

Frank Kessler

Ostranenie

Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus¹

*"Je näher man ein Wort anschaut, desto ferner schaut es zurück."
Karl Kraus*

I.

Der Neoformalismus ist nicht nur einer der meistdiskutierten filmwissenschaftlichen Ansätze jüngerer Zeit, sondern zweifellos auch einer der "erfolgreichsten".² In der – oft polemisch geführten – Auseinandersetzung mit anderen Positionen zeichnet er sich durch eine dezidierte Abgrenzung von vor allem französischen Theorietraditionen aus. Im Unterschied zu der in den USA in den siebziger und achtziger Jahren vorherrschenden Tendenz, an den Strukturalismus und Neo- bzw. Poststrukturalismus anzuknüpfen, beruft er sich explizit auf die Arbeiten des russischen Formalismus aus den zwanziger Jahren.³ Der Neoformalismus übernimmt dabei nicht nur zentrale methodische und epistemologische Prinzipien der russischen Literaturwissenschaftler, sondern natürlich auch Elemente aus deren Terminologie. Dazu gehört auch der formalistische Verfremdungsbegriff, um den es mir im folgenden geht.

Der von Viktor Šklovskij geprägte Begriff *ostranenie* spielt in den Analysen der Neoformalisten, insbesondere bei Kristin Thompson, eine nicht unbedeutende Rolle, so daß es mir sinnvoll scheint, ihn zunächst einmal in seinem ursprünglichen Kontext zu betrachten. Dies stellt mich allerdings vor ein

¹ Dieser Artikel ist die überarbeitete Fassung eines auf der Workshop-Tagung "Formalismus-Neoformalismus" im Februar 1996 gehaltenen Vortrags. Die Tagung wurde organisiert von der Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf", Potsdam-Babelsberg in Kooperation mit dem Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft der Freien Universität Berlin und der Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.

² Für einen Überblick vgl. Wulff 1991 und Hartmann / Wulff 1995.

³ Vgl. hierzu das Einführungskapitel in Thompson 1981.

grundsätzliches Problem: Da ich nicht in der Lage bin, die russischen Originaltexte zu lesen, muß ich mich auf Übersetzungen verlassen, mit allen Problemen, die dies mit sich bringt. Allerdings habe ich Übersetzungen in verschiedenen Sprachen konsultiert, so daß ich zumindest unterschiedliche Möglichkeiten einander gegenüberstellen kann. Dabei findet man fast genauso viele Varianten wie bei den verschiedenen Weisen, den Namen des Urhebers dieses Begriffs zu transkribieren.

Wenn ich es richtig sehe, so deckt die englische Übersetzung *making strange* ziemlich genau den russischen Ausdruck ab. Ähnlich verhält es sich im Englischen mit *estrangement* (das auch in einer der französischen Übersetzungen in der Form *l'étrangement* auftaucht). Die Neoformalisten verwenden meist *defamiliarization*. Die Unterschiede dürften dabei wohl minimal sein; man könnte vielleicht allenfalls sagen, daß *making strange* sich etwas mehr auf den künstlerischen Produktionsprozeß bezieht und *defamiliarization* direkt auf die Tatsache verweist, daß hier das Gewohnte ungewöhnlich wird und der Begriff somit auch die entsprechende Wahrnehmungsweise mit einbezieht. In den französischen Übersetzungen erscheint bisweilen der Ausdruck *singularisation*. Dies meint die Tatsache, daß durch das *ostranenie* ein Gegenstand gewissermaßen aus seiner Umgebung herausgehoben wird, sagt aber nichts über den spezifischen Charakter des hier zugrundeliegenden Verfahrens. Die gängige deutsche Übersetzung *Verfremdung* bringt natürlich das Problem mit sich, daß hier ein Konzept des russischen Formalismus in die Nähe des Brechtschen *V-Effekts* gerät und somit gewissermaßen auf einen anderen, möglicherweise durchaus verwandten, ästhetischen Zusammenhang trifft. Die genaue Beziehung zwischen den beiden Verfremdungsbegriffen ist offenbar nicht so ganz einfach zu bestimmen. Es kursiert die Annahme, daß Brecht dieses Konzept erst nach seinem Aufenthalt in der UdSSR 1935 in seine theatertheoretischen Überlegungen eingebaut hat, wobei Sergeij Tretjakov als Vermittler auftrat und vielleicht sogar Brecht diese deutsche Übersetzung vorgeschlagen hat.⁴ Renate Lachmann (1970, 246-248) äußert allerdings einige Skepsis, was diese Genealogie des Begriffs angeht, und stellt fest, daß im Russischen die Brechtsche *Verfremdung* mit *očuzdenie* übersetzt wird, ein Term, der dem philosophischen Konzept der *Entfremdung* (*otčuzdenie*) nahesteht.

Schon diese wenigen Beispiele machen deutlich, daß die Übersetzung auch Konsequenzen hat für die Art und Weise, wie der Begriff aufgefaßt wird.

⁴ Vgl. hierzu die Ausführungen von Schmidt 1988, 144-146.

Um keine dieser Bedeutungsnuancen von vornherein auszuschließen, werde ich im folgenden den russischen Ausdruck unübersetzt lassen.

