

SONDERDRUCK

Komparatistik

Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

2005/2006



SYNCHRON
Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers
Heidelberg 2006

Herausgegeben im Auftrag des Vorstandes der
Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Achim Höller

Redaktion: Christiane Dahms

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deut-
schen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

ISBN-10 3-935025-93-9
ISBN-13 978-3-935025-93-5
ISSN 1432-5306

© 2006 Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers GmbH, Heidelberg
www.synchron-publishers.com

MISZELLE

VOLKER PANTENBURG

Viktor Šklovskij, der Film, die Medien

I. Aufblende: Es wäre praktisch, wenn man die ungeschriebene Geschichte des Film- und Medientheoretikers Viktor Šklovskij mit seiner Rückreise aus dem Berliner Exil im Jahr 1923 beginnen lassen könnte: Nach für ihn zutiefst unglücklichen, für uns im gedruckten Ergebnis – dem autobiographischen Briefroman *ZOO oder Briefe nicht über die Liebe* (Šklovskij 1966) – höchst glücklichen Wintermonaten zwischen Yorck-Brücken und Kaiserdamm, zwischen *Großem Affenorden* und Tiergehege, abgeschickten Briefen und ausbleibenden Antworten, kehrt Šklovskij erleichtert in die Sowjetunion zurück; nicht in seine Geburtsstadt Petersburg, die seit einiger Zeit Leningrad heißt, sondern nach Moskau, das weiterhin Moskau genannt wird. Der 30jährige Theoretiker, der mit »Die Kunst als Verfahren« sieben Jahre zuvor eine der Inkunabeln moderner Literaturtheorie verfasst hatte (Šklovskij 1994),¹ findet Anstellung in der Dritten Fabrik der staatlichen Filmbehörde *Goskino*, schneidet ausländische Filme für das sowjetische Publikum um, arbeitet als Kritiker und Drehbuchautor.²

Allerdings würde die Einschätzung, dass Šklovskij von der *Gesellschaft zur Erforschung der poetischen Sprache* (OPOJaZ) zum *Goskino* wechselt und mit diesem Arbeitszusammenhang zugleich die Literatur gegen den Film eintauscht, an der Sache vorbeigehen. Schaut man sich die Texte genauer an, die zwischen 1916 und 1930 erscheinen, so ist gerade die Gemeinsamkeit in Šklovskijs Haltung gegenüber Film, Literatur oder anderen kulturellen Artefakten entscheidend; eine Gemeinsamkeit, die am präzisesten als Sensibilität für die medialen Bedingungen künstlerischen Arbeitens beschrieben wäre. Ob er über »Literatur ohne Sujet« schreibt oder darüber, »Wie *Don Quijote* gemacht ist« (vgl. Šklovskij 1984a und 1984b), ob er sich über die Frage des Raums in den Gemälden der Suprematisten Gedanken macht oder über Tatlins Monument der dritten Internationale (vgl. Šklovsky 2005c und 2005d): Stets sind es Probleme der Konstruktion und Bauweise, die Šklovskij als frühen Repräsentanten einer literaturtheoretisch informierten Kulturwissenschaft umtreiben. Womit haben wir zu tun, wenn wir schreiben? Was

1 So jedenfalls stellt es Terry Eagleton in seinem für mehrere Studentengenerationen maßgeblichen *Literary Theory. An Introduction* dar, wenn er das Eingangskapitel mit Šklovskij und den Formalisten beginnen lässt (Eagleton 1998, 2ff.).

