

Holt Meyer

**Šklovskijs Unentscheidbarkeit, Jakobsons *organizzazione combattiva*,
Tynjanovs metaphorischer Nietzscheanismus und das *happy end* (in) der
Semiotik: Re- und Dekonstruktionen in neueren Arbeiten zum
Formalismus und Strukturalismus
(2. Teil: K.-H. Ehlers, D. Kujundžić)**

Zwischenbemerkung 1: Das Theater um das entfesselte Theater

Le structuralisme n'est pas une méthode nouvelle: il est la conscience éveillée et inquiète du savoir moderne. (Foucault 1967, 221)

Die neue Sichtweise, die die hier rezensierten Bücher auf das ‚Ablaufen des Strukturalismus‘¹ gewähren, kann man auf folgende paradoxe Weise zusammenfassen: eine pragmatische bzw. pragmatisierende Betrachtung von theoretischen Strömungen, denen es v.a. darum gegangen ist, das Pragmatische in der Literatur- und Kunstbetrachtung auszuschalten oder zumindest ein- bzw. auszuklammern. Die entpragmatisierende Literatur- und Kunstbetrachtung kommt dann am deutlichsten zum Ausdruck, wenn man die von Jakobson ausgearbeitete poetische und die von Mukařovský entwickelte ästhetische Funktion – so unterschiedlich in ihrer Geschichte und ihrem Gehalt sie auch sein mögen² – als zwei Ausformungen des theoretischen ‚Flaggschiffs‘ des aus dem Formalismus hervorgegangenen und sich zugleich von ihm absetzenden Strukturalismus ansieht, sind doch diese beiden Theorien die einflußreichsten Definitionen der ästhetischen Autonomie im 20. Jahrhundert. Rückt man die pragmatischen Bedingungen, unter denen diese Theorien zustande gekommen sind bzw. unter denen die formulierenden Theoretiker gearbeitet haben, so betreibt man eine Repragmatisierung der Entpragmatisierung und des Entpragmatisierten. Am augenfälligsten ist dies bei Toman, wie im ersten Teil des Artikels beschrieben. Tomans Repragmatisierung findet auf der Ebene der Forschergemeinschaft – besser gesagt, einer bestimmten Forschergemeinschaft – als Sozium statt. Aber Repragmatisierungen sind auch auf anderen Ebenen als der Faktographie der Institutionen möglich.

¹ Zum ‚Ablauf(en)‘ vgl. Meyer 1999, 295ff.

² Während Mukařovskýs Leitkategorie dezidiert ästhetisch angelegt ist und einer langjährigen wechselvollen Entwicklung unterliegt, ist Jakobsons Konzeption, die relativ konstant bleibt stärker an Sprache bzw. Literatur bzw. Dichtung orientiert, und zwar dergestalt, daß das Ästhetische hinter dem Sprachtechnischen deutlich zurücktritt. Daher kann man sagen, daß Mukařovský sich der Autonomieästhetik eindeutig verschrieben hat. Daher auch der Verweis in der Abschnittsüberschrift auf das tschechische avantgardistische „osvobozené divadlo“ von Voskovec und Werich. In diesem Geist hat Mukařovský geschrieben.

Hier kommt jener (vorprogrammierte) ‚Interessenkonflikt‘ der Tomanschen Studie zum tragen, der im ersten Teil des Artikels angesprochen wurde³, nämlich die sehr lose Bindung seiner wissenschaftsgeschichtlichen und -soziologischen Thesen an die Theorie selbst und die Hauptlinien ihrer Entwicklung. So stellt sich die Frage, ob die soziopragmatische Beschaffenheit und Einbettung einer Forschergemeinde mit der Ausrichtung und dem Gehalt der Theorie selbst in Verbindung gebracht werden, insbesondere im Hinblick auf die Art und Weise, wie sie mit der Kategorie des Pragmatischen umgeht und wie sie auf ihre eigene Pragmatisierung (etwa zu politischen Zwecken) reagieren.

Die Frage nach dem pragmatischen Umfeld der Theorie wird von Toman gestellt, bleibt aber aufgrund der Art und Weise, wie sie gestellt wird, nur zum Teil beantwortet. Man könnte nun denken: Wenn Toman die Frage nicht beantwortet hat, dann wird keine der hier besprochenen Arbeiten Auskunft geben können. Es scheint nämlich, als ob sie nicht einmal die Frage nach der Pragmatik, geschweige denn nach der Pragmatisierung, stellen. Denn in den anderen drei Büchern geht es um die Figuren der Theorie selbst, genauer, um den Grad ihres Anspruchs auf Wörtlichkeit. Auf den ersten Blick scheint eine Bruchlinie zwischen der Tomans Vorgehensweise und derjenigen der anderen zu liegen, denn keiner der anderen Wissenschaftstheoretiker kommt in die Nähe der konkreten Arbeitsweise bzw. der ‚Fesseln‘ der Gruppendynamik der ins Visier genommenen Theoretiker der Entfesselung des Ästhetischen.

Der Bruch ist aber nur scheinbar. Ehlers – dies wird im folgenden ausführlich dargelegt – beschäftigt sich beispielsweise mit der Metaphorik eines Forschers (d.h. Tynjanov), für den übrigens die Metapher selbst als philosophische oder logische Größe keine überragende Rolle spielt (wäre es in der Arbeit v.a. um den Metapherntheoretiker Jakobson gegangen – geschweige denn sein Einflußfeld in Frankreich –, so hätte der Ehlers grundsätzlich anders vorgehen müssen). Berücksichtigt man jene pragmatisch orientierte Metapherntheorie, die von Donald Davidsons Arbeiten ausgeht, wird damit die Frage gewissermaßen automatisch gestellt, welche pragmatische ‚Metaphernstrategie‘ durch den Metaphernbenutzer bzw. -anbieter Tynjanov angewandt wird.

Wenn Davidson (1998, 50-51) die These vertritt, die Metapher sei kein ‚Vehikel zur Mitteilung von Gedanken‘ und habe keine ‚spezielle Bedeutung‘, sondern gehöre ‚ausschließlich zum Bereich des Gebrauchs‘, so liefert er die Grundlage für eine pragmatische Metaphernbetrachtung, deren Pragmatik darin besteht, daß die Metapher an eine strategische⁴ Kontextualisierung gebunden wird. Die Strategie kann an der Tendenz der Metaphorik festgemacht werden, die damit aus der Semantik aus- und in die Pragmatik eingegliedert wird.

Auch wenn Ehlers dieses Anliegen zu ignorieren scheint, kommt seiner Frage nach der Metaphorik Tynjanovs also eine Bedeutung zu, die mit der Pragmatisierung im erweiterten Sinne zusammenhängt. Wenn Kujundžić wiederum den

³ Vgl. Meyer 1999, 317.

⁴ Im Gebrauch des Begriffs ‚Strategie‘ folge ich der Definition in Michel de Certeaus *Kunst des Handelns* (1988, 13): ‚Als ‚Strategie‘ bezeichne ich eine Berechnung von Kräfteverhältnisse, die in dem Augenblick möglich wird, wo ein mit Macht und Willenskraft ausgestattetes Subjekt (ein Eigentümer, ein Unternehmen, eine Stadt, eine wissenschaftliche Institution [!]) von einer ‚Umgebung‘ abgelöst werden kann. Die strategische Metaphernentwicklung schafft einen ‚eigenen‘ Raum, um die ‚Zeit‘ im Certeauschen Sinne auszuschalten.

gleichen Tynjanov (ähnlich wie Speck Šklovskij) als einen ‚Vorformulierer‘ der Dekonstruktion beschreibt, so pragmatisiert er bestimmte Metaphern bzw. Metaphernpraktiken des Formalisten im Sinne einer Sinneinheit zwischen seiner „Parodie“ und Nietzsches „Maske“, zwischen seinem „Intervall“ und Derridas „Differenz“. Damit unterstellt er im Davidsonschen Sinne – freilich ohne dies anzugeben – eine einheitliche pragmatische Metaphernaussrichtung.

Speck verknüpft seinerseits den Frühformalismus mit der Dekonstruktion auf ganz andere Weise, nämlich nicht mehr vom Gehalt her wie bei Kujundžić, sondern wissenschaftshistorisch bzw. -historiographisch argumentierend, und zwar ausgehend von Hansen-Löves (raummetaphorischen) Begriffen „Determination von unten“ und „Determination von oben“ und in Abgrenzung gegen die meisten Strukturalismusgeschichten. So überführt er – wohl am theoretisch reflektiertesten – gerade die radikale Diskontinuität, auf der jede konsequente Autonomieästhetik basieren muß, in ein pragmatisches Feld. Von diesem Feld aus kann ein Anspruch auf die Beherrschung der Wissenschaftsmetaphorik erhoben werden.

Auch Toman betreibt eine Metaphernanalyse, und zwar dadurch, daß er Jakobson im höchsten Maße metaphorische Begriffe wie „mechanisch“, „atomistisch“, „Plan“, u.a. markiert und gar von einer „Rhetorik der Modernität“ mit einem „consistent set of topoi“ spricht,⁵ um dessen pragmatisch-politische Position herauszuarbeiten. Wieder nach vorne blickend kann man konstatieren, daß der metapherntheoretisch eher desinteressierte Ehlers sowie die mit metaphernverfremdend-dekonstruktivistischen Theorien arbeitenden Forscher Kujundžić und Speck eine Verknüpfung von Wissenschaftsmetaphorik mit Wissenschaftspragmatik betreiben. Sie tun dies allerdings auf der anderen Seite der Schnittstelle von wissenschaftlicher Organisation und wissenschaftlicher Position.

So wird deutlich, daß die Konjunktur, aus der alle hier besprochenen Arbeiten hervorgehen, eine zumindest nach-strukturalistische ist, denn es werden Spuren einer theoretischen Taten-Kette bzw. eines wissenschaftlichen Ablaufs auf eine Weise gesichtet und eingeordnet, die nur nach dessen Ende bzw. nach dem Ende von dessen Aktualität und Selbstverständlichkeit (in Kuhn'schen Termini: nach dem Ablauf der Anwendung im Rahmen von „normal science“) denkbar ist. Die Einschätzung der hier aufgestellten Thesen hängt letztendlich vom Verlauf der ‚poststrukturalistischen‘ Welle, insbesondere der Dekonstruktion ab.

Es geht um Fragen wie die folgenden: Befindet sich die Dekonstruktion innerhalb oder außerhalb eines Paradigmas, das mit dem russischen Formalismus beginnt? Ist sie die letzte Wendung des *linguistic turn* oder schon die erste des *pragmatic turn*?⁶ Angesichts dieser Fragen ist es angebracht, in einer zweiten Zwischenbemerkung die Problematik des Stellenwerts der Dekonstruktion bei

⁵ Vgl. dazu Meyer 1999, 316.

⁶ Beim Begriff *pragmatic turn* handelt es sich um einen theoriegeschichtlichen Terminus, der die Wende zur Pragmatik nach dem extremen Textualismus des Spät- und Poststrukturalismus beschreibt. Die Verwendung dieses Begriffes soll keineswegs dahingehend gedeutet werden, daß die Arbeiten des *pragmatic turn* (etwa des „new historicism“ oder des Neopragmatismus eines R. Rorty) tatsächlich zum ersten Mal die Pragmatik in die Literaturanalyse einbeziehen, sind es doch gerade die russischen Formalisten – insbesondere in der Spätphase der Theorieentwicklung –, die die Literaturpragmatik auf hohem Niveau betrieben haben. Dies wäre ein weiterer Bogen ‚über‘ dem strukturalistischen Textualismus, der einer gründlichen Untersuchung unterzogen werden müßte.

einer Bestandsaufnahme des formalistisch-strukturalistischen Erbes in seiner *translatio* von den ‚slavischen Vätern‘ zu den ‚westlichen Kindern‘ anzusprechen.

