

Motivierung, Wert und Auswahl in der idealen Genesis des Erzählwerks

Wolf Schmid

Der Begriff der Motivierung führt in der Kultur eine merkwürdige Existenz. Einerseits sind allenfalls Urteile darüber anzutreffen, ob in Handlungsdarstellungen, verbalen wie filmischen, etwas motiviert oder nicht motiviert ist, andererseits scheint eine große Unsicherheit darüber zu bestehen, was unter Motivierung zu verstehen sei. Die größte Sicherheit über die Motivierung besteht in Feststellungen ihrer Defizienz.

Eine als fehlend empfundene Motivierung löst im Rezipienten, im Leser eines Romans oder im Betrachter eines Spielfilms, Enttäuschung, das Gefühl der Leere, des Mangels an Sinn aus. Diese Wirkung führt zur anthropologischen Funktion der Motivierung. Ein konsequent motiviertes Werk kompensiert für den Menschen die erfahrene Kontingenz des Weltgeschehens und die empfundene Zufälligkeit des individuellen Lebens. Das gelungene, in seiner Faktur plausible literarische oder filmische Werk erfüllt den Wunsch nach Sinn, nach einem sinnvollen Zusammenhang der Dinge, Vorgänge und Handlungen. Sinnvoll erscheint ein Zusammenhang im Werk, wenn seine Komponenten zueinander passen, wenn die Teile hinsichtlich des Ganzen *motiviert* sind. Die überzeugende Motivierung ist ein Faktor, der einer Handlungsdarstellung Wert verleiht. Sind die Komponenten einer Darstellung nicht überzeugend motiviert, wird der Wert der Darstellung in Frage stehen.

Über das, *was* die Motivierung ist, welche Komponenten sie erfasst, aus welchen Relationen sie besteht, finden sich in den einschlägigen Handbüchern und Lexika nur selten Hinweise, obwohl, wie die Register ausweisen, der Begriff durchaus häufig verwendet wird.

Jede Überlegung zu den Quellen des Konzepts der Motivierung führt unweigerlich zurück zu Aristoteles, dem Urvater der Narratologie. In der *Poetik* wird für Tragödie und Epos die »Darstellung der Handlung« als »Mythos« bezeichnet (1450a), welcher Begriff am besten mit »(erzählter) Geschich-

te« wiederzugeben ist.¹ Definiert wird der Mythos als die »Zusammenstellung« (σύνθεσις) oder die »Zusammenfügung« (σύστασις) der »Geschehnisse« (πράγματα; 1450a). Dieser Schaffensakt stellt, wie Aristoteles anmerkt, besondere Anforderungen an den Dichter: »Anfänger in der Dichtung sind eher imstande, in der Sprache und den Charakteren Treffendes zustande zu bringen, als die Geschehnisse zusammenzufügen« (1450a).

Aristoteles entwirft ein rationalistisches Bild des Dichters und der Dichtung. Nicht der Platonische Enthusiasmus, die Inspiration durch eine göttliche Eingebung leitet die Poiesis, sondern das kalkulierende und bewusste Herstellen von Modellen des Möglichen, in denen die Prinzipien des Wahrscheinlichen (τὸ ἐικός) und Notwendigen (τὸ ἀναγκαῖον) leitend sind. In diesen Modellen müssen alle Komponenten aufeinander abgestimmt sein. Die innere Stimmigkeit und Schlüssigkeit ist ein höherer Wert als referentielle Ähnlichkeit oder die lebensweltliche Wahrscheinlichkeit. Das künstlerisch Wahrscheinliche kann sogar im lebensweltlich Unwahrscheinlichen und sogar im Unmöglichen, im Widersinnigen und Absonderlichen bestehen, wenn

1 Die Zitate aus der *Poetik* folgen der von Manfred Fuhrmann herausgegebenen Ausgabe Aristoteles (1994) mit Angabe der Bekker-Zählung. In der Übersetzung werden von mir bestimmte, zum Teil erhebliche Revisionen im Terminologischen vorgenommen. Die wichtigste ist, dass *Mimesis* hier nicht mit »Nachahmung« übersetzt wird, sondern mit »Darstellung«. Wenn Fuhrmann (1994: 159) formuliert, dass für Aristoteles das Kunstwerk »keine Nachahmung zweiter, sondern eine Nachahmung erster und einziger Stufe« sei, stellt er seine Übersetzung von *Mimesis* als Nachahmung im Grunde infrage. Der Begriff der Darstellung legt sich aus einer Reihe von Ausführungen der *Poetik* nahe, etwa wenn Aristoteles drei Modi der *Mimesis* unterscheidet: »[Der Dichter] stellt die Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, dass sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten« (ebd.: 85; 146ob). Hier übersetzt selbst Fuhrmann *Mimesis* mit »Darstellung«. Höchst problematisch ist die von Fuhrmann (2003: 17) vertretene Auffassung, nicht der Poiesis-, sondern der Nachahmungsbegriff sei die »wesentliche, die beherrschende Kategorie der aristotelischen Lehre«. Den Nachahmungsbegriff relativiert Fuhrmann (2003: 18) de facto, wenn er ausführt, dass Aristoteles »nicht so sehr auf die Nachahmung von Wirklichem, als vielmehr auf die Nachahmung von Möglichem abzielt«. Ist es sinnvoll, das noch »Nachahmung« zu nennen? Fuhrmann (2003: 34) konzidiert zwar, dass das 9. Kapitel der *Poetik* der Dichtkunst »eine gewisse Eigengesetzlichkeit einzuräumen suche«, glaubt aber, vor »übertriebenen Folgerungen« warnen zu müssen; es gehe nicht an, aus der *Poetik* »das Postulat einer wahrhaft autonomen poetischen Welt herauszulesen«. Es kann aber kaum infrage gestellt werden, dass für Aristoteles *Mimesis* nicht Nachahmung existierender oder früherer Handlungen und Welten bedeutet, sondern künstlerische Konstruktion einer möglichen Welt.

dieses glaubhaft ist und die künstlerische Wirkung fördert. Das hat Aristoteles in dem schönen Paradoxon formuliert: »Es ist wahrscheinlich, dass sich manches auch gegen die Wahrscheinlichkeit ereignet« (εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι; 1456a und 1461b).

