entwickelten Sujettyps der sjužet-zagadka, die durch das Weglassen eines der beiden Glieder des "formalen Parallelismus" entsteht (VESELOVSKIJ, *Istoričeskaja poëtika*, 177: *odnočlennyj parallelizm*). Wie das R ä t s e l, der W i t z, die A n e k d o t e beruht dieser Sujettyp auf einer Erwartungstäuschung, die durch die Inszenierung der *zagadka* aufgebaut, durch die Dramaturgie der *sistema tajn* (Šklovskij) entwickelt und in der abschließenden P o i n t e (*razgadka*) e n t s c h l ü s s e l t wird (ŠKLOVSKIJ, *Literatura i kinematograf*, 38; *Roman tajn*, 143; *Sjužet u Dostoevskogo*, 4f.). Je unerwarteter die Lösung des grundlegenden Konflikts ist, umso *fahibarer* das *Sujet* (ŠKLOVSKIJ, *Stroenie rasskaza i romana*, 58) und der formale Charakter des Ausgangskonflikts, der das von Šklovskij vielfach formulierte Prinzip des neschodstvo schodnogo, der "gleichzeitigen Realisierung des Oppositums" enthält. In diesem Sinn verkörpert das Oxymoron die Optik der grotesken Weltsicht, die in jedem Gegenstand (*šinel', šuba !*) mehrere völlig entgegengesetzte Aspekte erkennt, deren Aneinanderreihung in einem Text ein auf den ersten Blick absurdes Bild des N o n s e n s e erzeugt, das nur durch die aus der Sprache stammende Logik gerechtfertigt und motiviert erscheint. Diesen grotesken Oxymoron-Charakter tragen alle auf Sprachspielen aufbauenden Nonsense-Dichtungen. -<sup>19</sup>

Lunc realisiert in seiner Erzählung jenen extrem reduktionistischen Typ der S u j e t - M a s c h i n e, den die Formalisten in ihrer Sujettheorie modellhaft totalisiert hatten: Während in der grotesken Poetik die Mechanisierung des Sujets und der Figuren Ausdruck einer spezifischen Weltsicht ist (Absurdität und Sinnlosigkeit der menschlichen Handlungen, existenzielle Leere, ontologisches Chaos), basiert die Sujetlosigkeit der "formalistischen Prosa", deren Repräsentant Lev Lunc ist, auf einer parodistischen und damit rein literarischen Intention (*parodirovanie, ustanovka na literaturnost'*). Das "Sujet-Spiel" (*sjužetnaja igra*: ŠKLOVSKIJ, *Eugenij Onegin*, 211), das *podčerkivanie priemov* (EJCHENBAUM, *O Genri*, 184) legt den Sujet-Syllogismus bloß (ibid., 176) und unterstreicht die *uslovnost' iskusstva* (ibid., 193). Nach Šklovskij hat die typische anekdotische Novelle<sup>20</sup> (*novella-anekdot*) die Gestalt eines "geschlossenen Sujet-Ringes" (*sakončennoe sjužetnoe kol'co*, ŠKLOVSKIJ, *Teorija prozy*, 67), der überhaupt erst die Speicherung von Sujet-Paradigmata bzw. Sujet-Schemata

und damit das Kultur-Spiel des *parodirovanie* ermöglicht: "Offene", *serielle - paraktische* Gattungen des archaischen Sujettyps der *razvernutaĵa parallel'* eignen sich nämlich nicht zur Bildung eines *appercepcionnyĵ fon*, vor dem sich die Pointe, der "Witz" der Entschlüsselung und des "Erratens" des "weggelassenen zweiten Gliedes der Parallele", der "Nullstelle" des Sujets abspielen könnte.

При анализе легко увидеть, что кроме построения типа ступней есть еще построение типа колоца или, лучше сказать, петли. Описание счастливой взаимной любви не создает новеллу или если и создает, то только будучи воспринято на традиционном фоне описаний любви с препятствиями. Для новеллы нужна любовь с препятствиями. Например, А любит Б, Б не любит А; когда же Б полюбила А, то А уже не любит Б. На этой схеме построения отношения Евгения Онегина и Татьяны. (ŠKLOVSKIJ, *Teorija prozy*, 56/?).