Zwischenbemerkung 2: Wo liegt das ‚Außerhalb‘ des Strukturalismus?

Gesteht man dem strukturalistischen Modell (noch) eine gewisse analytische Kraft zu, dann wäre zu sagen, daß die Wiederholung in poetischen Texten das Sprachprinzip selber zur Anschauung bringt, also metasprachliche Reflexion als ästhetische Wirkung inszeniert. Hält man den Strukturalismus eher für ein klassisches Denkmodell) diesseits aller empirischen oder analytischen Anforderungen, dann ließe sich sagen, daß die Wiederholung das vielleicht einzige sprachlich-literarische Phänomen ist, an welchem sich die Triftigkeit des Strukturalismus erweist. Er wäre am Ende nur noch – aber immerhin – eine gute Theorie der Wiederholung. (Lobsien 1995, 139-140)

Alle besprochene Arbeiten, so habe ich es im letzten Abschnitt formuliert, sind notwendigerweise und jede auf ihre Weise im weitesten, ‚neutral‘ chronologischen Sinne „poststrukturalistisch“, d.h. post factum entstanden. Damit habe ich aber folgende heikle Frage unterschlagen: Gibt es aber diesen ‚neutral‘ -chronologischen Sinn, und kann er ausgerechnet für einen dermaßen theoretisch und metatheoretisch geladenen Übergang wie denjenigen vom Strukturalismus zum Poststrukturalismus in Anspruch genommen werden? So wiederholt sich im Bereich des Poststrukturalismus jene Frage nach einem positivistischen Zugang, die schon mal bei Toman in Verbindung mit dem Strukturalismus aufgetaucht ist.⁷

Die Geste, mit der die Dekonstruktion als *der* Poststrukturalismus schlechthin antritt, scheint im Hinblick auf diese Frage eine negierende zu sein. Denn sie arbeitet sich an strukturalistischen Positionen ab, ohne auf ein ‚Außerhalb‘ dieses Paradigmas hinweisen zu wollen.

Wo liegt aber dieses ‚Außerhalb‘?

Die Komplexität dieser Frage hat viele Forscher zur Überzeugung kommen lassen, daß das ‚Außerhalb‘ einzig und allein in der Rhetorik der Position, nicht aber in der Position selbst liegt. Die alte Position Jamesons und die neue des François Dosse wurden im ersten Teil dieses Textes angesprochen.⁸ M. Franks (1983) überaus polemische und problematische Begriff „Neostrukturalismus“ ist ebenfalls hinlänglich bekannt.

Hier geht es nur darum, die Relevanz dieser Frage für die Thematik dieses Artikels bzw. die in ihm besprochenen Arbeiten zu dokumentieren. Diese Dokumentationsarbeit möchte ich in folgenden fünf Punkten leisten: 1. Der Stellenwert einer ‚Parteinahme‘ für oder gegen die Dekonstruktion; 2. die Bedeutung eines Fehlens der Zur-Kennntnis-Nahme des ‚Poststrukturalismus‘ im engeren Sinne; 3. Dekonstruktion als grundsätzliche Unmöglichkeit einer ‚normal science‘ und zugleich eines etwaigen Endes der ‚normal science‘; 4. Formen der Gruppenbildung der Dekonstruktivisten im Gegensatz zu denen der Formalisten

⁷ A.a.O., 312ff.

⁸ A.a.O., 302ff.

und Strukturalisten; 5. die kulturellen Bewegungen (z.B. Derridas und de Mans von Europa nach Amerika), die den Siegeszug der Dekonstruktion in den 70er Jahren begleitet bzw. bedingt haben.

Der gemeinsame Nenner aller dieser Punkte ist der des Status des „Innerhalb“ einer bestimmten Theorie. So betont der erste Punkt das Moment des deklarierten Innerhalb (vgl. die im ersten Teil des Artikels aufgeführte Formulierung Cullers, wonach die erklärte Zugehörigkeit zum Strukturalismus immer eine „polemische Geste“ war⁹), der zweite Punkt das vorausgesetzte Innerhalb, der dritte Punkt das allgegenwärtige Außerhalb, der vierte Punkt das deklarierte Außerhalb und der fünfte Punkt die Verräumlichung des Innerhalb und Außerhalb.

In allen Fällen ist die Maschinerie der Überwindung bzw. die Rhetorik der Überwindungsverpackung angesprochen. Es stellt sich daher die Frage: Überwindung oder Wiederholung (in der Begrifflichkeit des Titels meines Beitrags: De- oder Rekonstruktion)? Konkreter, beispielsweise in bezug auf Derridas Dekonstruktion Saussures: Wird das in Saussures Beschreibung von den Begriffspaaren signifiant-signifié und synchron-diachron vorhandene Differenzdenken in Derridas „différance“ überwunden (d.h. „aufgehoben“) oder unter anderen Bedingungen wiederholt? Dieser Frage muß man mit einer Gegenfrage begegnen: Wie kann man zwischen diesen beiden Vorgängen unterscheiden?

Wenn also Eckhard Lobsien die Wiederholung als das (einzige) eigentliche Gebiet der Wirksamkeit des Strukturalismus unterstreicht, so liegt die Vermutung nahe, daß die (notwendigerweise ironische) Selbstwiederholung des Strukturalismus selbst irgendwann eintreten müßte. Dies würde für den Strukturalismus, wie für die meisten rein objektgerichteten Wissenschaftsausrichtungen, eine Selbstaufhebung bedeuten. „Normal science“ kann nicht als solche weiterexistieren, nachdem sich als solche bewußt geworden ist. Spätestens hier stelle sich die generelle Frage nach der Hegelianischen „Aufhebung“ als Modell der argumentativen Bewegung und zugleich der Beschreibung der Theoriegeschichte. Denn die Selbstwiederholung als Selbstaufhebung ist der Motor der hegelianischen Dialektik.

Klaas-Hinrich Ehlers: Historiker formalistischer Metaphorik

Während Toman das soziale und politische Umfeld der Arbeit der Formalisten und Strukturalisten beschreibt, bleibt Ehlers streng sprachimmanent. Damit vertritt er – wohl unbewußt – die andere Seite einer Diskursanalyse des Strukturalismus als Episteme des 20. Jahrhunderts (oder wie Deleuze [1992, 60; zitiert in Meyer 1999, 195] es formuliert: als „Produktivität [...], welche die unserer Epoche ist“).

Ehlers arbeitet drei Typen von Systemdenken bei Tynjanov heraus, die er jeweils das „Konstruktionsmodell“, das „Systemmodell“ und die „Theorie der literarischen Evolution“ nennt. Die Darstellungen dieser drei Typen bilden auch die drei 50-60-seitigen Hauptkapitel des Buches. Vorgeschaltet hat Ehlers zwei etwa 30-seitige Kapitel jeweils „zum Begriff der Metapher und zur Metaphernuntersuchung“ und zur „frühen Formalismus bis zum Beginn der zwanziger Jahre“. Mit den beiden vorbereitenden Kapiteln bekennt er Farbe, was seinen eige-

⁹ Vgl. Meyer 1999, 298.

nen Ansatz angeht, und mit dem zweiten – besser gesagt, mit seiner Kürze – zeigt er, daß er jenen frühen Formalismus, den Speck im Zeichen der Aktualität in den Vordergrund rücken will, als bloße Vorbereitung für das ‚eigentlich Interessante‘, nämlich die Lehre von der Struktur zu dienen hat. Diese Schwerpunktsetzung bei Ehlers hat allerdings eher einen heuristischen bzw. strategischen Charakter, und zeugt nicht unbedingt vom Fehlen einer metawissenschaftlichen Perspektive, d.h. einer vom Autor vorausgesetzten tatsächlichen Hierarchie oder Teleologie. Damit verliert die Differenz zu Speck etwas an Schärfe.

Ehlers' Ausführungen zur Metapher, insbesondere in der Wissenschaftssprache, zeugen von einer eher traditionellen Metaphernauffassung (er zitiert Aristoteles, Black, Nieraad, Weinrich, Blumenberg, Köller u.a.), wobei er die „Interaktionstheorien der Metapher“ bzw. der „reziproken Determination“ den Vorstellungstheorien von einer „einseitigen Determinationsrichtung“ vorzieht (26-27). Was die Metapher in der Wissenschaftssprache anbelangt, so nimmt er seine Bevorzugung der „Interaktionstheorien“ wieder auf und vertritt die These, daß diese die „Eigenständigkeit der metaphorischen Bedeutung“ gewährleistet und daher der Metapher eine „spezifische Leistung als originäres Element der Wissenschaftssprache“ zubilligt (29). Sie sind nämlich in der Lage, „die Rolle von Modellen zu übernehmen“ (30). Sogar ihre Eigenschaft als „widersprüchliche Prädikation“ (nur ein Teil der Metapher darf auf das Objekt bezogen werden darf) ist „mit Erkenntnisgewinn verbunden“, denn es wird „Neues mit Hilfe von alten Bedeutungen“ geschaffen. Ehlers räumt ein, daß der poetische Charakter, d.h. die „Tendenz zur Selbstreferenz“, die jeder Metapher innewohnt, sie „für wissenschaftliche Zielsetzungen problematisch“ (32) erscheinen läßt, verweist aber zugleich darauf daß die „poetisierende Rolle der Wissenschaftsmetapher [...] nicht überbewertet“ werden darf: „Eine starke Betonung der poetischen Funktion bleibt für die Wissenschaftssprache im allgemeinen Ausnahmefall“ (34).

Spätestens hier wird es klar, daß Ehlers die de Man'schen und Derridas radikalen Thesen zur Metapher in der Wissenschaft und der Philosophie, sowie die in der ersten Zwischenbemerkung erwähnten pragmatischen Metapherntheorie Davidson's und deren Erweiterung bei Haverkamp (1998) nicht zur Kenntnis nehmen möchte. Er spricht zwar von den „wenigen existierenden Arbeiten zur Metaphernverwendung in den einzelnen Wissenschaften“ und verweist auf Blumenberg's „Untersuchungen der philosophischen Daseinsmetaphorik“, will aber keine radikale Infragestellung der Grenze zwischen Kunst und Wissenschaft zulassen.¹⁰

Bezeichnend und entscheidend für Ehlers' Ansatz ist folgende *profession de foi*: „Es geht hier ja keineswegs um die Metaphorik Tynjanov's an sich, sondern diese kommt nur unter dem Aspekt ihrer Beteiligung bei der Formierung seiner Literaturtheorie in Betracht.“ (a.a.O., 43) Damit gibt Ehlers zu erkennen, daß er diejenigen Theorien und Ansätze, die diese klare Trennung gerade bei literaturwissenschaftlichen und philosophischen Arbeiten in Frage stellen, außer Acht

¹⁰ Auch Christoph Veldhues (1998) zieht es vor, den literaturwissenschaftlichen Tynjanov von Schriftsteller zu trennen. In seinem Artikel zur *Voskovaja persona* markiert er diese Differenz, in dem er explizit konstatiert „hier“ sei „nicht der Ort, um das *Geschichtskonzept* des *Literaturtheoretikers* Tynjanov zu diskutieren“. Statt dessen verweist er auf seinen eigenen Artikel „On Literary Evolution“.

lassen zu dürfen glaubt. Diese Vorentscheidung bedingt auch folgende methodologische Absichtserklärung: „Nicht grundsätzlich jede Metapher, die bei Tynjanov überhaupt benutzt wird, kann Gegenstand dieser Arbeit sein, sondern nur solche Metaphern, die den Theoriebildungsprozeß zumindest im Laufe einzelner Entwicklungsphasen typischerweise flankieren.“ (a.a.O., 44). Die militärisch (oder evtl. sportlich) angehauchte Metapher „flankieren“ zeugt von jener ‚Führerschaft‘ bzw. ‚Zentralität‘ des Begriffs jenseits der ‚Ausdrucksebene‘, dem die Metaphern als gemeine Soldaten (bzw. als Flügelstürmer) zu Hilfe eilen. In Anlehnung an Tynjanovs wissenschaftliche Metaphorik könnte man sagen, daß das Nicht-Metaphorische die „Dominante“ bildet.