2 Viele der Texte, die seit kurzem in der erweiterten Fassung der Gemeinschaftspublikation *Poetika Kino* von 1927 erstmalig auf deutsch zugänglich sind, sind in dieser Phase kontinuierlicher praktischer Beschäftigung mit dem Film entstanden (vgl. Beilenhoff 2005). Neben der erfreulichen Wiederveröffentlichung von *Poetika Kino* gibt es weitere Indizien für ein erneutes Interesse an Šklovskij; insbesondere der amerikanische Verlag *Dalkey Archive Press* hat sich in den letzten Jahren um Šklovskij bemüht und fünf seiner Bücher auf englisch (wieder) zugänglich gemacht. Mit Bernhard Sallmanns Video-Essay *Briefe nicht über die Liebe*, zu dessen Premiere dieser Text entstand, existiert seit kurzem auch eine sehenswerte filmische Aneignung von Šklovskijs Briefroman.

ändert sich, wenn wir die Position einer Einstellung in der Architektur eines Films verändern? Es sind solche handfesten, praxisorientierten Fragen des Lesens und Sehens, des Montierens und Rezipierens, die Šklovskij mit der staunenden Beobachtung seines Lebensalltags koppelt. Ähnlich wie bei Sergej Eisenstein liegt etwas zugleich Gelehrtes und völlig Unpräzises in seinem Umgang mit den Klassikern der Literatur, wenn er sprachliche Verfahren aus den Texten Sternes, Cervantes', Tolstois oder Flauberts in modifizierter Form in den Filmen seiner Freunde und Zeitgenossen – Pudovkin, Eisenstein, Vertov – wiederzufinden versucht und die Eigenheit des jeweiligen Mediums an seiner Widerständigkeit gegen solche begrifflichen Übertragungen misst.

Der Begriff des Mediums kommt in Šklovskijs Texten nicht vor, aber wie an einem unausgesprochenen Fluchtpunkt richten sich an ihm die Kernbegriffe der formalen Schule aus, die Šklovskij ab 1916 gemeinsam mit Boris Ejchenbaum und anderen begründete. Schon der ›Formbegriff‹ selbst ist implizit auf das Medium bezogen, das eine Formgebung ermöglicht, verhindert, prägt, einschränkt oder begünstigt. Und auch andere Konzepte legen den Fokus auf die Regeln und Regelverstöße, die mediale Verknüpfungen charakterisieren: der Begriff des ›Materials‹, von dem aus eine Linie zum Strukturalismus führt, der Begriff der ›Verfremdung‹, den Bertolt Brecht bald darauf aufgreift und modifiziert, der Begriff des ›Verfahrens‹, in dem das spätere literaturwissenschaftliche Interesse an der Rhetorizität einen seiner Ausgangspunkte findet. Gerade, weil Šklovskij nicht von einem fest umrissenen Gegenstand ausgeht, sondern von den *Techniken* künstlerischen Arbeitens, sieht er zu keinem Zeitpunkt eine Veranlassung dazu, sich zwischen Literatur und Film zu entscheiden und publiziert bis zu seinem Tod in den Achtziger Jahren zu beidem.³

Liest man Viktor Šklovskij, gewinnt man den Eindruck, sein Denken könne sich an prinzipiell allem entzünden: an Wladimir Majakowskij, am Hochwasser in Petersburg, der Frage, warum sich Frauen so oft umziehen, der Entwicklung der Verkehrsmittel, der Art, wie die Schauspieler der *Goskino* im Korridor auf Arbeit warten. In einem späten Buch wie *Kindheit und Jugend* (1961), aber auch schon in den autobiographischen Texten der zwanziger Jahre *ZOO* (1923) oder *Dritte Fabrik* (1926) führt das zu einer prismatischen, sprunghaften Erinnerungsprosa, die auf kürzester Strecke Brücken, Haken, Funken, oft alles drei zugleich, schlägt. Šklovskijs Texte sind voller Schnitte und Brüche. Einen Aufsatz über Chaplin beginnt er 1927 mit den Worten: »Er ist mir so fremd wie meine fünf Finger« und fährt fort: »So muß ich also über einen Fremden sprechen. Wenn Frauen sich kennen, dann deshalb, weil sie oft die Kleider tauschen. Wir haben in die Zeit Tage eingekerbt, um ihre Bewegung wahrzunehmen.« (Šklovskij 2005a, 326)