Šklovskij selbst hat in seinen eigenen Prosawerken diesen Sujettyp vielfach abgewandelt realisiert und theoretisch kommentiert: so, z.B. gleich einleitend in *Tret'ĵa fabrika* (M. 1926, 7/8), wo er die Technik des *anekdotičam* literaturwissenschaftlich abhandelt und anschließend gleich in der Praxis vorführt. Während die Anekdote des 18. und 19. Jahrhunderts eine "interessante" Nachricht, ein Kuriosum zum Gegenstand hatte, dominiert in der modernen Anekdote der Überraschungseffekt der Entschlüsselung (*neodĵdannost' razvĵazki*):

Таким образом в современной анекдоте мы ощущаем главным образом ко н с т р у к ц и ю, в старом анекдоте ощущалась прежде всего замкнутость сообщения - материал. (8)

In Šklovskijs eigener Prosa läßt sich keine klare Grenze zwischen anekdotischen *Motivēn* (als untergeordnete Bestandteile eines umfassenden Sujets) und eigenständigen anekdotischen "short stories" ziehen, die als autonome "Inseln" (als "Abschweifungen") im feuilletonistischen Kontext stehen. Ein gutes Beispiel für diese Gattung der anekdotischen Kurzgeschichte, die Bestandteil eines feuilletonistisch-faktographischen Misch-Genres ist, stellt Šklovskijs Erzählung *ZAGS* dar, die seine 1931 erschienenen *Polski optimizma* einleitet: <sup>21</sup> Die Anekdote geht - ebenso wie Lunc' *Nenormal'noe javlenie* - auf einen ganz einfachen *zagadka*-Kern zurück, dessen Pointe darin besteht, daß eine Ehefrau während der Abwesenheit ihres Mannes unter großen Gewissensbissen ihrem Gatten untreu wird und das Schlimmste erwartet, als dieser von einer Dienstreise zurückkehrt: statt der befürchteten Enthüllung ihrer Untreue entpuppt sich der betrogene Gatte selbst als "Betrüger", der seine Frau - freilich ohne schlechtes Gewissen und Angst vor Scheidung - ebenfalls betrogen hat. Neben den erwähnten



Rückgriffen auf Gogol', Tolstoj, Čechov u.a. drängen sich hier Vergleiche mit den von Šklovskij (und Lunc) hochgeschätzten Novellen eines Boccaccio auf, dessen Vorliebe für die Sujetrealisierung von Kalauern und Oxymora den Formalisten nicht entgangen ist.

Anders als die von Ejchenbaum in seiner O'Henry-Studie analysierte eigenständige *sjužetnaja novella*, spielen die zahlreichen von Šklovskij verfaßten Anekdoten kleinen und kleinsten Ausmaßes eine doppelte Rolle: Einmal werden sie so präsentiert, daß sich die Aufmerksamkeit auf ihre Pointe (*razvjaska*) voll konzentriert, einmal stehen sie in unauflöslichem funktionalen und motivischen Zusammenhang mit dem Gesamt-Genre, in dem sie die in den feuilletonistisch-theoretischen Abschnitten entwickelten Modelle (z.B. die Theorie der Anekdote, der Novelle etc.) im Rahmen einer fiktiven Erzählhandlung realisieren ("*razvertyvanie modeli*"). Während also Lev Lunc' Erzählung eine Realisierung darstellt, deren theoretisches Modell außerhalb des künstlerischen Textes gleichsam als "theoretischer Auftrag" vorgegeben ist, befinden sich diese Modelle bei Šklovskij innerhalb eines hybriden Textes, der den theoretischen Diskurs und sein narratives Exempel, die abstrakte und die konkret-künstlerische Reihe einschließt.

Aus der Sicht der literaturkritischen Position der Formalisten und der ihnen nahestehenden Künstler/Kritiker (wie Lunc) stellt die Anekdote einen Angelpunkt in der Entwicklung jener *sjužetnaja proza* dar, die sich aus der Statik der ornamentalen, sujetlosen, auf Stilisierung und Beschreibung beruhenden Gattungen ebenso befreit wie aus jener der rein journalistischen *literatura fakta* einerseits und des Epigonismus des psychologischen Realismus andererseits. Lev Lunc ist mit seiner Erzählung *Ne normal'noe javlenie* der glänzende Nachweis gelungen, daß die russische Prosa zu einer *sjužetnaja novella* ebenso fähig ist wie die romanischen oder angelsächsischen Literaturen: Daß dieses Genre im Gattungssystem der 20er Jahre nicht produktiv wurde, steht auf einem anderen Blatt.