In der zweiten Hälfte des Kapitels geht er auf Tynjanov ein und begründet die Aussonderung von drei „Bildfeldern“ (der Begriff geht auf Harald Weinrich zurück, der ihn als „die Verbindung jeweils zweier Wortfelder“¹¹ definiert), an denen er die Entwicklung der Tynjanovs Metaphernverwendung festmachen will: dem „technologischen“, dem „machtpolitischen“ (diesem ist die „Dominante“ zugeordnet) und dem „räumlichen“. Während die ersten beiden Felder von der bisherigen Forschung bereits angesprochen worden sind, so konstatiert Ehlers, ist die „große Gruppe der [Raum-]Metaphern [...] der Sekundärliteratur [...] fast vollständig entgangen.“ (a.a.O., 46). Hier geht es um Begriffe wie *perednij plan, fon, centr, periferija, mesto, plast, sosednij, tesnyj, širokie oblasti*, usw.¹²

Ehlers legt großen Wert darauf, zu betonen, daß es ihm allein darum geht, welche Bildfelder von Tynjanov eingesetzt werden, sondern wie diese „tatsächlich ausgestaltet werden.“ (a.a.O., 51). Diese Sichtweise hat nach Ehlers wesentliche Vorzüge bei der Erklärung der Motivation des Urhebers der Wissenschaftsmetapher. So stellt Ehlers fest, daß die „von der Sekundärliteratur immer wieder gerügte starke Polemik formalistischer Äußerungen“ (hier könnte man an Tomans oben zitiertes Wort vom „conscious emphasis on collectivism and its bellicose public appearance“ denken) ihre „konstruktive Bedeutung“ in der Tendenz der Formalisten zur bewußten „Opposition oder Modifikation von Vorbildern“ (a.a.O., 53). Auf ähnliche Weise kann man „das Ausgesparte oder Verworfenen“, also das Fehlen einer bestimmten Metaphorik analysieren.

Bevor er sich an die Analyse der ersten der drei Entwicklungsphasen macht, setzt sich Ehlers mit dem frühen Formalismus auseinander. Die Leitgedanken hier sind die ‚negierte Metaphorik von Form und Inhalt‘, die durch die eine ‚Theorie der reinen Form‘, die Opposition von ‚Material und Verfahren‘ ersetzt wird. Anhand dieser Terminologie führt Ehlers den Schlüsselbegriff seiner Studie ein:

„Im Unterschied zum statischen Dualismus von Form und Inhalt stehen ‚priem‘ und ‚Material‘ in einem grundsätzlich dynamischen Verhältnis.“ (a.a.O.).

Die Besprechung des frühen Formalismus ist insofern folgerichtig, als das „Konstruktionsmodell“ der ersten Phase unter dem Stichwort „Ganzheit statt Summe“ erfolgt, und diese Akzentenverschiebung beschreibt ein geläufiges

¹¹ H. Weinrich: „Semantik der Metapher“, *Folia Linguistica* 1, 1967, 3-17.

¹² Mit der übergeordneten Rolle des „Feldes“ in der Terminologie Ehlers' die räumliche Metaphorik bei ihm ‚dominant‘. Über diese Eigenschaft seiner eigenen wissenschaftsmetaphorik reflektiert Ehlers allerdings nicht.

Merkmal des Übergangs von der ‚bloßen Summierung‘ der Verfahren zum Systemdenken (man erinnere sich an die weiter oben zitierte Äußerung Jakobsons zum Wesen des Strukturalismus). Durch die Einführung der ‚Dynamik‘ meint Ehlers, den roten Faden des Systemdenkens Tynjanovs und damit auch der strukturalistischen Lehre von der „Ganzheit“ zu erkennen.

An dieser Stelle ist es angebracht, die Ehlerssche Schwerpunktsetzung mit derjenigen Hansen-Löves – zumindest kursorisch – zu vergleichen. Auch Hansen-Löve gibt diese Leitlinie im Titel des Formalismus-Buches an, und zwar in der Formulierung „Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung“. Obwohl Ehlers sich häufig auf Hansen-Löve bezieht, nimmt er die führende Rolle der Verfremdung nicht an, begründet aber diese fundamentale Entscheidung auch nicht.

Erst bei Hansen-Löve macht die Mißbilligung der poetisierenden Wissenschaftstexte Šklovskijs der Einsicht Platz, daß Šklovskijs Auftritte und Texte als vielschichtige Realisierungs- und Existentialisierungsformen der Verfremdungstheorie im Medium wissenschaftlicher Diskurse zu lesen sind. Hansen-Löve spricht von einer ‚methodische[n] Verinnerlichung des Verfremdungsprinzips‘ [*hier wird Hansen-Löve 1978: 79 zitiert* - H.M.]. Die Verfremdung des wissenschaftlichen Kanons, zu der die Metaphorizität der Texte Šklovskijs mit ihrer ‚Kanonade von Paradoxien‘ und ‚synekdochische[n] Illustrationen‘ [*diese Zitate stammen von Mukařovský*] ihren Teil beiträgt, ist auch hier durch wissenschaftliche Prämissen bedingt.¹³

Ehlers' Apologetik des frühen Formalismus unter Heranziehung Mukařovskýs Polemik redet einer Funktionalisierung der ‚poetischen‘ Metapher in wissenschaftlichen Texten das Wort. Allerdings folgt unmittelbar auf diese Apologetik die bereits zitierte Mahnung, die „poetisierende Rolle der Wissenschaftsmetapher“ dürfe „nicht überbewertet“ werden. Mit anderen Worten will Ehlers die „Verfremdung des wissenschaftlichen Kanons“ durch Metaphorizität zulassen, diese Verfremdung aber durch ein Wiedereinkehren der ‚echten‘ (d.h. nicht-metaphorischen) Wissenschaft wieder abfedern und aufheben.

Dabei sind die Effekte der physikalischen Metapher der „Dynamik“ und die der wahrnehmungstechnischen Metapher der „Verfremdung“ grundverschieden, und es ergeben sich völlig unterschiedliche Begriffskonstellationen in Abhängigkeit davon, von welcher man ausgeht.

Denn was es genau bedeutet und was für Folgen es hat, den gesamten Formalismus und damit auch – dies kann man im Hinblick auf Hansen-Löves Darstellung getrost sagen – den gesamten Strukturalismus vom *ostranenie* abzuleiten, ist eine Angelegenheit, deren Tragweite Ehlers (und nicht nur Ehlers) unterschieden unterschätzt. Dies habe ich bereits wiederholt durch eine Annäherung der de Manschen Unentscheidbarkeit an die formalistische Verfremdung anzudeuten versucht. Diese Gedankenfigur wird bei der Auseinandersetzung mit Speck wiederkehren. Dort werden wir sehen, daß Speck vor lauter Beschäftigung mit der (auch von Hansen-Löve übernommenen) „Determinations von

¹³ A.a.O., 34.

unten“ erstaunlicherweise das Moment der Verfremdung praktisch außer acht läßt. Kehren wir aber zur Argumentation Ehlers' zurück.

Es ist bezeichnend, daß Ehlers in der letzten Abteilung seines Buches versucht, die Verfremdung der nunmehr im Bereich der literarischen Diachronie verorteten „Dynamik“ unmittelbar unterzuordnen. In einer Polemik mit P. Steiner (die englischsprachigen Zitate stammen von ihm) führt Ehlers aus:

Schon die frühe Verfremdungstheorie Šklovskijs, die die kubofuturistische Poetik literaturwissenschaftlich verabsolutierte, ist daher alles andere als ein „static concept“, das die Kunst in ihrer Differenzqualität als „strictly ahistorical phenomenon“ der Alltagssprache und dem byt entgegengestellt. Vielmehr schildert Šklovskij schon 1914, also in einer ersten Veröffentlichung noch vor der Gründung des OPOJAZ [*es handelt sich um „Voskrešenie slova“ – H.M.*], „wie überhaupt alle Formen der Kunst vergehen“ und begreift die Anwendung „neuer schöpferischer Verfahren“ durch den Futurismus als notwendiges Mittel und Voraussetzung für „das Schaffen neuer Formen in der Kunst“. Bis in die zentralen Termini des „Materials“, des „Verfahrens“ und der „Verfremdung“ hinein reflektiert sein wenig später ausformuliertes Verfremdungsmodell die Differenzqualität der Kunst in ihrer „Gemachtheit“ und bringt als Kunst und Alltag, Literatur und praktische Sprache in ein dynamisches Verhältnis, das der Veränderung im Lauf der Geschichte prinzipiell zugänglich ist. (a.a.O., 205.)

Bei allen Bemühungen, Steiner in Sachen „Dynamik“ zu widerlegen, tritt der Verfremdungsbegriff bei Ehlers in einer Dienerrolle ihr gegenüber auf: Die „Dynamik“ (bzw. das „dynamische System“) der literarischen Evolution ist der Endpunkt, die systematische Funktionalisierung der Verfremdung, die nunmehr ‚gezähmt‘ als Quelle des „Neuen“ in der Diachronie ihr Dasein fristet. Auch wenn Hansen-Löve gewisse Neigungen dazu hat, seinen Leitbegriff der Verfremdung im System aufzulösen, ist seine grundsätzliche methodologische Entscheidung von außerordentlicher Wichtigkeit, und ermöglicht erst seine einmalige Gesamtschau des russischen Formalismus. Genau dieser Aspekt der Arbeit Hansen-Löves scheint Ehlers entgangen zu sein.

Der Löwenanteil der Studie Ehlers' beschäftigt sich mit der Korrelierung der dreiteiligen Periodisierung der Tynjanovschen theoretischen Hinterlassenschaft mit den drei Bildfeldern. Bevor ich auf dieses neunteilige Korrelationsraster eingehe, möchte ich die Grundsätze der Ehlersschen Herausarbeitung der Modelle Tynjanovs – nämlich das „Konstruktionsmodell“, das „Systemmodell“ und die „literarische Evolution“ – skizzieren.

Dem „Konstruktionsmodell“ werden die Arbeiten *Problema stichotvornogo jazyka*, „O literaturnom fakte“, aber auch „Slovar' Lenina – polemista“ – allesamt Arbeiten aus dem Jahr 1924 – zugeordnet; mit dem Systemmodell werden „Oda kak oratorskij žanr“, „Vopros o literaturnoj evoljucii“ und „Ob osnovach kino“ – also Arbeiten aus den Jahren 1927 und 1928 in Verbindung gebracht. Im Gegensatz zu diesen beiden Modellen ist Tynjanovs Theorie der „literarischen Evolution“ keiner bestimmten Phase zugeordnet, sondern entwickelt sich kontinuierlich von Arbeiten wie „Dostoevskij i Gogol“, und „Tjutčev i Gejne“ aus den frühen 20er Jahren bis hin zu „Puškin“ (1929), und macht sich in den dem „Konstruktions-“ bzw. „Systemmodell“ zugeordneten Arbeiten bemerkbar.