Wie erwähnt, hat Viktor Šklovskij den Begriff *ostranenie* eingeführt. Er erscheint zum ersten Mal 1916 in seinem berühmten Aufsatz mit dem Titel "Kunst als Verfahren", den der Autor auch in sein 1925 veröffentlichtes Buch *Theorie der Prosa* aufnimmt.⁵ Kurz gefaßt, geht es dabei um folgendes: Jeder Gegenstand, der Teil unserer gewohnten, alltäglichen Umgebung ist, wird nicht mehr im eigentlichen Sinn gesehen, sondern einfach nur noch "wahrgenommen", wie es bei Šklovskij heißt. Seine Gegenwart wird nur noch auf eine sehr oberflächliche Weise konstatiert. Mit anderen Worten: Unsere Wahrnehmung dieses Gegenstandes ist eine "automatisierte". Aufgabe der Kunst hingegen ist es, uns die Dinge wieder wirklich sehen zu lassen, und dazu muß sie sie "fremd machen" (Šklovskij 1984, 12f). Dieser Gedanke ist an sich nicht neu; Šklovskij selbst zeigt anhand einer Reihe von Beispielen, wie dieses Verfahren in der Vergangenheit von verschiedenen Autoren bis hin zur Poetik des Aristoteles behandelt wurde (vgl. 1985, 72f).

Einen wichtigen Einfluß auf Šklovskij hat offenbar Broder Christiansens 1909 erschienene *Philosophie der Kunst* ausgeübt (das Buch wurde bereits 1911 ins Russische übertragen). Christiansen entwickelt hier die Begriffe *Differenzempfindung* und *Differenzqualität*. Das Kunstwerk kann Christiansen zufolge nur dann als ästhetisches Objekt wirken, wenn es als Abweichung vom Gewohnten, von der Norm empfunden wird. Diese Differenzqualität wird somit zur Grundlage jeden ästhetischen Erlebens. Allerdings ist sie historischen Entwicklungen unterworfen, denn die Abweichung kann ihrerseits zur Norm werden, das Kunstwerk wird "kanonisiert" und kann somit keine Differenzempfindung mehr auslösen (vgl. Christiansen 1912, 117-125).⁶

Im Laufe dieser ersten, durchaus provisorischen Annäherung an den Begriff *ostranenie* sind bereits zwei wichtige Aspekte erwähnt worden. Ausgangspunkt für Šklovskij ist demnach das Phänomen des perceptiven Automatismus, von dem jeder Gegenstand betroffen wird, der uns allzu vertraut ist. An

⁵ Hier und im folgenden nach Šklovskij 1984 zitiert. Allerdings wird hier *priëm* nicht mit *Verfahren*, sondern mit *Kunstgriff* übersetzt. Ich werde jedoch weiterhin *Verfahren* verwenden.

⁶ Vgl. hierzu Erlich 1987, 221 u. 360 et passim sowie Lachmann 1970, 235-237. Auch ein anderer Begriff Christiansens findet sich bei den russischen Formalisten wieder, nämlich der der *Dominante*. Dieser spielt bekanntlich bei Tynjanov und Jakobson und vor allem auch bei den Neoformalisten eine wichtige Rolle.

verschiedenen Stellen zitiert er eine Passage aus den Tagebüchern Tolstojs, in der es heißt, daß der Dichter beim Staubwischen in seinem Zimmer auf einmal nicht mehr weiß, ob er nun sein Sofa bereits abgestaubt hat oder nicht. Die Handlung ist durch die Gewöhnung so automatisiert, daß sie sich unterhalb der Wahrnehmungsschwelle vollzieht (Šklovskij 1984, 12f).

Dies ist die Basis für das *ostranenie*, die erste Ebene, auf der das Verfahren greifen kann: Die Wahrnehmung wird zu einem komplizierteren Akt, so daß der Gegenstand der Alltäglichkeit entrissen wird:

Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe [*Verfahren*; FK]: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern (ibid., 13).

Interessant (und nicht ganz unproblematisch für die Tragkraft des Begriffs) ist, daß Šklovskij hier recht umstandslos von der Durchbrechung des Automatismus im Zusammenhang der "Wahrnehmung des Lebens" zur spezifischen Wahrnehmungsqualität von Kunstwerken überleitet.

Im Bereich von Sprache und Literatur entsteht über das *ostranenie* die Differenzqualität, welche die poetische von der Alltagssprache unterscheidet (Šklovskij stellt bisweilen auch Poesie und Prosa gegeneinander, wobei er aber wohl nicht die Gattungen meint, sondern den Ausdruck "Prosa" wohl eher in einem "prosaischen" Sinn gebraucht). Die Unterscheidung von Poesie und Alltagssprache dient den Autoren von *Poetika kino* übrigens dann auch als Ausgangspunkt bei ihrem Versuch, die Grundlagen der Filmkunst zu definieren.