Auch von Šklovskij selbst kann man sagen, dass er seine Texte – der größere Teil davon unübersetzt ins Deutsche – in die Literatur- und Filmgeschichte eingekerbt hat und uns deren Entwicklung dadurch wahrnehmbar macht. Wenn ich im Folgenden aus

3 Hier ist nicht zuletzt auf Šklovskijs eigene Regiearbeiten hinzuweisen, die heute so gut wie unsichtbar sind. Während des zweiten Weltkriegs entstehen Propagandafilme für die Sowjetunion, bis in die siebziger Jahre dreht er Animations- und dokumentarische Fernsehfilme. Hinzu kommt seine umfangreiche Drehbuchproduktion: Zusammen mit Wladimir Majakowskij schreibt er 1927 das Drehbuch zu *Židé a jejich země* (*Juden auf der Scholle*) (Regie: Abram Room), außerdem 1936 *Po zakonu* (*Nach dem Gesetz*) von Lew Kuleschow und Abram Rooms *Tret'ja Mescanskaja* (*Dritte Kleinbürgerstraße/Liebe zu dritt*), ebenso für Vsevolod Pudovkins *Minin i Pozarskij* (*Minin und Pozarskij*) (1939). Dank an Hans Joachim Schlegel für die Hinweise.

den potentiellen Medien, die ihn interessieren, mit dem Brief und dem Film zwei herausgreife, soll das nicht heißen, dass man unter der Überschrift »Šklovskijs Medien« nicht ebenso gut über Automobile, Flugzeuge oder Trambahnen sprechen könnte.

II. Brief: ZOO oder Briefe nicht über die Liebe ist der einzige Prosatext Šklovskijs, der sich ausdrücklich und zugleich ironisch in die Tradition des Briefromans hineinstellt. Der Untertitel *Die Dritte Héloïse* macht das Buch zu einer Aktualisierung Petrus Abelaerds und Jean-Jacques Rousseaus, zu Fragmenten einer Sprache der Liebe unter den Bedingungen von Exil, Inflation und Großstadt. Aber auch für die meisten anderen Texte Šklovskijs gilt, dass sie offen und flexibel genug komponiert sind, Briefe – authentische oder fiktive – in den Erzählfluss aufnehmen zu können: etwa an die befreundeten Literaturwissenschaftler Boris Ejchenbaum oder Roman Jakobson. Ist Laurence Sternes Abschweifungsklassiker *Tristram Shandy* für Šklovskij in einer paradoxen Zuspitzung zugleich Parodie und Modellfall des modernen Romans, so hat die reihende Form des Briefromans a priori den Vorteil, immer wieder neu anzusetzen und wie eine Nummernrevue kurze, in sich geschlossene Textkapseln hintereinander stellen zu können. Hinzu kommt, dass der Brief wie keine andere literarische Gattung stellvertretend steht für die Zirkulation von Zeichen, mithin: für das Mediale. Für Transfer, Übertragung, Überbrückung von Distanz. Briefe zirkulieren als Gegenstände, erfüllen sich erst in der Verschickung an einen bestimmten Adressaten, sind von potentiellen Fehlzustellungen bedroht. Ob ein Brief beantwortet wird und eine gelungene Kommunikation entsteht, liegt dabei nicht im Ermessen des Schreibers. In all dem ist der Brief ein besonders schlagendes Beispiel für die Eigendynamik des Medialen und seine Risiken und Nebenwirkungen. In *ZOO* geht das so weit, dass ein Brief wie der 22., den der fiktive Herausgeber als »überraschend und recht überflüssig« charakterisiert, »aus einem anderen Buch des selben Verfassers« davonlaufen kann, um unvermutet an dieser Stelle aufzutauchen. Wenn dieser Brief mit der Beschreibung einer Nummernrevue in der Schöneberger *Scala* beginnt, ist dies zugleich allegorisch als Beschreibung des postalischen Prinzips selbst zu lesen. »Mir fiel in diesem Varieté die völlige Zusammenhanglosigkeit des Programms auf«, schreibt Šklovskij an Alia, um eine zentrale poetologische und medientheoretische Unterscheidungen an diese Beobachtung anzuschließen:

Es gibt zwei Einstellungen zur Kunst. Die eine zeichnet sich dadurch aus, daß ein Werk als Fenster zur Welt angesehen wird. Mit Worten und Bildern will man das ausdrücken, was hinter den Worten und Bildern liegt. [...] Die andere Einstellung besteht darin, daß man die Kunst als eine Welt eigenständiger Dinge betrachtet. Die Wörter, deren Wechselverhältnis, die Gedanken, die Ironie der Gedanken, ihre Nichtübereinstimmung: das ist es, was den Inhalt der Kunst ausmacht. Falls sich die Kunst mit einem Fenster vergleichen lässt, dann nur mit einem aufgepinselten. Komplizierte Kunstwerke pflegen das Ergebnis von Kombinationen und Wechselwirkungen anderer Kunstwerke zu sein, die vor ihnen da waren, die einfacher und vor allem kleiner an Umfang waren. (Šklovskij 1966, 89)

Zu einem frühen Zeitpunkt beschreibt Šklovskij das Kunstwerk hier nicht nur als Schnittstelle von Rezeption und Produktion, die 45 Jahre später den Begriff *Intertextualität* provoziert hat. Er schaltet vor allem von der höchst spekulativen Frage, wie etwas gemeint sei um auf die technische, wie etwas gemacht ist. Einerseits wird der Inhalt *als Problem der Form* neu perspektiviert, andererseits die Kritik und Analyse als erster Schritt zur künstlerischen Tätigkeit benannt.

Šklovskijs Affinität zur kurzen Form und insbesondere der des Briefs hat aber noch einen weiteren Hintergrund: Der Brief ist zugleich Keimzelle für die Arbeit zu mehreren, er verdankt sich dem Schritt über das Individuum hinaus, denn erst dieser Schritt gibt dem Text Richtung und Adresse; insofern ist er von einer Dialektik gezeichnet, in der sich Individualität zugleich herstellt und überschreitet. Hier ist auch die Brücke zum Film bereits angelgt, an dessen Produktion – Autorenfilm-Mythos hin oder her – immer eine Vielzahl von Produzenten beteiligt ist. Auch seine Form kann nicht im Rückgriff auf einen Einzelnen bestimmt werden, sondern ist als eine Abfolge von gemeinsamen Produktionsschritten aufzufassen, an denen Verfahren und Techniken entscheidenden Anteil haben.⁴ In einem Brief an Guy Debords Witwe Alice hat der Regisseur Olivier Assayas kürzlich exakt dies als die Utopie bezeichnet, die das Kino nach den ikonoklastischen Anwürfen gegen die *Gesellschaft des Spektakels* in den 70er Jahren rehabilitieren konnte. Der *Prozess* des Filmemachens ermöglicht idealiter so etwas wie eine nicht-entfremdete gemeinsame Arbeit. (Vgl. Assayas 2005, 89)

Damit ist natürlich ein anderer Produktionsprozess bezeichnet als der in der *Goskino* ab 1922. Aber es ist auffällig, dass Šklovskij sich in zahlreichen Gruppierungen bewegt, im OPOJaZ, im Umfeld der Zeitschriften LEF und Novy LEF, bei den Petersburger ›Serapionsbrüdern‹. Gerade die Vernetzung durch Briefe und Publikationsorgane bildet Arbeitszusammenhänge, die über das Individuum hinausgehen, ohne es in ein staatlich verordnetes Kollektiv einzuordnen.