Da das Spezifikum des Systemdenkens des 20. Jahrhunderts für Ehlers v.a. in einer ‚Dynamisierung‘ der ‚Ganzheitlichkeit‘ besteht, ist es nur folgerichtig, daß das ‚Konstruktionsmodell‘ als erster Schritt auf dem Weg ins System durch die Doppelbewegung der Ersetzung der Summe durch die Ganzheit einerseits und der Konzeptionalisierung der dynamischen Form andererseits charakterisiert wird. Während ersterer Vorgang mit anderen Theorien der ‚Organisiertheit‘ und der ‚Gestalt‘ vom Anfang des Jahrhunderts (v.a. der ‚Gestaltpsychologie‘ Wertheimers, dem Gestaltdenken Oskar Walzels und der ‚Organisationslehre‘ Bogdanovs), scheint letzterer Vorgang und überhaupt die Idee der ‚Dynamik‘ für Ehlers eine Angelegenheit der Formalisten allein zu sein. Die Dynamik des frühen Tynjanovs ist im Spannungsverhältnis zwischen dem ‚konstruktiven Prinzip‘ und dem ‚Material‘ verortet, und ist durch ‚Wechselwirkung‘ und ‚Wechselbeziehung‘ charakterisiert. Mit dieser ‚Dynamik‘ ist aber auch der Vorgang der ‚Deformation‘ und der ‚Unterordnung‘ verbunden, die – Ehlers nennt diesen Befund zu Recht paradox – für Tynjanov keinen Widerspruch zur ‚Wechselwirkung‘ darstellt. Gerade im Begriff der ‚Deformation‘ sieht man nach Ehlers, daß das ‚Konstruktionsmodell‘, das er in einem Unterkapitel mit dem Konstruktivismus verknüpft, unmittelbar aus den Konzeptionen des frühen Formalismus hervorgeht:

Gründete sich das frühe formalistische Modell auf einer prinzipiellen Differenz zwischen Literatur und praktischer Sprache und betrachtete das Werk hauptsächlich als Kombination der durch einzelne *priemy* verfremdeten Materialeinheiten, so ist es jetzt umgekehrt die werkinternen erzeugte Deformationsdifferenz, die den Unterschied von Literatur und praktischer Sprache erst hervorbringt. Das zentrale Axiom des frühen Formalismus wird also bei Tynjanov nicht aufgegeben, sondern ihm wird lediglich seinerseits ein Begründung vorgeordnet, die es in den Gesetzen der Syntagmatik künstlerischer Konstruktionen fundiert.

[...]

Die Konfrontation von ‚Material I‘ und ‚Material II‘¹⁴ vollzieht sich nicht länger allein in der Wahrnehmung des Rezipienten, der das Kunstwerk vor dem Hintergrund des ästhetischen Kanons und der außerästhetischen Wirklichkeit erfährt, sondern ihr verfremdendes Wechselspiel kommt durch die gegenseitige Deformation der Elemente im Werk selbst zustande.¹⁵

Genauso wird der frühformalistische Begriff der ‚Automatisiertheit‘ von der äußeren Wahrnehmung abgekoppelt und ‚als Abklingen des Kampfes zwischen den Faktoren der literarischen Konstruktion‘ umgedeutet. Damit wird, so Ehlers (a.a.O., 105), das Konzept der Verfremdung durch das der ‚Dynamik der Form‘ ersetzt. Die Differenz und die Arbeitsweise der Verfahren werden in das Werk selbst und den Kampf seiner ‚Faktoren‘ verlagert. Damit erhalten die Elemente eines Werkes eine ‚Funktion‘, die allerdings ‚nur auf den jeweiligen Konstruktionszusammenhang bezogen (a.a.O., 107) ist. Somit wird die Verwandlung der Verfremdung in die ‚Dynamik der Form‘ zum zentralen Vorgang der Entstehung des Konstruktionsmodells.

¹⁴ Ehlers übernimmt hier Hansen-Löves Terminologie.

¹⁵ A.a.O., 104-105.

Im Mittelpunkt des Systemmodells, das, wie Ehlers betont, nach der Publikation des Kjučel'beker-Romans entsteht (diese Tatsache kommentiert er nicht weiter) ist – neben dem Begriff der „sistema“ selbst – das Konzept der „dominanta“. Es handelt sich hier allerdings, wie Ehlers oft wiederholt, nicht um einen vollständigen Austausch der Termini, sondern um eine Akzentverschiebung. Vom System war bereits 1923 bei Tynjanov die Rede, und die „Konstruktion“ verschwindet nicht nach 1925 aus seinem Wortschatz. Im 1927 entstandenen Aufsatz „Oda kak oratorskij žanr“ liest man Sätze wie: „Das Werk stellt ein System aufeinander bezogener Faktoren dar“, und die Diachronie wird dort nicht mehr als „Ablösung der Konstruktionsprinzipien“, sondern als „Ablösung der Systemen“ beschrieben. In einer programmatischen Formulierung dieses Modells, den mit Jakobson verfaßten Prager Thesen, ist vom „Systemcharakter der Sprache“ und „systembezogener Literatur- und Sprachforschung“ die Rede.¹⁶ Es ist also kein Zufall, daß die Polemik gegen die Vorstellung des Werkes als „Chaos“, „Haufen“, „Klumpen“ oder „Gemisch“ erst hier zustande kommt (und zur *énoncé* im strukturalistischen Diskurs wird), obwohl sie potentiell bereits im „Konstruktionsmodell“ vorhanden ist.

Mit der massiven Verwendung des Systembegriffs erhält der Begriff der „Funktion“ neue und größere Bedeutung. Diese ist nun, wie Ehlers (a.a.O., 169) unterstreicht, „die Korrelation eines jeden Faktors [...] in bezug auf das ganze System.“ (das Zitat stammt aus „Oda kak oratorskij žanr“).

Im Rahmen der Darstellung der Funktion im System kritisiert Ehlers (a.a.O., 168-169) Hansen-Löve auf charakteristische Weise. Während Hansen-Löve davon ausgeht, daß das Systemdenken (F II) mit einer Auffassung des Kunstwerks als eines „System[s] von Verfahren“ und einer „vom konstruktiven Prinzip hierarchisierte[n] funktionale[n] Ordnung“ in Verbindung bringt, die im diachronen Modell (F III) „einerseits auf die Ordnung des synchronen Systems der Kunstwerke und Genres, andererseits auf die diachrone Abfolge dieser synchronen Systeme“¹⁷ überträgt, vertritt Ehlers (a.a.O., 169) die Auffassung, daß der Systembegriff „erst mit der [...] Übertragung des syntagmatischen Funktionsmodells über die Grenzen des Einzelwerks hinaus“ seinen „zentralen methodischen Stellenwert“ erlangt. Deshalb kann „das Verhältnis des Systemmodells zum Konstruktionsmodell als das einer methodologischen Verallgemeinerung bestimmt werden“ (a.a.O.).

Auch hier betont Ehlers den dynamischen Charakter der Tynjanovschen Theoreme, der sie übrigens von der mathematischen Funktionslehre mit ihrer Bestrebung nach „Invarianz“ unterscheidet (a.a.O., 172).¹⁸ Statt dessen ist bei Tynjanov von der „Rolle“ die Rede, die literarische Phänomene „spielen“ (a.a.O., 173), wenn es ihm darum geht, „die Indifferenz der Funktion gegenüber den jeweiligen konkreten Funktionsträgern“ zu beschreiben.

Die Botschaft hier ist klar: Das Tynjanovs Systemmodell ist ein wesentlicher Schritt auf dem Weg zur allgemeinen – wenn auch weiterhin ‚dynamischen‘ –

¹⁶ A.a.O., 160-161.

¹⁷ Zitiert wird hier Hansen-Löve 1978, 376. Ehlers findet eine ähnliche Auffassung bei Strieder in seiner Einleitung zur Übersetzung von Vodičkas *Struktur der literarischen Entwicklung* (1976) und kritisiert sie ebenfalls.

¹⁸ Interesse an der statischen „Invarianz“ findet Ehlers einerseits bei Šklovskij, andererseits natürlich v.a. bei Propp.

Funktionslehre, die später von Jakobson und Mukařovský explizit herausgearbeitet wird.¹⁹ Das *happy end* eines Allzwecks-Systemdenkens (auch für die ‚Sprache‘ im weitesten Sinne) zeichnet sich bereits hier ab.

Der dritte Gegenstand, bei dem die Metaphorik untersucht wird, nennt Ehlers die „Theorie der literarischen Evolution“. Ich hatte schon gesagt, daß sie keiner bestimmten Phase zugeordnet wird. Vor dem Hintergrund des schon gesagten kann man zeigen, daß die „Theorie der literarischen Evolution“ gar kein ‚Modell‘ ist, sondern vielmehr ein übergeordnetes Telos des formalistisch-strukturalistischen Unternehmens. Es ist wohl kein Zufall, daß Ehlers gerade im Abschnitt über die „Theorie der literarischen Evolution“ immer wieder von der Konvergenz des Formalismus mit dem tschechischen Strukturalismus spricht. Ehlers geht so weit zu konstatieren, daß im Bereich der „literarischen Evolution“ der zentrale Charakterzug des tschechischen Strukturalismus, daß nämlich „Synchronie und Diachronie“ einander „durchdringen“ (die Formulierung stammt aus Hans Günthers Darstellung) „vom russischen Formalismus schon zum Beginn der zwanziger Jahre [hier bezieht sich Ehlers auf Šklovskijs *Rozanov-Arbeit* – H.M.] vorformuliert“ (a.a.O., 218) wird.

Es ergibt sich bei Ehlers folgendes Schema:

Konstruktionsmodell/technologisch - Hebel und Kraft + Deformation
Konstruktionsmodell/machtpolitisch – Herrschaft und Kampf
Konstruktionsmodell/räumlich - Differenzen und Plätze
Systemmodell/technologisch – [Begrenzung der technologischen Metaphorik]
Systemmodell/machtpolitisch – Dominante
Systemmodell/räumlich – [Kontinuität]
Evolution/technologisch – [entfällt]
Evolution/machtpolitisch – Kampf und Revolution
Evolution/räumlich – Ablösung am Platz und Verschiebung der Grenzen

Was die Periodisierung der theoretischen Werke Tynjanovs angeht, können sich die Ergebnisse der Ehlers Studie sehen lassen. Es stellt sich aber die Frage, welchen Beitrag diese gewissenhaft und kenntnisreich herausgearbeiteten Erkenntnisse zur Diagnose des Struktur- und Systemdenkens insgesamt leistet.