Auf dieser ersten Ebene erscheint *ostranenie* als ein differenzierendes Verfahren, das Kunst von Nicht-Kunst (oder den poetischen vom prosaischen Sprachgebrauch) scheidet. Diese Differenzierung findet allerdings zunächst in der Wahrnehmung statt, ist also eher der Rezeption zuzuordnen. Doch bei Šklovskij ist beinahe gleichzeitig auch von den verschiedenen künstlerischen Verfahren die Rede, durch die das "Fremd-Machen" als textuelles Phänomen auftreten kann. Auch hier greift Šklovskij wieder auf Beispiele aus dem Werk Tolstojs zurück, um das Verfahren zu erklären. In seinem Aufsatz "Literatur und Kinematograph" aus dem Jahr 1923 beschreibt er dies wie folgt:

Der Dichter nimmt das Schild von den Dingen und stellt es zur Seite. Die Dinge erheben sich, legen die alten Namen ab und nehmen mit den neuen

Namen ein neues Aussehen an. Der Dichter vollzieht eine semantische Verschiebung, er zieht den Begriff aus der Reihe, in der er sich gewöhnlich befindet, heraus und setzt ihn mit Hilfe des Wortes (der Trope) in eine andere Bedeutungsreihe, wobei wir die Neuheit dessen spüren, daß sich der Gegenstand in einer neuen Reihe befindet (1974, 28).

Doch nicht nur auf der Ebene der Wortwahl kann das *ostranenie* eingesetzt werden. Zu den verschiedenen Verfahren, die Šklovskij in diesem Zusammenhang nennt, gehört auch die Wahl einer ungewöhnlichen Erzählperspektive, wie zum Beispiel in jener Erzählung Tolstoj's, in der ein Pferd als narrative Instanz erscheint (vgl. 1984, 14-16).

Schon für Broder Christiansen ist, wie gesehen, die Differenzqualität der historischen Veränderung unterworfen: Die Abweichung kann im Laufe der Zeit zu etwas Gewohntem werden und damit ihrerseits eine neue Norm schaffen, d.h. "automatisiert" werden. An diesem Punkt hängt der historische Stilwandel unmittelbar mit dem *ostranenie* zusammen. Doch bevor ich auf diesen Aspekt eingehe, möchte ich noch kurz auf eine weitere, sehr spezifische Form der Entautomatisierung hinweisen: Ein besonders wichtiges verfremdendes Verfahren ist mit dem *obnaženie priëma* gegeben. Hierbei wird das Funktionieren des Textes oder bestimmter Textelemente selbst thematisiert, das Verfahren also *offengelegt* (in der englischen Übersetzung spricht man denn auch von *baring the device*). Es handelt sich somit gewissermaßen um ein "Meta-Verfahren", das es sogar ermöglicht, ein bereits mehr oder weniger kanonisiertes, automatisiertes Verfahren wieder in den Blick zu rücken und es dadurch noch einmal als Normabweichung zu verwenden. Dies könnte man geradezu als ein formalistisches Moment par excellence bezeichnen (für Šklovskij ist bekanntlich das Kunstwerk die Summe seiner Verfahren): Die Kunst betrachtet sich selbst, wird zu ihrem eigenen Gegenstand, ohne daß es dazu einer außerkünstlerischen Motivation bedarf. Das *obnaženie priëma* kann nur dann auftreten, wenn ein Verfahren bereits kanonisiert ist und damit Gefahr läuft, nicht mehr wahrgenommen zu werden. Genau deshalb ist es aber gleichzeitig auch ein rein künstlerisches Mittel.

Auf dieser Meta-Ebene ist *ostranenie* demzufolge eng mit der Formgeschichte verbunden. Letztlich ist Šklovskij's Auffassung vom Gang der Kunstgeschichte nicht vom Wechselspiel von Kanonisierung und Entautomatisierung zu trennen.

Die Formen der Kunst versteinern und werden nicht mehr wahrgenommen, ich meine, daß in dieser Periode nicht nur der Leser nicht weiß, ob er ein Gedicht gelesen hat oder nicht, sondern auch der Schriftsteller sich nicht erinnern kann, ob er es geschrieben hat oder nicht. Dann fällt die Spannung der künstlerischen

Atmosphäre und es beginnen in sie Elemente nicht kanonisierter Kunst durchzusickern, denen es gewöhnlich zu dieser Zeit gelingt, neue künstlerische *priemy* herauszubilden (Šklovskij 1974, 38; Herv.i.O.).

Dennoch sieht Šklovskij die historische Entwicklung der Kunst nicht als einen linearen Prozeß. Es handelt sich bei ihm keineswegs um eine einfache Aufeinanderfolge künstlerischer Formen, die auseinander hervorgehen und in Konkurrenz zueinander stehen:

Nach einem Gesetz, das meines Wissens von mir als erstem aufgestellt wurde, geht in der Geschichte der Künste die Erbfolge nicht vom Vater auf den Sohn, sondern vom Onkel auf den Neffen über (ibid., 37).

Es sind also "mindere", unbedeutendere Traditionen oder "jüngere Linien", oft aus der Volkskunst stammend, die das bewirken, was Šklovskij immer wieder die "Erneuerung der Form" nennt.