A n m e r k u n g e n

1. Lev LUNC, Poslednaja stat'ja. In: Novyj Žurnal 81(1965), 100.
2. Vgl. dazu ausführlicher meinen Beitrag: Wissenschaftliche Theoretisierung künstlerischer Modelle und künstlerische Realisierung (Literarisierung) theoretischer Modelle - dargestellt am Beispiel des Russischen Formalismus. In: Wiener Slavist. Jahrb. Bd. 24 (1978), 60-107  
und: Das Prinzip der Verfremdung in der Entwicklung des Russischen Formalismus. Versuch einer methodologischen Rekonstruktion. Phil. Diss. Wien 1975, 1011-1019; als überarbeitete und gekürzte Fassung: Der Russische Formalismus. Wien 1978.
3. V. B. ŠKLOVSKIJ, Parodijnyj roman. In: Texte der russischen Formalisten I. München 1969, 229 (ŠKLOVSKIJ: *Tristram šendi samyj t i p i ž n y j roman vseмирnoj literatury*).
4. Zum Typ des *poët učenyj* vgl. A. HANSEN-LÖVE, Wissenschaftliche Theoretisierung.., 63f.
5. Ibid., 90f. und das Bachtin/Vološinov-Kapitel in: Das Prinzip der Verfremdung.., 948ff. und: V. V. IVANOV, Značenie idej M. M. Bachtina o znake, vyskazyvanii i dialoge dlja sovremennoj semiotiki. In: Semeiotike. Trudy po znak. sist. 6 (Tartu 1973), 5-44).
6. Tynjanov unterscheidet klar zwischen der thematisch-inhaltlichen und auf komischen Effekt orientierten Struktur der *parodišnost'* und der *parodijnost'* als Signalisierung einer gespannten, kritisch-polemischen Orientierung auf einen "anderen Text" bzw. Code.
7. A. K. ŽOLKOVSKIJ, Poroždajuščaja poëtika v rabotach S. M. Ėjzenštejna. In: Sign. Language. Culture. The Hague-Paris 1970, 451-468; ders., Deus ex machina. In: Semeiotike. Trudy po znak. sist. 3 (Tartu 1967), 146-155; ŽOLKOVSKIJ/ŠČEGLOV, Strukturnaja poëtika-poroždajuščaja poëtika. In: Voprosy literatury 1 (1968), 82ff.; J. K. ŠČEGLOV, Matrona iz Efesa. In: Sign. Language. Culture, 591-600.
8. ŠČEGLOV, 600: Die fünfte und letzte Phase des allgemeinen Ganges der Textgenerierung: *Literaturnoe oformlenie. Ėtot etap - sozdanie real'nogo teksta - principjal'nogo interesa ne predstavljajet. Tekst novelly javljaetsja bolee ili menee p r o t o - k o l' n o j s a p i e' j u poludivšegosja sjužeta*.
9. Zum Prinzip der *stupenčatost'* und *stupenčatoe postroenie* vgl. ŠKLOVSKIJ, Svjaz' priemov sjužetosloženija s. obščimi priemami stilja. In: Poëtika 1919, 115-150; ders., Iskusstvo kak priem. In: Texte der russ. Formalisten I, 33ff.; ders., Stroenie rasskaza i romana. In: Teorija prozy. L 1925, 62f.
10. Der Begriff *motivacija* bezeichnet im frühen Formalismus eine außerkünstlerische (soziale, ideologische, psychologische) Determination, *motivirovka* eine kunst- bzw. werkimmanente.
11. Das Verfahren des *inokazanie* sprengt im Formalismus die engen Grenzen der klassischen Allegorie: er umfaßt alle Phänomene der Um- und Neubenennung und damit der Verfremdung in der Kunst.
12. ŠKLOVSKIJ, Pjat' čelovek znakomych. L. 1927, 48ff.