In einem Vergleich zu Toman kann man feststellen, daß bei Ehlers die etwas undifferenzierte und v.a. wissenschaftssoziologisch ausgerichtete Analyse des Herrschafts- und Gewaltdiskurses des frühen Strukturalismus gerade als Metapherneinsatz systematisiert wird (allerdings unternimmt auch Toman Metaphernanalysen, v.a. im „technischen Bildfeld“, wie Ehlers sagen würde). Man kann aber auch konstatieren, daß Ehlers' systematische Metaphernanalysen (sowie seine Beschreibungen der einzelnen ‚Modelle‘ und seine Begründung des Ausgangspunkts und der Entwicklungstendenzen des Formalismus) gewissermaßen in der Luft hängen, daß also Tomans und Ehlers' Arbeiten sich auf diese Weise – und zwar im Sinne einer bitter nötigen tropologisch (Ehlers) und wissen-

¹⁹ Sein Interesse an dieser Geschichte dokumentiert Ehlers zusammen mit Marek Nekula (Nekula/Ehlers 1996) verfaßten neueren Publikation, die aus einer Übersetzung und einem Kommentar zu einem Vortrag Jakobsons besteht, der eine frühe Form seiner Erweiterung der Funktionslehre enthält.

schaftssoziologisch (Toman) orientierten Diskursanalyse des Strukturalismus als Episteme des 20. Jahrhunderts – ergänzen. Beide Arbeiten leiden aber gleichzeitig daran, daß sie die korrektive bzw. erhellende Rolle des Poststrukturalismus (einschließlich der foucauldianis Diskursanalyse und ihrer Weiterentwicklung) als metawissenschaftliches und wissenschaftshistoriographisches Werkzeug in bezug auf das von Ehlers und Toman einseitig valorisierte oder kritisierte (v.a. tschechische) Strukturdenken im oben erläuterten Sinne nicht zur Kenntnis nehmen – hier ist die oben erwähnte Nichtbeachtung Cullers seitens Ehlers symptomatisch. Ebendies machen sowohl Speck als auch Kujundžić in ihren Abhandlungen, allerdings v.a. auf dem Boden der Dekonstruktion und auf eine Art und Weise, die der Diskussion durchaus bedarf.

Im Vorgriff auf die Besprechung der Tynjanov-Auffassung Kujundžićs kann man jedenfalls feststellen, daß man es bei Ehlers und Kujundžić mit diametral entgegengesetzten Auffassung der „wissenschaftlichen Metapher“ zu tun hat. Auch wenn Kujundžić den späten und den Romancier Tynjanov ins Visier nimmt, so ist das Problem der Unentscheidbarkeit, das mit jedem Einsatz der Metapher – insbesondere in philosophischen Texten – verbunden ist, offensichtlich eine für ihn geläufige und v.a. von ihm vorausgesetzte Konzeption, und zwar gerade im Übergang Tynjanovs von seiner späten Parodie-Theorie zur künstlerischen Prosa.²⁰

Dragan Kujundžić: Tynjanov & Co. im „beweglichen Heer von Metaphern“

Die Problematisierung der Modernität und deren Schicksal im 20. Jahrhundert in Dragan Kujundžićs *The Returns of History. Russian Nietzscheans after Modernity* wirft ein neues Licht auf die (wissenschafts)geschichtlichen Vorgänge, die bei Toman und Ehlers beschrieben werden. Und schließlich rückt Kujundžićs Arbeit mit den Begriffen des Museums und des Mausoleums literarische und politische Kanonisierungsprozesse in den Vordergrund, die sich als ‚Subtexte‘ der metalinguistischen und literarischen Arbeit(en) Tynjanovs und Jakobsons erweisen.

Besonders in bezug auf Ehlers' – von Kujundžić leider nicht rezipierten – Nachzeichnungen der Metaphorik Tynjanovs ist Kujundžićs Darstellung eine interessante Ergänzung, denn dieser bezieht das pragmatische Moment des Tynjanovschen Wortes – d.h. seine Verortung innerhalb rhetorischer und textueller Strategien – sowie dessen philosophische Orientierung ein, während Ehlers v.a. die semantischen Felder analysiert, ohne ihre Einbettung in der Geistesgeschichte zu berücksichtigen. Dieser Ansatz beeinflusst das Material der Studie: Während sich Ehlers auf die rein theoretischen Arbeiten Tynjanovs beschränkt, überschreitet Kujundžić die Grenze zum literarischen Schaffen des Formalisten. Diese – unter allen Formalisten gerade bei Tynjanov, wie sich herausstellen wird – folgerichtige Vorgehensweise verleiht der Frage nach Tynjanovs Metaphorik

²⁰ Ehlers (a.a.O., 39-40) zitiert Mieraus Ansicht, daß die wissenschaftlichen und künstlerischen Texte Tynjanovs „zwei ganz unterschiedlichen Leserschaften“ ansprechen. Mit anderen Worten geht er von einer strikten Trennung der ‚beiden Tynjanov‘ aus. Dasselbe gilt für die Metaphorik in den beiden jeweiligen ‚Euvres‘, Tynjanovs literarische Texte, so Ehlers, „enthalten sich jeder literaturtheoretischen oder literaturhistorischen Reflexion.“ (a.a.O., 39).

zusätzliche Dimensionen und erweitern den Bestand der zu untersuchenden Tropen um Synekdoche, Allegorie, Ironie, Prosopopöia u.a.

An dieser Stelle muß man anmerken, daß Kujundžić von einer Nietzsche-Auffassung ausgeht, die in slavistischen Kreisen fast unbekannt ist, obwohl sie einige Jahrzehnte alt ist. Es geht hier nicht mehr um die vereinfachte (weil binarisierte) Aufbereitung des Nietzsche der *Geburt der Tragödie*, die unter Übernahme der Nietzsche-Rezeption der Jahrhundertwende (daher der Eindruck, Nietzsche wäre der Theoretiker der Symbolisten und deshalb als polemische Zielscheibe der Avantgarde zu betrachten) auf eine Aufteilung der Welt in apollinische und dionysische Geister hinaus möchte. Bei Kujundžić geht es vielmehr um jene Nietzschelektüre S. Kofmans, M. Foucaults, G. Deleuze', J. Derridas, S. Webers u.a., die im aphoristisch-diskursiven Philosophen einen Rhetoriker, den Machtanalytiker, den Denker der ironischen Wiederholung, den Geschichtsphilosophen und den *deconstructeur* des modernen Subjektes sehen. Daraus erklärt sich der Untertitel der Arbeit: „Russian Nietzscheans After Modernity“ will sagen, daß die analysierten Theorien nach einer bestimmten Art von Modernität streben, daß aber ein solches Streben immer schon nach der Moderne stattfinden muß: „with a reflection on temporality and history articulated from a certain ‚post‘ modern, or ‚post‘ historical perspective“ (a.a.O., 1).

Die Argumentation in Kujundžićs Buch kreist um die Begriffe „Parodie“, „Intervall“, „Genre“, „Mausoleum“ und „Museum“, die nach einem einleitenden Kapitel zu Nietzsche in fünf aufeinander aufbauenden Abschnitten dargestellt werden. Sein erklärtes Ziel ist die Problematisierung und Wiederbelebung dieser Tynjanovs Begriffe mit Hilfe bestimmter Denkfiguren Nietzsches, die ihrerseits eine Verknüpfung mit poststrukturalistischen Ansätzen erlaubt.

Kujundžićs Bezugnahme auf Nietzsche einerseits und den Poststrukturalismus andererseits bei der Auseinandersetzung mit Tynjanov und dem Formalismus im allgemeinen beschreibt er als einen „Dialog“, aber auch als ein gegenseitiges „Pffropfen“ (hier bedient er sich der Derridaschen Konzeption des „grefe“):

Grafting Tynianov on Nietzsche, and vice versa, enables me to perform a reading of some on the key concepts in Tynianov (e.g. „parody“, „defamiliarization“, „interval“, „automatization“, „literary fact“, „life“; these concepts are widely shared by other Formalists as well) which, as I see them, are not fully comprehensible without taking into account Nietzsche's philosophy, and especially his interpretation of history. The profound sense of the historicity of the work of art is the aspect of Russian Formalism and Tynianov's oeuvre that is particularly invigorated by the reinscription of the movement in the context of Russian Nietzscheanism. Recent interpretations of Russian Formalism have tended to be historically reductive in their thinking about literature (Jameson's *Prison-House of Language* comes to mind as an example of this type of reading). The connection with Nietzsche makes it possible to problematize this understanding of major Formalist concepts.²¹

Der Kern der Kujundžićs Aktualisierung besteht, in einer Lektüre von Nietzsches *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, insbesondere den darin enthaltenen para-

²¹ Kujundžić 1997, 3. Hervorhebung von mir.

doxalen Konzeptionen von Geschichte, Erinnerung und Vergessen. Kujundžić betont zwar im Anschluß an Groys die Orientierung am Übermenschlichen und den Glauben an die „divine creative forces of man“, und findet Stellen bei Šklovskij und Tynjanov, die im Einklang mit dieser Position stehen. Er zitiert auch Clarks Verknüpfung der aus der *Geburt der Tragödie* hervorgehende Opposition zwischen Spontaneität und Bewußtsein mit dem sozialistischen Realismus. Aber das Feld, in dem Nietzsche „Russian Modernist ideas“ (a.a.O., 13) nachhaltig bedingt hat, ist für Kujundžić dessen Geschichtsauffassung.

Er bezieht sich auf Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie fürs das Leben* (1874),²² insbesondere auf die Opposition zwischen Erinnern und Vergessen, zwischen dem Historischen und dem Modernen, die zur These führt, daß die Fähigkeit zum Vergessen nicht nur das Überleben, sondern die Ausschöpfung aller im Leben gegebenen Möglichkeiten ermöglicht. Denn die Geschichte ist eine Heimsuchung, der er sich zu entledigen gilt. Sie ist ein „Gespenst“, eine „Wunde“, ein „Verlust“ – all dies faßt Kujundžić im Begriff des „Mülls der Zeit“ und der „Verstopfung“ zusammen: „A culture obsessed with the historical is literally for Nietzsche a constipated culture, one not able to process, and to get rid of, the historical excrement“ (a.a.O., 15-16). Das nietzscheanische Programm besteht im „kreativen Vergessen“, das mit der Kunst gleichzusetzen ist. Folgendes Fazit nimmt Kujundžić (a.a.O., 17) in seine Tynjanovanalyse hinüber:

It is those who regard their physical presence as already a garbage, a waste of history [...], that remain in history as its examples, or monuments. It is their ability to leave (and live as) an alternative, sublime waste that of writing [...], that makes these men remain in history. It is as if this happiness of dying produced the most lively moments of history. What remains in history is a signature, a structure of pure repetition without any physical presence of bodily waste.

Es ist Nietzsches Auffassung von „kritischer Geschichte“, die „mit sich selber bricht“, die „monumental“ sein soll, aber nur solange, bis sie sich zu einem tatsächlichen Monument verdichtet. Das Monument – nicht umsonst betont Kujundžić diese Formulierung, denn das Monument spielt bei Tynjanov eine große Rolle – hat sich aufzulösen und vergessen zu werden. Daher muß man sich immer wieder an jene Zukunft erinnern, von der aus das Historische zu vergessen ist. Die „metaphorische Unschuld“ soll das „erstickende“ metonymische Geschichtsbewußtsein ablösen (hier bezieht sich Kujundžić auf Hayden Whites Beschreibung der nietzscheanischen Geschichtsphilosophie). Diese Haltung des „modernen Subjekts“, auf das Foucault den Begriff „Gegengedächtnis“ bezieht, will Kujundžić für Tynjanov und die Formalisten geltend machen. Daraus erklärt sich der zweideutige Titel der Abhandlung, die sowohl die Wiederkehr (im Plural!) der Geschichte als auch die aus der Geschichte erzielten Gewinne bezeichnen könnte.

Auf kaum eine Tynjanovs Konzeption paßt diese nietzscheanische Geschichtskonzeption besser als auf die der Parodie, die man als Leitbegriff der ganzen Studie betrachten kann. Das Kapitel zur Parodie ist weitaus das längste,

²² Nietzsche 1988/II: 243-334. *Vom Nutzen und Nachteil...* ist der zweite Teil der *Unzeitgemäßen Betrachtungen*.

und nimmt über ein Viertel des Buches ein. Dies rechtfertigt Kujundžić dadurch, daß er Tynjanovs Interessen der literarischen Evolution zum Motor seines ganzen Denkens macht, was auch die Tatsache erklärt, daß sein Schreiben „interpretive insights about history in general“ (a.a.O., 24) hervorbringt.