Wie man sieht, ist es nicht ganz einfach zu sagen, daß es sich bei *ostranenie* um ein Konzept handelt. Zwar geht es immer wieder um dasselbe Prinzip – den abweichenden Charakter einer Form in Hinsicht auf eine gegebene Norm –, doch es tritt auf verschiedenen Ebenen in Erscheinung. Gerade weil es so vielseitig ist, einmal als ästhetisches Verfahren innerhalb eines Textes auftritt, dann als allgemeines Gesetz der historischen Formenentwicklung, schließlich als Mittel, um Kunst und Nicht-Kunst voneinander zu unterscheiden, besteht die Gefahr, daß es zu einer Art Passepartout-Begriff wird. Will man es als ein analytisches Konzept verwenden, muß man demnach fragen, inwieweit es die zur theoretischen Arbeit notwendige Differenzierungsqualität besitzt.

II.

Bevor ich die Art und Weise betrachte, wie die Neoformalisten das *ostranenie* wieder aufgreifen, muß ich allerdings einen Exkurs einflechten und darauf eingehen, wie sich die Neoformalisten auf ihre russischen Vorläufer (falls man das so sagen darf) beziehen. In seinem programmatischen Aufsatz "Lowering the Stakes" präsentiert David Bordwell (1983) die Hauptachsen des neoformalistischen Forschungsprojekts. Gleichzeitig kritisiert er die Art und Weise, wie der Strukturalismus der sechziger Jahre die Formalisten schlicht als Vorläufer betrachtet hat: "[...] they were said to pose the problems which the structuralists solved" (ibid., 6). Und für die Filmtheorie stellt Bordwell fest, daß sie sich mit dem Formalismus nur punktuell und eklektisch auseinandergesetzt habe (ibid.). Der Neoformalismus nun übernimmt von den Formalisten eine Reihe theoretischer und analytischer Kon-

zepte: *Defamiliarization, dominant, system, function* sowie die Begriffspaare *background/foreground* und *syuzet/fabula* (ibid., 13). Allerdings bliebe hier festzuhalten, daß diese Vorgehensweise kaum weniger eklektisch ist als die von Bordwell kritisierte. Auch wenn sie versucht, systematisch zu sein, so kann sie dies, wie noch zu zeigen sein wird, nur um den Preis einer gehörigen Revision des historischen Formalismus. Natürlich verpflichtet andererseits nichts den Neoformalismus dazu, seine Quellen in ihrer ursprünglichen Form zu bewahren. Wollte man dies kritisieren, so müßte man zumindest die theoretischen Konsequenzen einer solchen Revision aufzeigen. Ich komme hierauf noch zurück.

Darüber hinaus ist es bemerkenswert, daß der Neoformalismus, wiewohl er explizit als filmwissenschaftlicher Ansatz konzipiert ist, auf der Literaturtheorie des russischen Formalismus aufbaut. In ihrer Studie zu Eisensteins *IVAN DER SCHRECKLICHE* beschränkt sich Kristin Thompsons Auseinandersetzung mit der formalistischen Filmtheorie auf eine knappe Seite (vgl. 1981, 31). In anderen neoformalistischen Arbeiten wird diese Diskussion auch nicht weiter geführt. Thompson wendet gegen die Filmtheorie des Formalismus vor allem ein, daß sie, entsprechend der Unterscheidung zwischen poetischer und Alltagssprache, auch auf einer Dichotomie gründet, wobei dann die Fotografie als Äquivalent der letzteren erscheint und der Film der Poesie entspricht: "Die Beziehung zwischen Fotografie und Film sind in gewisser Hinsicht von der Art der Beziehung zwischen praktischer und poetischer Sprache" (Ejchenbaum 1974, 14).

So direkt genommen, erscheint die Bemerkung Ejchenbaums in der Tat ausgesprochen diskutabel. Wer wollte auch die künstlerischen Möglichkeiten der Fotografie so kategorisch in Abrede stellen und sie als ein ausschließlich zu praktischen Zwecken brauchbares Medium sehen?⁷ Betrachtet man aber die Funktion dieser Dichotomie im Rahmen der formalistischen Filmtheorie etwas genauer, so erscheint sie eher als eine etwas unglücklich gewählte Analogie. Bei Jurij Tynjanov (1974, 50-56) wird deutlich, daß er die Fotografie in diesem Zusammenhang in erster Linie als ein Medium auffaßt, dessen Dominante die Wiedergabe, die "Ähnlichkeit" ist und dessen ästhetische Möglichkeiten "gewissermaßen illegitime Qualitäten" (ibid., 50) sind. Entscheidend ist aber, daß diese – zugegebenermaßen sehr eindimensionale – Auffassung von der Fotografie bei den russischen Formalisten die Funktion hat zu zeigen, daß sich das Kino dieser einseitigen Ausrichtung auf die Reproduktion der Wirklichkeit entzieht und namentlich mit der Montage

⁷ Vgl. hierzu auch Revuz 1974, 56ff.

über eigene spezifische ästhetische Mittel verfügt. Die anscheinende Verknennung der künstlerischen Möglichkeiten der Fotografie dient also in erster Linie dazu, die Montage als genuin filmisches Ausdrucksmittel aufzuwerten. Auch wenn die Gegenüberstellung von Poesie und Alltagssprache (bzw. hier von Fotografie und Film) als Prämisse einer Kunsttheorie tatsächlich problematisch ist, muß man deswegen die filmtheoretischen Überlegungen nicht insgesamt verwerfen. Darüber hinaus gilt es, die Funktion einer solchen Konstruktion historisch zu verstehen.