III. Film: Dass Šklovskijs Auseinandersetzung mit dem Medium Film ihn nach der Rückkehr aus Berlin unter anderem in den Schneiderraum führt, erscheint mir paradigmatisch: Zum einen treffen im Filmschnitt das konkrete filmische Material und das verknüpfende und abstrahierende Verfahren zusammen wie nirgendwo sonst in der Abfolge filmischer Operationen. Der Schneidetisch ist der Ort, an dem das Drehbuch in Celluloid gewordener Form einem ersten harten Materialtest unterzogen wird. Was eignet sich? Was ist überführbar in eine Erzählung?

Šklovskij hat mit der Austauschbarkeit der Teile und der Veränderung des Ganzen nicht nur praktisch zu tun gehabt; er hat das Verfahren auch so beschrieben, dass seine ökonomischen Implikationen greifbar werden. »Film, das ist Setzerarbeit, ein Zusammensetzen und Montieren«, schreibt er 1927. »Die kinematographische Natur wird am Schneidetisch gemacht: Man sagt, in Amerika würden die übriggebliebenen Berge, Wälder, Sonnenaufgänge und Sonnenuntergänge anschließend einzeln verkauft. Wir sind noch nicht so weit, obwohl bereits aus Amerika wegen des Kaufs der kaukasischen Berge angefragt wurde.« (Šklovskij 2005e, 248) Šklovskijs Zuspitzung geht über die ironische Kontrastierung von russischer und amerikanischer Produktionsweise hinaus. Sie weist auch auf zwei gegensätzliche Implikationen der Fragmentierung und Zersplitterung in Einstellungen und Bilder hin. Birgt die Möglichkeit der Verknüpfung von Bildern einerseits ein ungeahntes Potential, das befreundete Filmemacher wie Kuleshov zeitgleich experimentell auszuloten beginnen, so findet das Prinzip der Zirkulation und des Austauschs andererseits seine Entsprechung im ökonomischen Prinzip des Geld- und Warenverkehrs.

4 Vgl. auch Šklovskijs Text »Collective Creativity« (Shklovsky 2005b).

Šklovskij legt damit den Finger auf etwas, das Hartmut Winkler als »innere Ökonomie der Medien« beschreibt, wenn er das Mediale nicht als Hard- oder Software, sondern unter dem Gesichtspunkt der Zirkulation fasst (vgl. Winkler 2004):⁵ Sprache, Geld, Zeichen, aber auch Einstellungen und Bilder, können nur um den Preis der Entsemantisierung in Bewegung geraten und zur Bild-Währung werden, die an anderem Ort Gültigkeit hat. Die Lockerung vom Semantischen, die von den Futuristen und anderen Avantgarden des Zwanzigsten Jahrhunderts als überfällige Befreiung und Autonomisierung des Ästhetischen erlebt wurde, kann ins Bedrohliche kippen, wenn sie sich ganz vom Subjekt abkoppelt. Die Montage ist das wohl wichtigste Werkzeug in diesem Prozess, weil sie die Parzellierung von Erzählungen, Körpern, räumlichen und zeitlichen Kontinua mit sich brachte und diese Teile damit zugleich verschiebbar machte.