Kujundžić lokalisiert das Territorium der theoretischen Anliegen Tynjanovs in einer „kritischen Trias“: Form, Parodie, Geschichte. Gerade dies macht die Modernität seines Denkens aus, denn aufgrund dieser Anliegen erscheint die Kontinuität der Geschichte als „dynamisch, gestört [disrupted] und problematisch“ (a.a.O.). Die Parodie ist deshalb das Schlüsselkonzept in der „kritischen Trias“, weil sie eine doppelte Beziehung zur Temporalität aufweist: Sie findet nach dem parodierten Ausgangspunkt statt, markiert aber diesen Ausgangspunkt als solchen – und zwar eben als parodierten. Die Parodie stellt eine Wiederbelebung des Ausgangstextes dar, rettet ihn aus der Vergessenheit, aber legt ihn eben dadurch zu den historischen Akten. Dies ist für Kujundžić ein nietzscheanischer Gestus: „Parody is the name for the anticipatory powers in art, for ‚the will to power as art‘“ (a.a.O., 25).

Vor diesem Hintergrund analysiert Kujundžić die Metaphorik der Körperteile, der Asche, der Dekomposition und des Monuments, die er im Einleitungskapitel über Nietzsche skizzierte. Tynjanovs Dostoevskij ist für ihn die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die kryptisch ist, aber auch eine Krypta, da es sich immer um die Erinnerung an den Tod handelt. So interpretiert Kujundžić eine Stelle aus Tynjanovs Dostoevskij-Arbeit, in der es um die parodistische Intertextualität des echten Grabspruchs der Mutter Dostoevskijs und des doppelt fiktiven Grabspruches des linken Beins von Lebedev im *Idiot* geht. Eine neue „literarische Form“ wird gespeist durch verwesende Diskurse und Körper „unter ihr“. Von dieser Perspektive aus kritisiert Tynjanov gewöhnliche Konzeptionen der literarischen Evolution. Diese Perspektive verknüpft Kujundžić mit Foucaults Weiterentwicklung von Nietzsches „Genealogie“, deren Aufgabe definiert wird als „to expose a body totally imprinted by history and the process of history’s destruction of the body“ (Kujundžić [a.a.O., 31-32] zitiert hier Foucaults „Nietzsche, la généalogie, l’histoire“ [1971]). Aus dieser Sicht produziert die Literaturgeschichte unentwegt regelrechte körperliche „Abfälle“ und „Überbleibsel“. Eben diese sind der Gegenstand der Parodie, die alles andere als ethisch-aufklärerisch motivierte Satire ist. So wird die von Tynjanov (in *Smert’ Vazir-Muchtara*) literarisch aufgearbeitete Stelle bei Puškin, die die Begegnung mit dem zerstückelten Leiche Griboedovs beschreibt, zu einer Allegorie der Literatur selbst. So hat man nach Kujundžićs Auffassung hat man die – auch im Hinblick auf de Mans berühmte Arbeit „Shelly Disfigured“ definierte – Kategorie der „Deformation“ bei Tynjanov zu denken. Auch hier ergänzt er Ehlers Analyse, indem er zeigt, daß sich die im „Systemmodell“ untergegangene Deformations-Metaphorik in Tynjanovs künstlerischen Texten vernehmlich zu Wort meldet. Mit anderen Worten: „mit voller Gewalt“. Denn die Parodie „is always related to a certain violence, force, that displaces the naturalized genre or text“ (a.a.O., 36).

Die „Gewalt“ besteht auch darin, daß die wiederholte Parodierung eines Textes dessen „Inhalt“ gewissermaßen aufhebt und die Aufmerksamkeit die Struktur der Wiederholung und die Konventionalität des Textes und seines Gen-

res richtet.²³ Auf dem Feld dieser Weiterentwicklung des Gedankens der Verfremdung stellt Kujundžić Verbindungen zur Dekonstruktion, aber auch zum Werk M. Bachtins her, in dem „parody is blown up to transcendental proportions“ (a.a.O., 40) – und zwar v.a. in Form der „Polyphonie“.

Die Erläuterung des Dreiecks Tynjanov-Bachtin-Derrida nimmt den größeren Teil des Kapitels zur Parodie in Anspruch. Bei allen dreien sieht er folgende gemeinsame Merkmale. Alle drei²⁴

- weisen dem Lachen bzw. Verlachen einen hohen Stellenwert zu, und zwar als „a figure for the force of liberation“ (a.a.O., 61)
- unterordnen die Parodie der Offenbarung der Struktur der Sprache selbst
- machen die Parodie zur *conditio sine qua non* des Schreibens
- führen mittels der Parodie eine „erasure und reconstitution of the initial convention of genre“ (a.a.O., 44) durch
- haben eine nietzscheanische Vision der Temporalität, nach der die Erfindung immer eine Aufbewahrung, das Vergessen immer eine Erinnerung ist
- sehen eine enge Beziehung zwischen Text und „Abfall“ (*textcrement*)
- die Entwickeln (dies bezieht sich v.a. auf Bachtin und Derrida) einer Theorie der Hybride, die im Mittelpunkt der Romantheorie Bachtins und Derridas Konzeption des Pfropfens steht
- stellen den Logozentrismus durch die Einführung einer „Heteroglossie“ in Frage, im Rahmen derer der Autor aufhört, substantielles Zentrum zu sein, und zum Übersetzer oder zum „ausführenden Organ“ wird (a.a.O., 53)
- valorisieren das andere und den anderen
- radikalieren das Textuelle zu Ungunsten der Repräsentation (und sind aus diesem Grund antitotalitär – a.a.O., 55)
- stellen die Maske bzw. die Maskerade in den Mittelpunkt ihrer Beschreibung von Sprache als notwendigerweise performatives Schreiben.

Mir scheint, daß Kujundžićs Nivellierung der Differenzen zwischen den Punkten im theoretischen Dreieck insbesondere das Spezifikum der Position Tynjanovs unklar werden läßt, oder aber die spezifisch literarischen Anliegen Tynjanovs in einem zunehmend philosophischen Diskurs aufgehen läßt. War der Weg von Nietzsche zu Tynjanov eine erhellende Erläuterung eines philosophischen Hintergrundes, so bewirkt der Einbezug Tynjanovs in einen großen „modernistischen“ Bogen von Nietzsche bis Derrida eher das Gegenteil.

Die eigentliche Stärke von Kujundžićs Buch ist seine textnahe Auseinandersetzung mit einzelnen Werken Tynjanovs, insbesondere mit der Arbeit zu Lenin und der künstlerischen Prosa (v.a. *Voskovaja persona*, die er mit der mumifizierten Leninleiche kurzschließt) – hier, d.h. in den letzten beiden Kapiteln zum „Mausoleum“ und zum „Museum“, betritt er wahrlich Neuland.

In den dazwischenliegenden Kapiteln zum „Intervall“ und zum „Genre“ konkretisiert er die Ausführungen der ersten Kapitel anhand der Tynjanovschen

²³ Hier bezieht sich Kujundžić auf Tynjanovs Arbeit „O parodii“ [1929], die erst in der Sammlung *Poëtika. Istorija literatury. Kino* veröffentlicht wurde. Er geht stark auf die von den Herausgebern in den Anmerkungen abgedruckten Stellen ein, die nur in Tynjanovs Rohschrift figurierten.

²⁴ Im Laufe der Ausführungen zu Bachtin verliert Kujundžić Tynjanov völlig aus den Augen, was sich z.T. dadurch erklärt, daß einige Abschnitte des Kapitels über Parodie bereits als Aufsätze zu Bachtin und Derrida erschienen sind.

Arbeiten zur russischen Lyrik der 10er und 20er Jahre (Majakovskij, Mandel'stam usw.) – insbesondere hinsichtlich ihrer ambivalenten Beziehung zur Kanonisierung als Monumentalisierung – und zum „literarischen Faktum“.

Im Rahmen der Bemerkungen zum „Intervall“ (d.h. Tynjanovs „*promezutok*“) definiert Kujundžić dieses als „eine raumzeitliche Differenz“, die man mit Derridas *différance* in Verbindung bringen kann, denn es markiert einen Abschied und antizipiert eine Ankunft, schließt aber eine eigentliche Präsenz aus. Im Anschluß an Hansen-Löve sieht Kujundžić hier einen stärkeren Einfluß Husserls auf Tynjanov als bisher vermutet. Er besteht für Kujundžić im Widerstand gegen das Psychologische, aber noch mehr gegen das Historische und Monumentale, was bei Tynjanov als das Kanonische erscheint: „An interval opens up a temporal breach in the structure of history, thereby unsettling the forces which naturalize history as monument, canon, and memorial.“ (a.a.O., 76). Diese Interpretation des „*promezutok*“ illustriert Kujundžić anhand dessen, was er als Tynjanovs Beschreibung von Majakovskijs Widerstand gegen seine eigene Kanonisierung sieht. Fazit: „The paradox of Maiakovsky's position is that his own rejection of history gives him a historical authority, and situates him within the empty movements of historical repetition that his poetry had explicitly parodied“ (a.a.O., 80). Kujundžić weist nach, daß dieselben Figuren im kurzen Text aus Anlaß des Todes Majakovskijs wieder kehren. Eine ähnliche Dynamik sieht er in Tynjanovs Umgang mit Achmatova, den er von der Tatsache geleitet sieht, daß – wie Toddes, Čudakova und Čudakov bereits bemerkten – erhebliche Ähnlichkeiten zwischen den poetischen Positionen der beiden bestanden, was sich z.B. in der geradezu obsessiven Beschäftigung mit Puškin manifestiert. Auch hier sieht Kujundžić jenen Umgang mit Zeit und Geschichte, den er in den ersten Kapiteln beschrieben hat: „This erasure/inscription is what [...] constitutes an interval, the moment in which Akhmatova introduces ‚a new perspective, non-ossified, non-canonized new genres of ‚stories and dialogues‘“ (a.a.O., 84 - hier zitiert er aus „*Promežutok*“). Im selben Geist schreibt Tynjanov, so Kujundžić, über Mandel'stam, indem er betont, daß dessen Worte lediglich „Schatten von Worten“ sind, die ihre eigene Bedeutung „aktiv vergessen“ (a.a.O., 89).

Vor diesem Hintergrund kann es nicht überraschen, daß Kujundžićs Fazit zum „Intervall“ Tynjanov den Bogen von Nietzsche zur Dekonstruktion einbezeichnet:

The interpretation of an interval, given by Tynianov, keeps its theoretical ties with the Nietzschean understanding of history. As Paul de Man wrote about Nietzsche, „Modernity and history seem condemned to being linked together in a self-destructing union that threatens the survival of both“. [...] It is important to insist on the Nietzschean paradigm underlying Tynianov's views of history, because of the persistence of the understanding that they are, actually „Hegelian“. (a.a.O., 93-94)

Die letzten beiden Kapitel hängen eng miteinander zusammen, weil das „Mausoleum“ und das „Museum“ Orte sind, an denen die bisher ausgearbeiteten Motive konkret zum Tragen kommen: das Gedächtnis und das Monumentale.

²⁵ Hier bezieht sich Kujundžić auf Paperno 1986.