Im Theoriegebäude des Formalismus dient die Dichotomisierung von Fotografie und Film vor allem dazu, eine Hierarchie der künstlerischen Mittel aufzustellen, auf deren unterstem Niveau die Fotografie zu finden ist, deren ästhetische Qualität sich auf das "Fotogene" beschränkt, auf die "*Zaum'*-Essenz" des Films", wie Ejchenbaum (1974, 14) schreibt. An der Spitze steht dann die Montage, das filmische Verfahren par excellence. Es wäre noch einiges zu sagen über die vielen stimulierenden Gedanken, die sich in den Arbeiten der russischen Formalisten zum Film finden, doch dies würde hier zu weit führen.⁹ Die reservierte Haltung des Neoformalismus, so scheint mir, hängt vor allem damit zusammen, daß die Formalisten den Film als Sprache behandeln.¹⁰ Gerade dies lehnt die neoformalistische Theorie aber energisch ab und verwirft offenbar deshalb die formalistische Poetik des Films en bloc.

III.

Die Neoformalisten betonen immer wieder, daß es ihnen nicht darum geht, eine Methode vorzuschlagen, sondern daß sie ein Ensemble analytischer Prinzipien anbieten wollen, die es erlauben, eine dem jeweiligen Analysegegenstand adäquate Methode zu erarbeiten (vgl. Thompson 1995). Eben dazu dienen die oben genannten formalistischen Konzepte. Schon bei den russischen Formalisten findet man eben diese Haltung: Boris Ejchenbaum (1965, 7-9) stellt fest, daß sich der Formalismus vor allem dadurch definiert, daß er die Literatur als einen spezifischen wissenschaftlichen Gegenstand konstruiert und gerade nicht als ein geschlossenes methodologisches System

⁸ *Zaum'* meint eine die (begriffliche) Vernunft überschreitende bzw. vorbegriffliche Ausdrucksebene. Im Bereich der Sprache wäre das vor allem die lautliche Ebene. In diesem Sinn wurde der Terminus von den Futuristen für ihre Sprachexperimente propagiert.

⁹ Vgl. hierzu die in Beilenhoff 1974 versammelten Artikel sowie Revuz 1974 und Wuss 1990, 191-211.

¹⁰ Zu diesem Topos vgl. Möller-Naß 1986; Elsaesser/Poppe 1994.

auftreten will. Gleichzeitig merkt er aber auch an: "Das Moment der Evolution ist in der Geschichte der formalen Methode überaus wichtig" (ibid., 7). Dieser Punkt wird jedoch vom Neoformalismus nicht konsequent genug berücksichtigt.

In dem eben zitierten Artikel "Die Theorie der formalen Methode" aus dem Jahre 1927 beschreibt Ejchenbaum die Geschichte des Formalismus als eine Reihe von Verschiebungen in den Diskussionen theoretischer Fragen und Probleme. Eine ähnliche Vorgehensweise findet man auch in Hansen-Löves umfangreicher Studie zum Thema (1978). Er entwickelt dabei ein Modell, das den Formalismus in verschiedene, aufeinanderfolgende Phasen gliedert. Ich bleibe der Einfachheit halber bei der formalistischen Filmtheorie. Hier unterscheidet Hansen-Löve (ibid., 338-358) drei Etappen: Zunächst wird der Film über eine Gegenüberstellung mit der Literatur definiert, wobei vor allem die Unterschiede zwischen beiden Künsten herausgearbeitet werden. Als Schlüsseltext wäre hier Šklovskijs "Literatur und Kinematograph" aus dem Jahr 1923 zu nennen. Die zweite Etappe findet ihren Höhepunkt mit der Veröffentlichung des Sammelbandes *Poetika kino* (1927). Hier wird die ästhetische Spezifik des Films in der Montage gesehen, die die Basis der Filmsprache, deren Syntax und Semantik ist. Die dritte Phase verbindet Hansen-Löve schließlich mit Eisensteins Ideen zur "polyphonen" Montage. Auch wenn man durchaus Einwände gegen dieses Modell äußern kann (vor allem auch hinsichtlich der Eisenstein in diesem Zusammenhang zugeschriebenen Rolle), so hat es dennoch vor allem den Vorteil, deutlich zu machen, welche Verschiebungen in der theoretischen Diskussion stattfanden, weil dies Konsequenzen für die Begriffsbildung hat.

In einer interessanten Studie von Peter Steiner (1980/81) werden die Unterschiede innerhalb der formalen Schule an verschiedene theoretische Modelle gekoppelt. Steiner unterscheidet drei "Metaphern", die jeweils für eine andere Ausrichtung innerhalb des russischen Formalismus stehen. Als erste Metapher nennt er die "Maschine". Hier ist *ostranenie* der zentrale Begriff. Die entsprechende Auffassung des Kunstwerks hat Šklovskij formuliert: Es ist die Summe der Verfahren, die es konstituieren (vgl. Erlich 1987, 99). Die zweite Metapher ist die des "Organismus". Steiner spricht in diesem Zusammenhang von einem "morphologischen" Formalismus. Innerhalb dieses Zweigs ist Vladimir Propps (1975) berühmte Studie zum russischen Volksmärchen (1928 verfaßt) die zweifellos wichtigste Arbeit. Das Werk ist nun nicht einfach nur eine Summe von künstlerischen Verfahren, sondern eine Konfiguration, die sich aus einem zugrundeliegenden abstrakten Modell herleiten läßt, in dem jedes Element seinen Platz und seine Funktion hat.