Eine der Entdeckungen der Filmtheorie in den zwanziger Jahren ist, dass durch die Montage zwei Spielarten von Abstraktion möglich werden, die man – gewissermaßen mit unterschiedlichen moralischen Vorzeichen – als Abstraktion I und Abstraktion II bezeichnen könnte. Abstraktion I ist das, was entsteht, wenn das Einzelbild durch die Kopplung mit einem anderen Einzelbild in Richtung Narration, Gedanke oder Denkbild transzendiert wird. Sergej Eisenstein, dessen theoretische Schriften gerade teilweise neu veröffentlicht wurden (Eisenstein 2006), hat wie kein anderer die unerschöpflichen Möglichkeiten solcher Montageformen theoretisiert und praktisch erprobt. Aus zwei Bildern geht ein drittes hervor, dass von ihnen sowohl getrennt als auch mit ihnen verbunden ist. Die Bildfolge wird tendenziell zum Begriff. Abstraktion II, wenn man so will: die schlechte Abstraktion, ist dagegen eine entleerende Bewegung, die das Konkrete zugunsten des Allgemeinen und Austauschbaren wegwischt; sie ist erreicht, wenn der Kaukasus problemlos in den Western montiert werden kann und damit räumliche oder zeitliche Eigenheiten nivelliert werden. In *Der Geist des Films* bezeichnet Bela Balázs diese Form der Abstraktion als »mörderische Abstraktion« und weist sie aufgrund ihrer Gemeinsamkeiten mit der kapitalistischen Geld- und Warenzirkulation als filmfremd zurück:

Der Film ist die Kunst des Sehens. Er ist also die Kunst der Konkretion. Der Film sträubt sich, seiner inneren Bestimmung nach, gegen die mörderische Abstraktion, die im Geiste des Kapitalismus aus den Dingen Waren, aus den Werten Preise und aus den Menschen unpersönliche Arbeitskräfte gemacht hat. Die photographische Technik der Großaufnahme drängt den Film, trotz alledem, zu einem Realismus der Nähe, die zur unerbittlichen Gegenwart wird. (Balázs 1972, 216)

In Šklovskijs zahlreichen Berichten aus der Praxis des Schneidens scheint mir beides vorhanden zu sein. Aus ihnen ist eine Sensibilität für die Gefahr herauszulesen, die Balázs hier andeutet, vor allem aber verdanken sie sich der Lust an der spielerischen Neuverkettung im Sinne von Abstraktion I, mittels derer eine Erzählung notfalls gegen sich selbst gewendet werden kann:

Siebenmal habe ich einen sehr schlechten italienischen Film umgeschnitten. Darin wird eine Gräfin von ihrem Geliebten, einem Fischer, verleumdet. Die Verleumdung war selbstverständlich filmisch, durch einen Bericht. Ich machte die Verleumdung zur Wahrheit und die Wahr-

5 Zur Verbindung zwischen Ökonomie und Form dort insbesondere 147–169.

heit zur Verteidigung der Frau. In dem Film wird die Frau Schriftstellerin und hält jedem, mit dem sie spricht, ihre Manuskripte unter die Nase. Die Manuskripte mußten in Pfandscheine verwandelt werden. Der Charakter der Frau war völlig unmenschlich und widersetzte sich der Montage. Wir mußten eine Hysterikerin aus ihr machen. (Šklovskij 2005e, 254)

Das Besondere an Šklovskijs Zugriff auf den Film ist, dass er die hier nur kurz angedeutete Innenperspektive aus der »Filmfabrik« mit einem Außenblick verbindet und den Film damit permanent in unterschiedliche Praxen einbettet. Wenn er über die Ausschweifungen der Drehbuchschreiber schreibt, tut er dies mit dem erzählökonomischen Blick des Schnittmeisters, wenn er über die Montage schreibt, dann aus der Perspektive des Schauspielers; auf den Schauspieler schließlich blickt er als potentieller Zuschauer. Šklovskij über die Arbeit am Schneidertisch zu charakterisieren, die für ihn primär dem Broterwerb diene, unterschlägt all dies: Seine sonstigen praktischen und theoretischen Verbindungen mit der sowjetischen Filmproduktion, die 1923 fortfolgende in die wohl spektakulärste Phase ging. Die Drehbücher, die er für Kuleshow, Room und Turim schrieb. Seine Eisenstein-Biographie aus den siebziger Jahren und vieles mehr.