13. Was uns heute als wahrnehmungsbremsende, ästhetisch motivierte "formale T a u t o l o g i e" erscheint (VESELOVSKIJ, Istoričeskaja poëtika. L. 1941, 98; ŠKLOVSKIJ, Svjaz' priemov..., I, 77; JAKOBSON, Novejšaja russkaja poëzija. In: Texte der russischen Formalisten II, 34) war ursprünglich ein noetisches Prinzip, das an die Stelle der Kausalität die Wiederholung zweier Elemente setzt. Aus formalistischer Sicht ist der Parallelismus allgemein ein Formprinzip, das Bedeutung schafft und gleichzeitig überhaupt erst jegliche Gestaltwahrnehmung ermöglicht.
14. Zum negativen Parallelismus vgl. neben JAKOBSONS Chlebnikov-Studie v. a. auch A. BELYJ, Masterstvo Gogolja. M.-L. 1934 und ausführlich zu beiden: A. HANSEN-LÖVE, Das Prinzip der Verfremdung...
15. B. ĖJCHENBAUM, O Genri i teorija novelly. In: Zvezda 6 (1925), 291-308; ŠKLOVSKIJ, Novella tajn. In: O teorii prozy. M. 1929; H. ULANOFF, The Serapion Brothers. The Hague 1966.
16. Vgl. dazu die theatertheoretischen Studien von Lev LUNC: Detskij smech. In: Žizn' iskusstva. No. 305/6; Marivodaž. In: Žizn' iskusstva. No. 344. ŠKLOVSKIJ, Gamburskij ščet, 97ff. (über Lunc' Stück "Vne zakona" und eigene dramatische Versuche). Zur formalistischen Dramentheorie vgl. den entsprechenden Abschnitt in: Das Prinzip der Verfremdung, 630-697.
17. Vgl. auch: Klaus TROST, Zur Interpretation von N. V. Gogols Novelle Der Mantel. In: Anz. f. slav. Phil. 1974, 7-26. Das Gegenstück zu Lev Lunc subjettheoretischer Position im Rahmen der Serapionsbrüder bildet Il'ja Gruzdevs perspektivisch vertiefte skaz-Theorie formuliert v. a. in: I. GRUZDEV, Lico i maska. In: Serapionovy brat'ja. Zagraničnyj al'manach. Berlin 1922, 205-237.
18. Zur poetischen Semantik des frühen Formalismus vgl. ŠKLOVSKIJ, Teorija prozy 57ff. und: Das Prinzip der Verfremdung..., 168-300.
19. J. ŠČEGLOV, Matrona iz Efesa, 593f. stützt sich (ebenso wie A. K. Žolkovskij und die Mehrzahl der semiotischen Sujettheoretiker) auf die formalistische Konzeption der Entwicklung des Sujets aus einem semantischen Kern: *r a z v e r t y v a - n i e , ili konkretizacija. Nekotoroe sobytie iz prostogo nazvanija, simvola. perevoditsja v konkretnyj. detalizovannyj vid.* Auch Ščeglovs Definition der *novellističeskaja kompozicija* deckt sich mit jener der formalistischen Sujettheorie (vgl. dazu auch H. LAMPL, "Novella" als russischer Terminus. In: Wiener Slavistisches Jahrbuch. Bd. 20, 1974, 86-95). Ščeglov weist treffend darauf hin, daß der Novellen-Typ sich ausgezeichnet zum "künstlerischen Nachweis... der unterschiedlichsten ideellen Thesen" eignet, wie dies ja auch die Erzählung von Lev Lunc beweist. Auch die Funktion des zentralen Gegenstandes in diesem Kompositionstyp (*šinel', šuba*) ist bei Ščeglov klar erkannt: *..odin i tot že predmet igraet važnuju, poroj ključevuju rol' dlja A, a zatem s ne men'šim uspechom obsluživaet i anti-A!* (S95). Eine solche Rolle spielt etwa der Gegenstand *jama* im Sprichwort: Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein. Die Oxymoron-Realisierung ist besonders verbreitet in allen Gattungen der Nonsense-Literatur - etwa auch bei Morgenstern oder Karl Valentin!
20. Vgl. dazu weiters TOMAŠEVSKIJ, Teorija literatury. L. 1927, der den Sujetkern analog zu Šklovskij (*ošibka - osnovnoj priem postroenija*. ŠKLOVSKIJ, Sjužet u Dostojevskogo 4/5) als *A n e k -*

d o t e bezeichnet, die immer auf einem *p e r e s e ŝ e n i e* *dvuch glavných motivov* basiert, welche einen besonderen *effekt dvusmyslennosti, kontrasta* verursachen, wie dies auch im *bon mot*, der *Pointe*, den *concetti* der *Fall* ist. Vertieft ist die formalistische Konzeption der Anekdote in: VYGOTSKIJ, *Psichologija iskusstva*. M.1965, wo die *Fabel* (=Vorform der Anekdote) als Prototyp des universellen, immanenten Widerspruchs jeder (Sujet-)Komposition dargestellt wird, was im Leser einen komplizierten Prozeß der *Katharsis* auslöst. Vgl. dazu Vygotskijs Theorie im Vergleich mit dem *Formalismus* in: *Das Prinzip der Verfremdung..*,913ff.

21. Zur Funktion der Anekdote in Šklovskijs Prosa vgl. die eingehende Analyse von M.MUNK, *Fragmentation and Unity in the Prose of V.B. Sklovskij*, 1923-1964. Ann Arbor 1974; I.VINOGRADOV, *Bor'ba za stil'*. L.1937, 401f. und GRIC, *Tvorčestvo V.Šklovskogo*.Baku 1927.