Schließlich als dritte Metapher die des "Systems": Hier erscheint das Kunstwerk als ein hierarchisch organisiertes Ganzes, das aus Variablen besteht, die einander gegenseitig bestimmen. Dazu gehören dann auch Variablen, die außerliterarischen oder gar nichtliterarischen Reihen angehören. Dabei drängt sich der Begriff "Struktur" geradezu auf, der dann ja auch in einem von Roman Jakobson und Jurij Tynjanov (1979) zusammen verfaßten programmatischen Text eine prominente Rolle spielt. Dieses "strukturalistische Manifest" aus dem Jahr 1928 markiert laut Steiner den Kulminationspunkt des "systemischen" Formalismus.

Die Arbeit von Steiner zeigt somit, daß sich innerhalb des Formalismus verschiedene Ausrichtungen unterscheiden lassen, und Hansen-Löve beschreibt, wie die theoretischen Diskussionen in aufeinanderfolgenden Phasen verliefen. Damit wird die Auffassung vom Formalismus als einem mehr oder weniger homogenen Ansatz durchaus problematisch. Zu fragen wäre nun, was dies für die Einschätzung eines Konzeptes wie *ostranenie* bedeutet. Wie bereits gesehen, kann es auf verschiedenen Ebenen eingesetzt werden. Es hat seinen theoriegeschichtlichen Ort eher in den relativ frühen Phasen des Formalismus und funktioniert vor allem in binären Beziehungen. Damit unterscheidet es sich auch von Konzepten wie "Funktion", "System" und selbst "Dominante", die auf komplexere Einheiten Bezug nehmen und in Steiners Sichtweise zum "systemischen" Formalismus gehören.

IV.

Welche Rolle spielt nun der Begriff *ostranenie* für den neoformalistischen Ansatz? Liest man die einleitenden Kapitel zu den beiden Büchern, in denen Kristin Thompson (1981 u. 1988; vgl. 1995) sich mit Problemen der Film-analyse befaßt, so spielt *ostranenie* eine recht zentrale Rolle. Bemerkenswerterweise sind es aber nicht die konkreten Verfahren der Entautomatisierung auf textueller Ebene, die hier in erster Linie diskutiert werden. Das *baring the device* wird zwar ausführlich erörtert, doch letztlich nur als Sonderfall der "künstlerischen Motivation" (1995, 39). *Ostranenie* ist für Thompson vor allem in zweierlei Hinsicht wichtig: als Merkmal des Kunstwerks und in Hinblick auf die historische Norm. Ich möchte mit letzterem Aspekt beginnen. Wie erwähnt, ist das grundlegende Prinzip des *ostranenie* die Abweichung von einer Norm, die als Hintergrund betrachtet wird. Für den Neoformalismus ist dies in erster Linie das klassische Hollywoodkino (ibid., 43). Dabei stellt sich die Frage, welchen Stellenwert diese Norm hat: Handelt es sich um ein heuristisches Prinzip, das es erlaubt, die Besonderheiten eines

gegebenen Werks besser sichtbar zu machen, oder um ein tatsächliches historisches Faktum? Dieses Problem ist durchaus von großem Gewicht, da der Einfluß von Hollywood auf die Filmproduktion der meisten Länder ja kaum zu leugnen ist und der amerikanische Film oft als reeller oder virtueller Widerpart verstanden wird. Dennoch scheint es mir, daß man bestimmte Aspekte dieser "abweichenden Formen" nicht in den Blick bekommt, wenn man sie nur in Relation zum Hollywoodkino betrachtet. Man sieht sie dann gewissermaßen in einem starken Gegenlicht, das zwar die Konturen deutlich zeichnet, die eigentliche Gestalt aber im Schatten beläßt. Weniger poetisch ausgedrückt: Begreift man beispielsweise den künstlerisch ambitionierten europäischen Film der zwanziger Jahre als Reaktion auf den Hollywoodfilm, vernachlässigt man tendenziell den Beitrag der jeweiligen kulturellen Traditionen. Wählt man das klassische amerikanische Kino aus heuristischen Gründen als Hintergrund (was Kristin Thompson in den meisten Fällen auch tut), so stellt sich ebenfalls die Frage, ob damit nicht auch der Blick auf Phänomene, die sich nicht ohne weiteres in eine wie auch immer geartete Beziehung zum Hollywood-Film setzen lassen, verstellt wird. Das Verfahren, Filme vor einem spezifischen Hintergrund zu betrachten, ist sicher nützlich, weil so die Analyse perspektiviert werden kann. Inwieweit es aber hilfreich ist, die Unterschiede als Abweichung von einer Norm, gar als *ostranenie* zu betrachten, scheint weniger selbstverständlich.¹¹