Nicht umsonst beginnt Kujundžić seine konkrete Ausarbeitung dieser Themen mit dem berühmten Zitat aus Nietzsches „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ von der Wahrheit als „ein[em] bewegliche[n] Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen“. Hier bricht Kujundžić – wie die meisten – sein Zitat ab, aber die Fortsetzung bzw. der Gesamtzusammenhang dient zur Bestärkung seiner Thesen:

Was ist also die Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine[r] Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt werden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken. (Nietzsche 1988/I: 880).

In Anlehnung an Paul de Mans und Martin Heideggers Interpretationen dieser zentralen nietzscheanischen Position geht Kujundžić über die gewöhnliche Deutung der Stelle im Sinne der Allmacht der Rhetorik hinaus und führt aus: „If, indeed, truth is an army of tropes, it means that it depends on a certain narrative, or poetics, from which the troops of tropes borrow, or after which they pattern, their performance“ (a.a.O., 110). Diese Konzeption setzt er zu Heideggers Wort vom „Willen zur Macht als Kunst“ in Beziehung, und nimmt sich vor, sie auf die Tynjanovsche (und formalistische) Aufbereitung des toten Lenin bzw. seiner „Sprache“ sowohl in der Wissenschaft (in seinem Beitrag zum LEB-Sammelband über Lenins Sprache: „Slovar' Lenina-polemista“) als auch in der künstlerischen Literatur (im Roman *Voskovaja persona*) anzuwenden.

Während Šklovskij in „Slovar' Lenina“ die Umbenennung von Straßen nach Lenins Tod als „Entkanonisierung“, Ejchenbaum die Nähe der Sprache Lenins zu derjenigen der Poesie hervorhob, Jakubinskij von „Lenins Zerstörung des hohen Stils“ sprach, und Kazanskij sogar „die musikalische Struktur von Kanon (!) und Fuge“ in Lenins „Diskurs“ zu vernehmen glaubte, entwickelte Tynjanov in der weitaus längsten formalistischen Arbeit im Sammelband eine Theorie der Arbeitsweise von Lenins „Wort“ im Spannungsfeld zwischen Authentizität und Sinnlosigkeit. Kujundžić führt zahlreiche Stellen an, in denen es um die „authentische Bedeutung“ des Wortes geht, die durch Wiederholung – Tynjanov bringt das Beispiel des Sprachgebrauchs im Gottesdienst – „kontaminiert“ wird. Diesem Standardargument des Formalismus gesellt Kujundžić ein anderes hinzu, das über die altbekannte Theorie der „Entautomatisierung“ hinausgeht, und in der Tynjanovschen Position zu finden ist: Da jeder semantische Wortgebrauch mit Automatisierung einhergeht, sind es nur die „sinnlosen“ Worte, die rein bleiben können. Und in der Tat argumentiert Tynjanov – hier bezieht er sich auf die Verwendung von Fremdwörtern durch dörfliche Redner –, daß „unverständliche Wörter keine Schwäche sind“, sondern vielmehr „die Macht und Bedeutung“ der Rede gerade hierin zu sehen ist. Exakt in jener „negativen Rhetorizität“ bzw. jenem „abratenden [празубеждающий] Diskurs“ ist die „Reinheit“ des Leninschen Wortes zu sehen (a.a.O., 123). Und hier setzt Kujundžić mit seiner Hauptthese wieder ein: dieser „abratende Diskurs“

is the discourse on the historical threshold, on the borderline between the past and the present/future, between origin and iteration, between the archaic and innovation. It is both turned to the past, which it debases, paro-

dies, or reiterates with a new twist, while simultaneously opening a space for a new meaning to come into being. But this new meaning which marks the „evolution“ of style, is actually the old meaning both obliterated and remembered anew.

This view of Lenin's work which privileges „life“ over history is [...] close to the avant-garde understanding of art that does not produce anything „new“, but takes away from the „old“ its historical authority. (a.a.O., 124).

Mit dieser Akzentenverschiebung wirft Kujundžić eine Frage auf, die bei der Aufarbeitung des Formalismus nur sporadisch eine Rolle gespielt hat: dessen Beziehung zur Rhetorik bzw. die Möglichkeit, ihn als den eigentlichen Beginn der ‚neorhetorischen‘ Literaturbetrachtung zu sehen. Es ist nämlich durchaus möglich, die Intervention des Formalismus als eine ‚rhetorische Bresche‘ zu sehen, in die die Strukturalisten mit ihrer antirhetorischen Tendenz (hier bildet Jakobson eine gewisse Ausnahme) unaufgefordert gesprungen sind (womit wir wieder beim *happy end* wären).²⁶ Genau diese Sicht der Dinge wird von Speck (1997, 98-99) formuliert, wenn er feststellt, daß die formalistische „Bestimmung der Kunst aus dem Verfahren und die differenzielle Bestimmung der poetischen Sprache aus dem Gegensatz zur ‚praktischen‘ (alltäglichen, kommunikativen) Sprache [...] eine Wiederentdeckung der Rhetorik motivieren“. Er verweist in diesem Zusammenhang ebenfalls auf die Arbeiten zur Sprache Lenins. Darauf werde ich im Zusammenhang mit der eingehenden Besprechung der Speckschen Arbeit zurückkommen.²⁷

Tynjanovs Lenin ist, wie Kujundžić überzeugend argumentiert, ein moderner Rhetoriker par excellence: Er ist ein Bauchredner. Seine Worte „stand on the threshold of history, neither historical nor innovative, neither dead nor alive, yet both“, daher sind sie auch „gespenstische Worte“, die am ehesten einer Mumie ähneln. Daraus erklärt sich Tynjanovs Auffassung der Ausdrücke in den entkräftend-ironischen Leninschen Führungszeichen als „Namen von Namen“: Durch dieses Verfahren „verdampft der Inhalt“ der überkommenen Begriffe, die auf diese Weise buchstäblich als Waffen einsetzbar werden. Wie Kujundžić scharfsinnig bemerkt, führt Tynjanovs Lenin Krieg mit und in der Sprache, und gibt dem Wort „Polemik“ seine ursprüngliche ‚kriegerische‘ Bedeutung zurück. Die alte Sprache wird wortwörtlich ‚vernichtet‘. Daher ist Lenins „Sprachpolitik“ unmittelbar auf den Nietzscheanischen „Willen zur Macht“ zurückzuführen: Die ‚Wiederbelebung‘ der Wörter ist ein Gewaltakt. Sie ist aber auch ein performativer Akt, und letztere Position teilen alle formalistischen Leninkommentatoren: „they view Lenin as someone who not only makes a new world, but does so, precisely by speaking a new word“ (a.a.O., 130). Und alle stehen auf dem Standpunkt des „Willens zur Macht als Kunst“: Für alle ist Lenin ein Literat.

²⁶ Ähnliches kann man zu den medientheoretischen Ansätzen des Formalismus bemerken. Vgl. dazu Drubek-Meyer/Meyer 1997.

²⁷ Pikanterweise bemerkt er auch, daß es ausgerechnet Bachtin war, der die „formalistische Rhetorik“ als „notwendige Ergänzung zur formalistischen Poetik“ unterstrich (er zitiert als Beleg Bachtins *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a.M. 1973, 361 [Anm. 3]).

Es ist aber Tynjanov, der am konsequentesten die nietzscheanische Geschichtsvision auf dieser Basis ausarbeitet. Gerade er hat folgendes Fazit ermöglicht:

Nietzsche's superman is born out of the abundance of individualistic power. The Formalists projected these powers onto the already dead body, deifying Lenin beyond proportion and outside their general vision of the dialectics of history. They radicalized this deification of Lenin, by rhetorically mummifying his body and thus simulating the eternity and the non-biodegradability (noncircularity, nonrecyclability) of Lenin's historical presence. (a.a.O., 134)

Dieses Fazit überträgt nun Kujundžić auf den letzten Gegenstand seiner Studie: auf den Roman *Voskovaja persona* – allerdings mit einer entscheidenden Verschiebung, die er im Anschluß an die eben zitierte Stelle am Ende des Mausoleum-Kapitels formuliert:

It would not be long before Yury Tynianov attempted to biodegrade the very wax effigy he had had helped institute and promote. His story „The Wax Effigy“ represents an attempt to melt down the wax and rewrite the eternity of the mummified presence as just another artistic form, therefore reinserting the mummy into the circularity of time and making it prone to deformation and parodic biodegradability. (a.a.O.)

Dies scheint eine entscheidende Wende zu sein, denn nachdem er sich auf Baudrillards Bemerkung bezieht, eine Mumie würde durch die Restaurierung zerstört werden, stellt Kujundžić fest, daß *Voskovaja persona* diesen Gedanken vorwegnimmt (bereits Jampol'skij hat, wie Kujundžić unterstreicht, eine Übereinstimmung zwischen diesem „barocken“ Werk und dem „heutigen poststrukturalistischen Denken“ festgestellt). Dadurch wird diese Denkfigur zum Brennpunkt (*focal point*) des gesamten Tynjanovs Œuvres.

Ohne die gesamte Textanalyse Kujundžićs zu rekapitulieren, möchte ich einige Leitlinien seiner 45-seitigen Ausführungen skizzieren, die in den Figuren der „biologischen Abbaubarkeit“ (*biodegradability*) und der „Wiederverwertbarkeit“ (*recyclability*) zusammengefaßt werden kann. Der sterbende Zar Petr I., dessen Abbildung durch den Künstler Rastrelli in Form einer Totenmaske und dann eines Reiterdenkmals das Hauptthema der Tynjanovschen Erzählung darstellt, bildet den Mittelpunkt einer Dynamik des Lebens und des Todes (in) der – Petrinischen und sowjetischen – Moderne, die die Konzepte des Intervalls, der Parodie, der Erinnerung und des Vergessens in einer radikalen Problematisierung der Wiederverwertbarkeit mobilisiert.

Diese Problematisierung findet im Rahmen der Konkurrenz zwischen zwei verschiedenen Konzeptionen des „Museums“ (so heißt das Kapitel) statt – derjenigen des Petr, die durch die „totalitäre“ Kunstkamera verkörpert wird, und derjenigen des Rastrelli, der eine Ästhetik des Selbstverweises vertritt. Durch diese Konstruktion ergibt sich eine Konfiguration, die sich – so Kujundžićs Deutung – zweimal in der Geschichte mit 100-jährigem Abstand wiederholt, und zwar in der Beziehung Nikolaj I.-Puškin und Stalin(bzw. Lenin)-Tynjanov.

Petr's *Kunstkamera* ist ein „museum permeated by political force“ (a.a.O., 142). Diese Deutung findet man, so Kujundžić, in seinem weiterführenden Ver-

gleich, bereits in Merežkovskijs *Petr i Aleksej*, wo „Szenen der Präservierung“ als „characteristic for Peter's museological quest“ dargestellt werden. Früh in Merežkovskijs Roman wird geschildert, wie Petr einen Zeitungsartikel über die Präservierung einer Leiche liest. Beide beschreiben den präservierten Kinderkopf, die gerüchteweise für den Kopf des ermordeten Sohns Aleksejs gehalten wird – aber gerade hier stellt man Unterschiede fest: während Merežkovskij die Wut des Zarensohns bei der Entdeckung der Schandtat wiedergibt, liefert Tynjanov eine sachliche Beschreibung des Artefaktes und seiner möglichen Herkunft. Für beide ist die ambivalent gesehene Modernisierung Rußlands mit einer „museification of the whole social space“ und mit der „Wiederverwertung“ verbunden. Merežkovskij will zwei verschiedene Visionen Rußlands aufeinanderprallen lassen. Tynjanov geht es um zwei konkurrierende Kunstauffassungen – deshalb die Rastrelli-Gestalt, deren „barocke“²⁸ Kreativität mit „Metaphern der Authentizität und Originalität“ (a.a.O., 147) verbunden wird, während Petr durch „gewalttätige und monotone Reproduktion“ und „the mechanical, machine, camera – or the *Kunstkamera*-like procession of the social or natural space into a museum“ (a.a.O.) charakterisiert ist (letzteres verbindet Kujundžić mit Benjamins Beschreibung der Filmtechnik).