Dennoch scheint mir der Schneidertisch als Schnittstelle zwischen konkret und abstrakt, zwischen Rezeption und Produktion, zwischen Bild und Erzählung etwas an Šklovskij zu charakterisieren und einen Zeitpunkt zu kennzeichnen, an dem die Praxis und Theorie des Films noch als Vorder- und Rückseite einer neuartigen ästhetischen Form aufgefasst werden konnten.

Šklovskijs Freund Jurij Tynjanov hat die hier angerissene Dialektik der Abstraktion, für die das Kino stehen kann, 1924 wunderbar beschrieben: »Der Film hat die Rede zerlegt. Die Zeit ausgedehnt. Den Raum verschoben. Genau deshalb ist er maximal. Er operiert mit großen Zahlen. ›200000 Meter‹ – das ist unserem abstrakten Rubelkurs vergleichbar. Wir sind abstrakte Menschen. Jeder Tag zerteilt uns in zehn Tätigkeiten. Deshalb gehen wir ins Kino.« (Tynjanov 2005, 242)

Literatur

- Assayas, Olivier: *Une adolescence dans l'après-Mai*, Paris 2005. [Assayas 2005]
- Balázs, Béla: *Der Geist des Films* [1930]. Mit einer Einleitung von Hartmut Bitomsky, Frankfurt a.M. 1972. [Balázs 1972]
- Beilenhoff, Wolfgang (Hg.): *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt a.M. 2005. [Beilenhoff 2005]
- Eagleton, Terry: *Literary Theory. An Introduction*, 2. Auflage, Minneapolis 1998. [Eagleton 1998]
- Eisenstein, Sergej: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt a.M. 2006. [Eisenstein 2006]
- Šklovskij, Viktor: *Die Kunst als Verfahren* [1916], in: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, 5. Auflage, München 1994, 5-35. [Šklovskij 1994]
- Schklowskij, Viktor: *Zoo oder Briefe nicht über die Liebe* [1923], aus dem Russischen von Alexander Kaempfe, Frankfurt a.M. 1966. [Schklowskij 1966]

- Šklovskij, Viktor: Chaplin, der Polizist [1923], in: Beilenhoff, Wolfgang (Hg.): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus, Frankfurt a.M. 2005, 326-334. [Šklovskij 2005a]
- Shklovsky, Viktor: Collective Creativity [1923], in: Ders.: Knight's Move, aus dem Russischen von Richard Sheldon, Normal, Illinois 2005, 42-45. [Shklovsky 2005b]
- Shklovsky, Viktor: Space in Painting and the Suprematists [1923], in: Ders.: Knight's Move, aus dem Russischen von Richard Sheldon, Normal, Illinois 2005, 58-64. [Shklovsky 2005c]
- Shklovsky, Viktor: The Monument to the Third International (Tatlin's Most Recent Work) [1923], in: Ders.: Knight's Move, aus dem Russischen von Richard Sheldon, Normal, Illinois 2005, 69-70. [Shklovsky 2005d]
- Šklovskij, Viktor: Literatur ohne Sujet, in: Ders.: Theorie der Prosa [1925], aus dem Russischen von Gisela Drohla, Frankfurt a.M. 1984, 144-163. [Šklovskij 1984a]
- Šklovskij, Viktor: Wie *Don Quijote* gemacht ist, in: Ders.: Theorie der Prosa [1925], aus dem Russischen von Gisela Drohla, Frankfurt a.M. 1984, 78-114. [Šklovskij 1984b]
- Šklovskij, Viktor: Die Filmfabrik [1927], in: Beilenhoff, Wolfgang (Hg.): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus, Frankfurt a.M. 2005, 247-262. [Šklovskij 2005e]
- Tynjanov, Jurij: Kino - Wort - Musik [1924], in: Beilenhoff, Wolfgang (Hg.): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus, Frankfurt a.M. 2005, 238-242. [Tynjanov 2005]
- Winkler, Hartmut: Diskursökonomie. Zur inneren Ökonomie der Medien, Frankfurt a.M. 2004. [Winkler 2004]