In jedem Fall aber ist es im Unterschied zur Auffassung des russischen Formalismus von der Entwicklung der Literaturgeschichte im Bereich des Films so, daß die Norm nicht mehr von den abweichenden Formen abgelöst wird. Der Hollywood-Film wird im Gegenteil als eine *transhistorische* Norm den Analysen verschiedener anderer Praktiken unterlegt. Für Šklovskij geht es noch darum, eine Gesetzmäßigkeit in der historischen Abfolge der Formen zu entdecken; der Neoformalismus hat in seiner Auffassung des Zusammenhangs von *ostranenie* und historischer Norm dieses Spannungsverhältnis vom Mechanismus des Wandels abgekoppelt. Das soll nun keineswegs unterstellen, daß der Neoformalismus bei seinen Analysen letztlich ahistorisch verführe – ganz im Gegenteil, wie ja beispielsweise die große Studie zum klassischen Hollywood-Film (Bordwell/Staiger/Thompson 1985) oder auch David Bordwells Arbeit zu verschiedenen historischen Erzählmodi (1985) eindrucksvoll belegen. Dennoch bleibt festzuhalten, daß in solchen Unter-

¹¹ Vgl. auch Thompson 1993, wo sie die Unterschiede in der Organisation europäischer Filmproduktionen zum System Hollywoods analysiert, ohne dabei jedoch mit dem Begriff *ostranenie* zu operieren.

suchungen das Konzept des *ostranenie* als historiographische Kategorie keine Rolle spielt.

Schließlich verweist Kristin Thompson auch auf das *ostranenie*, um die Unterscheidung zwischen Kunstwerken und Alltagsgegenständen zu diskutieren. Es mag überraschen, daß diese Fragestellung heute überhaupt noch solch einen breiten Raum einnimmt. Allerdings geht es hier, so meine ich, weniger um das Heraufbeschwören von Gespenstern der Vergangenheit, als vielmehr darum, gegenwärtige Geister zu bannen. Da der Neoformalismus sowohl die "linguistische Metapher" (vgl. Bordwell 1985, 16ff) des russischen Formalismus (also den Versuch, für den Film ein Äquivalent des Gegensatzes zwischen poetischem und alltäglichem Sprachgebrauch zu finden), als auch ein Kommunikationsmodell für die Kunst ablehnt, bezieht man sich auf das *ostranenie*, um die Kunst als eigenen Bereich abgrenzen zu können. Darüber hinaus bietet dieses Konzept ein gewissermaßen immanentes Kriterium an, um die Zugehörigkeit zu diesem Bereich bestimmen zu können, nämlich die – wie auch immer relative – Komplexität der Form. So vergleicht Thompson (1981, 26-30) einen willkürlich gewählten Lehrfilm über das Funktionieren einer Bibliothek mit Alain Resnais' *TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE* (Frankreich 1956). Im ersten Fall werden die filmischen Techniken so neutral wie möglich eingesetzt, während Resnais sie bewußt so verwendet, daß der Zuschauer ein ungewohntes, "fremdartiges" Bild der Pariser Bibliothèque Nationale bekommt. Ein solches Kriterium ist natürlich für sich genommen wenig aussagekräftig, auch wenn es hier von Kristin Thompson lediglich als illustrierendes Beispiel verwendet wird. Wichtiger ist, daß hier ein Problem sichtbar wird. Man stelle sich einfach einen modernen Werbefilm für eine Bibliothek vor: Auch hier können komplexe formale Verfahren eingesetzt werden, die den Gegenstand, also die Bibliothek, "verfremden", um neue Publikumsschichten zu erreichen, ohne daß dabei von "Kunst" die Rede wäre. Diese Beispiele machen deutlich, daß man hier nicht umhin kann, auch die pragmatische Dimension der verschiedenen Texte zu berücksichtigen. *Ostranenie* ist ein zu "mechanisches" Konzept, um allen Aspekten, die hier eine Rolle spielen, Rechnung tragen zu können.¹² Aber genau das ist ein neuralgischer Punkt: Da der Neoformalismus kategorisch alles ablehnt, was dem Feld der Linguistik oder der Kommunikation

¹² Die Gerechtigkeit gebietet hier allerdings, darauf hinzuweisen, daß Kristin Thompson tatsächlich auch auf die Bedeutung institutioneller Kontexte für die Textrezeption eingeht (1981, 29f), ohne sie allerdings systematisch in ihren Ansatz zu integrieren. Für eine kurze Diskussion des Verhältnisses von Neoformalismus und Semiopragmatik vgl. Odin 1989, 87f.

zugehört, kann er die pragmatische Komponente nicht einbeziehen. Man muß geradezu den Eindruck gewinnen, daß er in dieser Hinsicht hinter Jakobsons Kommunikationsmodell zurückfällt, das mit der Unterscheidung verschiedener Funktionen (referentiell, poetisch, phatisch, konativ, emotiv, metasprachlich) zumindest tendenziell die Möglichkeit der Konstruktion verschiedener Dominanten innerhalb ein und desselben Textes zuläßt (vgl. Jakobson 1979, 94). Dies aber liefe auf die Anerkennung der Möglichkeit verschiedener Lesarten eines Films hinaus, wie es beispielsweise die Semio-*pragmatik* postuliert.