Kujundžić gibt der Bedeutung der Formung und Deformation von Wachs breiten Raum: Daran will er die Modernität der Rastrelli-Gestalt festmachen. Die wächserne Totenmaske, die Rastrelli küßt, wird als „Intervall“ beschrieben, und die Notwendigkeit von deren „Deformation“ bei der künstlerischen Arbeit wird (in Anlehnung an Jampol'skij) als Betonung der Übergängigkeit zwischen Gesicht und Maske gedeutet, womit die reichhaltige nietzscheanische Masken-Metaphorik eingebracht wird. In der Arbeit zur Parodie hatte Tynjanov von der „gespenstischen Zirkulation von Masken“ gesprochen. Im Kommentar zur Szene, in der Rastrelli die Totenmaske Peters mit seinem eigenen Selbstporträt als Silenus (der Vater Dionysos!²⁹) an einem Brunnen vergleicht, schreibt Kujundžić: „Tynjanov's writing thus appears in between the two masks, filling in the crevice between the mold and the model and splitting itself between the contours of the death mask and its allegorical [...] actualization.“ (a.a.O., 155)

Über den Freudschen Wunderblock verknüpft Kujundžić diesen Vorgang mit dem Schreiben, d.h. mit dem „spatial-temporal interval in which writing appears“ (a.a.O., 157). Und die Beschreibung von Rastrellis Schreiben stellt eine Verbindung, so Kujundžić (wieder im Anschluß an Jampol'skij), zu Puškin her, denn Rastrellis Kritzeleien wiederholen in der Tat gewöhnliche Assoziationen mit dessen Handschrift. Auch hier wird die Figur der notwendigen Deformation und ‚Monstrosität‘ einbezogen. Hier verweist Kujundžić auf Lacans „anamorphische“ Analyse des Blicks und verknüpft sie mit Tynjanovs Ausführungen zum Blick, der von der Fotografie festgehalten wird. Sein Fazit: „Temporality,

²⁸ Kujundžić stützt sich in seiner Beschreibung des Barock fast vollständig auf Benjamin und auf Christine Buci-Glucksmanns *La raison baroque* (1984), wo unter dem Vorzeichen der „Allegorie, des Oxymorons, der offenen Totalität und des dissonanten Details“ die „Moderne“ (Benjamin, Baudelaire, Barthes, Lacan) mit dem Barock kurzgeschlossen wird.

²⁹ Hier wäre, so Kujundžić, eine Verbindung nicht nur zu Nietzsche, sondern auch zu Nikolaj I, herzustellen, denn in Tynjanovs Erzählung „*Molodoj Vitušičnikov*“ befiehlt dieser Zar die Entfernung einer Silenus-Satue.

an interval between the visible and invisible, is the structural part of anamorphosis.“ (a.a.O., 160)

Auf dieser Basis wird die Balsamierung der „barocken Leiche“ in Form einer Wachsfigur zur „Allegorisierung des Körpers“ interpretiert, die den Repräsentationsstrategien Petrs entgegengesetzt werden: letztere fußt auf einem Terror, der repräsentative Sicherheit, d.h. „Äquivalenz zwischen dem Referenten und dem Text“ erlangen will (Petr agiert, d.h. schreibt, unmittelbar auf dem lebenden und gepeinigten Körper). Erstere wiederum ist jene „fröhliche Trauer“, die in Benjamins Trauerspielbuch beschrieben wird: „die Allegorisierung der Physis kann nur an der Leiche sich energisch durchsetzen. Und die Personen des Trauerspiels sterben, weil sie nur so, als Leichen, in die allegorische Heimat eingehen. Nicht um der Unsterblichkeit willen, um der Leiche willen gehen sie zu Grunde.“ (Benjamin 1991/I, 391-392; zitiert in engl. Übersetzung in Kujundžić, a.a.O., 162). Im Gegensatz zu Petrs präservierten Leichenteilen entsteht Rastrellis Wachsfigur „nur um in eine Zirkulation von Masken und gespenstischen anamorphischen Simulationen“ versetzt zu werden (a.a.O.). Während Petr Geschichte im Sinne vom „*deus est machina*“ und unter Verwendung von Metaphern der Gleichheit und Unmittelbarkeit „fabriziert“, bringt Rastrelli „Maskeraden, Travestien und parodische Trauer“ (a.a.O., 163) hervor. Daher, so Kujundžić, stellt Rastrelli Petrs Ideologie der Authentizität in Frage (a.a.O.).

An diese Schlußfolgerungen knüpft Kujundžić bei seiner Erläuterung des bereits erwähnten Dritten im Bunde: Puškin. Auch dessen *Mednyj vsadnik* wird als „moderne“ Auseinandersetzung mit dem „Trauma“ der petrinischen „Modernisierung“ in Tynjanovs *Voskovaja persona* – denn es wird anhand diverser Indizien überzeugend argumentiert, daß Tynjanovs Text auch eine Puškinlektüre ist – gelesen. Bei Tynjanovs Puškin ist Petrs Petersburg ein „Sarkophag“, und die Erinnerung (im Sinne von Foucaults Gegen-Gedächtnis) an den vergessenen Evgenij (nicht einmal sein Nachname ist bekannt) ist wieder eine „moderne“ Geste, die diesem Monument entgegenwirken soll. Puškin repräsentiert beide Seiten, sowohl das Monumentale (die eiserne Statue) als auch den „Müll der Geschichte“ (Evgenij): er ist „gespalten“ (a.a.O., 175). Daher schreibt Kujundžić:

Tynjanov, via Rastrelli and Pushkin, displays the forces of delayed or accelerated temporality that inhabit, from within, the modernist project. What the model representatives of three Russian modernisms (the Petrine, the Pushkinian, and Soviet), Rastrelli, Pushkin and Tynjanov, have in common, what binds them in this retroactive/anticipated temporal event, is the very „post,“ the aftermath, that infiltrates their „modernity,“ and we could say modernity as such. (a.a.O., 170)

Diese Argumentation ist theoretisch nachvollziehbar, beruht aber, wie Veldhues zeigt, auf einem Fehler in der Lektüre von *Voskovaja persona*. Es geht um das für die Beurteilung der Rolle Puškins in Tynjanovs Text entscheidende Motiv des kleinen Bronze-Mohren (als demonumentalisierter Puškin), den Rastrelli als einzigen Gegenstand aus einem Brand in seinen Ateliers rettet, womit er das Wachsmo­dell eines Reiterstandbilds Peters des Großen der Zerstörung preisgibt. Kujundžić gibt irrtümlicherweise an, diese Figur des Mohren wäre aus Wachs. Veldhues (1998, 439) führt aus:

Aufgrund seiner expliziten [...] ausgerichteten Materialesemantik (monumentale Bronze vs. anti-monumentales Wachs [...]) muß für Kujundžić (1997, 166) das Negerlein, das klar einen de-monumentalisierten Puškin vertritt, aus *Wachs* sein – was er dann auch gegen den Text, ungeachtet der wirklich massiven Materialreferenzen in der zitierten Passage behauptet: „the wax model of a mischievous little Moor boy“, „Tynianov's 'little Balckamor' made in wax“ (Kursiv – CV). Mit diesem Fehler bricht seine diesbezügliche Argumentation zusammen.

Ohne Veldhues unbedingt in seinem Schluß zu folgen, die Argumentation Kujundžićs würde hier vollständig zusammenbrechen, scheint diese Ungenauigkeit doch symptomatisch zu sein für das dekonstruktivistische Wunschdenken, das Kujundžićs Version der Theorie- und Literaturgeschichte beherrscht. Das problematische an diesem Wunschdenken ist, daß es Kujundžić dazu verleitet, die eigentlichen Konturen des Verlaufs der Theoriegeschichte zu Gunsten einer teleologischen Hinführung zur eindeutig methodisch favorisierten Dekonstruktion aus dem Blickfeld verlieren. So wird die Dekonstruktion, ähnlich wie die Kultursemiotik für den Strukturalismus, zum *happy end* einer gnadenlos modernen Theoriegeschichte seit Nietzsche, die – so die implizite Botschaft Kujundžićs – so und nur so gelaufen sein kann und muß.

Diese Konzeption steht im Gegensatz zu Hansen-Löves Drei-Stufen-Modell, denn die letzte Phase des Formalismus (F III) ist keineswegs der endgültige oder ein vorläufiger Telos des wie auch immer verstandenen Weltgeistes, sondern wird in seinen vielfältigen und nicht auf einen Nenner zu bringenden Konturen sachlich beschrieben. Eine sorgfältige Rezeption der Beschreibung gerade dieser Phase des Formalismus – beispielsweise hinsichtlich der „Formal-philosophischen Schule“ mit ihrer besonderen Art der Pragmatisierung der Literatur – hätte man etliche starren Teleologien in der Theoriegeschichte vermeiden können.

Jedenfalls kann man konstatieren, daß alle anderen hier rezensierten Autoren weitaus sensibler sind als Kujundžić für die Konturen und die Logik von historischen Theorieabläufen, was ja auch das Augenmerk ist, unter dem die Arbeiten hier beurteilt werden.

(Fortsetzung folgt)

L i t e r a t u r

Buci-Glucksmann, C. 1984. *La raison baroque*, Paris.

Certeau, Michel de 1988. *Die Kunst des Handelns*, Berlin.

Davidson, D. 1998. „Was Metaphern bedeuten“, Haverkamp, A. (Hg.), *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt a.M., 49-75.

Deleuze, G. 1992. *Woran erkennt man den Strukturalismus?*, Berlin.

de Man, P. 1984. *Allegories of Reading*, NY.

Foucault, M. 1967. *Les mots et les choses*, Paris.

- Foucault, M. 1994. *Dits et écrits 1954-1988*, Bd. 2, 1970-1975, Paris.
- Frank, M. 1983. *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt a.M.
- Hansen-Löve, A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- Haverkamp, A. 1998. „Einleitung“, *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt a.M., 7-25.
- Hegel, G.W.F. 1982. *Werke in 20 Bänden*, Frankfurt a.M.
- Jameson, F. 1972. *The Prisonhouse of Language*, Princeton.
- Kuhn, T. 1963. *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago.
- Lobsien, E. 1995. *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie der poetischen Sprache*, München.
- Meyer H. 1999. „Šklovskijs Unentscheidbarkeit, Jakobsons *organizzazione combattiva*, Tynjanovs metaphorischer Nietzscheanismus, und das *happy end* (in) der Semiotik. Re- und Dekonstruktionen in neueren Arbeiten zum Formalismus und Strukturalismus (Teil 1)“, *WSA* 42, 295-322.
- Nietzsche, F. 1988. *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., München.
- Paperno, I. 1986. „Kak sdelan russkij formalizm“, *IJSLP* 33, 141-150.
- Tynjanov, Ju.N. 1977. E.A. Toddes, A.P. Čudakov, M.O. Čudakova (Hg.), *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, M.
- Veldhues, C. 1998. „Puškin in Tynjanovs ‚Voskovaja persona‘“, A. Hartmann (Hg.), *Im Zeichen-Raum: Festschrift für Karl Eimermacher zum 60. Geburtstag*, Dortmund, 401-446.