Ostranenie ist zweifellos ein sehr vielfältig einsetzbares Konzept, es ist aber zu vielseitig, um auf wirklich systematische Weise verwendet werden zu können. So mag es als heuristisches Prinzip durchaus fruchtbar sein, doch in seinen verschiedenen Anwendungen bleibt es zu sehr einer binären Logik verbunden, um zu einem wirklich trennscharfen Analyseinstrument werden zu können. All diese Probleme kann man bereits in den Ausführungen von Šklovskij aufspüren, und es ist vielleicht kein Zufall, daß das Konzept des *ostranenie*, so weit mir bekannt ist, bei den anderen formalistischen Autoren praktisch kaum eine Rolle spielt. Für den Neoformalismus hat, so scheint mir, *ostranenie* vornehmlich eine strategische Bedeutung: So wird es möglich, einen Ansatz zur Analyse von Filmen zu erarbeiten, der weder auf linguistische noch auf kommunikationstheoretische Theorien zurückgreifen muß. Doch dieser relativ autonome Bereich entsteht nun um den Preis eines theoretischen Rigorismus, der sich in diesem Punkt nicht aus der Sache heraus begründen läßt. Der Neoformalismus versucht letztlich, einen systematischen Ansatz auf der Grundlage einer kleinen Anzahl theoretischer Konzepte zu schaffen, wobei *ostranenie* vor allem die Funktion hat, den Gegenstandsbereich abzugrenzen. Die Frage wäre nun, ob das in dieser Form von wesentlichem Belang ist oder ob hier nicht doch strategischen Erwägungen zu viel Gewicht zukommt. Die Produktivität des neoformalistischen Ansatzes würde wohl nicht geringer, wenn die formale Analyse an einer pragmatisch orientierten Texttheorie anknüpfte statt an einer Auffassung von Kunst als einem "von anderen kulturellen Artefakten abgetrennte[n] Bereich" (Thompson 1995, 28).

Literatur

- Beilenhoff, Wolfgang (1974) (Hrsg.) *Poetik des Films*. München: Wilhelm Fink.
- Bordwell, David (1983) Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema. In: *Iris* 1,1, S. 5-18.
- (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press.
- / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Christiansen, Broder (1912) *Philosophie der Kunst*. Berlin-Steglitz: B. Behr's Verlag Friedrich Feddersen.
- Ejchenbaum, Boris (1965) *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1974) Probleme der Filmstilistik. In: Beilenhoff (1974), S. 12-39.
- Elsaesser, Thomas / Poppe, Emile (1994) *Lemma Film*. In: *The Encyclopedia of Language and Linguistics*. Vol. 3. Oxford [...]: Pergamon Press, S. 1225-1241.
- Erlich, Viktor (1987) *Russischer Formalismus*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Hartmann, Britta / Wulff, Hans Jürgen (1995) Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik. In: *Montage/AV* 4,1, S. 5-22.
- Hansen-Löve, Aage A. (1978) *Der russische Formalismus*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Jakobson, Roman (1979) *Poetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- / Tynjanov, Jurij (1979) Probleme der Literatur- und Sprachforschung. In: Jakobson 1979, S. 63-66.
- Lachmann, Renate (1970) Die "Verfremdung" und das "Neue Sehen" bei Viktor Šklovskij. In: *Poetica* 3, S. 226-249.
- Möller-Naß, Karl-Dietmar (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAkS Publikationen.
- Odin, Roger (1989) La sémio-pragmatique du cinéma sans crise ni désillusion. In: *Hors Cadre*, 7, S. 77-92.
- Propp, Vladimir (1975) *Morphologie des Märchens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Revuz, Christine (1974) La théorie du cinéma chez les formalistes russes. In: *Ça Cinéma*, 3, S. 48-71.
- Schmidt, Alexander (1988) Viktor Schklowskij. Eine Montage aus Leben und Werk. In: *Spurensicherung. I. Kunsttheoretische Nachforschungen über Max Raphael, Raoul Hausmann, Sergej Eisenstein, Viktor Schklowskij*. Hrsg. v. Alfred Paffenholz. Hamburg: Junius, S. 111-152.
- Šklovskij, Viktor (1974) Literatur und Kinematograph. In: *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte. Zur Literaturtheorie und Methodologie in der Sowjetunion, CSSR, Polen und Jugoslawien*. Hrsg. v. Aleksandar Flaker & Viktor Zmegac. Kronberg, Ts.: Scriptor, S. 22-41.
- (1984) *Theorie der Prosa*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- (1985) *Ressurrection du mot*. Paris: Eds. Gérard Lebovici.
- Steiner, Peter (1980/81) Three Metaphors Of Russian Formalism. In: *Poetics Today* 2,1b, S. 59-116.
- Thompson, Kristin (1981) *Eisenstein's IVAN THE TERRIBLE. A Neoformalist Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

- (1988) *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
 - (1993) Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production. Implications for Europe's Avant-gardes. In: *Film History* 5,4, S. 386-404.
 - (1995) Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: *Montage/AV* 4,1, S. 23-62.
- Tynjanov, Jurij (1974) Über die Grundlagen des Films. In: Beilenhoff 1974, S. 40-63.
- Wulff, Hans Jürgen (1991) Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films. In: *Rundfunk und Fernsehen* 39,3, S. 393-405.
- Wuss, Peter (1990) *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*. Berlin: Henschel Verlag.