Dafür gibt Aristoteles ein Beispiel, dem er noch einmal seine Grunddefinition der Tragödie und ihrer Funktion vorausschickt:

»Die Darstellung hat nicht nur eine in sich geschlossene Handlung zum Gegenstand, sondern auch eine solche, die Schrecken [φόβος] und Rührung [ἔλεος] erregt.² Diese Wirkungen kommen vor allem dann zustande, wenn die Ereignisse wider Erwarten [παρὰ τὴν δόξαν] und in Wechselwirkung [δι’ ἄλληλα] eintreten. So haben sie nämlich mehr den Charakter des Erstaunlichen [θαυμαστόν], als wenn sie in wechselseitiger Unabhängigkeit und durch Zufall [ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης] vonstattengehen (denn auch von den zufälligen Ereignissen wirken diejenigen am erstaunlichsten, die sich nach einer Absicht vollzogen zu haben scheinen – wie es bei der Mitys-Statue in Argos der Fall war, die den Mörder des Mitys tötete, indem sie auf ihn stürzte, während er sie betrachtete; solche Dinge scheinen sich ja nicht willkürlich zu ereignen). Hieraus folgt, dass Geschichten von dieser Art die besseren sind.« (1452a)

Im Werk dient alles dem Ausdruck einer plausiblen Geschichte (Mythos), die beim Rezipienten die beabsichtigte Wirkung hervorruft. Insofern hat Aristoteles ein funktionalistisches Konzept des Werks. Alle Akte der Selektion und Kombination von thematischem oder sprachlichem Material sind der jeweiligen Hauptfunktion unterworfen, die die Grundmotivierung des Kunstwerks bildet.

In der Neuzeit geht der Gedanke der narrativen Motivierung vom Ideal des kohärenten, schlüssigen, in sich plausiblen Erzählwerks aus. Das schlüssige Werk erfüllt angesichts der Kontingenz des Weltgeschehens und des individuellen Lebens den Wunsch nach Sinn und notwendigem Zusammenhang. Die den Sinn garantierende Schlüssigkeit erfordert eine entsprechen-

2 Manfred Fuhrmann (1994: 161-166; 2003: 92-94), der die Semantik der Ausdrücke klärt, übersetzt *Eleos* und *Phobos* mit »Jammer und Schaudern«. Dem heutigen Sprachgebrauch scheint mir die Wiedergabe durch »Rührung und Schrecken« angemessener. Auf keinen Fall sollte man an der konventionellen, auf Lessing zurückgehenden Übersetzung »Furcht und Mitleid« festhalten. Zum aristotelischen *Eleos*-Begriff im Kontext der griechischen Kultur- und Konzeptgeschichte, vgl. Halliwell (2002: 207-233).

de Auswahl von Motiven oder thematischen Einheiten. Wir stehen hier vor dem Problem von Geschehen und Geschichte, einer auf den Philosophen und Soziologen Georg Simmel zurückgehenden ursprünglich historiografischen Dichotomie, die auch auf die Konstitution fiktionaler Erzählwerke sinnvoll angewandt werden kann.

In seiner Abhandlung »Das Problem der historischen Zeit« (1916) führt Simmel aus, dass der Historiograf eine »ideelle Linie« durch die unendlich zerkleinerbaren Elemente eines Ausschnitts aus dem Weltgeschehen »hindurchlegen« muss, um zu einer historiografischen »Einheit« wie etwa dem »Siebenjährigen Krieg« oder der »Schlacht von Zorndorf« zu gelangen. Dem Hindurchlegen der ideellen Linie geht ein »abstraktes Konzept« der jeweiligen Einheit voraus, das darüber entscheidet, welche »Geschehensatome« zu ihr gehören und welche nicht. Während sich das Geschehen durch »Stetigkeit« und »Kontinuierlichkeit« auszeichnet, ist die »Geschichte«, die darüber geschrieben wird, mit Notwendigkeit »diskontinuierlich«.

Wie der Historiograf einzelne Momente eines Ausschnitts des kontinuierlichen Geschehens auswählt und unter einem allgemeinen Begriff zu einer diskontinuierlichen Geschichte zusammenfasst, so bildet auch der Erzähler seine eigene, individuelle, unter einen Titel gebrachte Geschichte des von ihm zu erzählenden fiktiven Geschehens.

Historiograf und literarischer Autor wählen nicht nur Geschehensmomente aus, sondern auch bestimmte ihrer Eigenschaften. Wie jegliche Gegenstände in der Wirklichkeit sind die Momente des Geschehens in unendlich vielen Eigenschaften »bestimmt« im Sinne von Roman Ingardens Kategorie. Der historiografisch oder literarisch Erzählende hat zu entscheiden, welche der Eigenschaften, die dem gewählten Moment im Geschehen zukommen, für die zu erzählende Geschichte relevant sind und gewählt werden sollen. Damit ist die Kategorie des Wertes involviert. Das für eine Geschichte Relevante ist ausschlaggebend für die Werthaltigkeit der Geschichte. Das Gewählte hat einen höheren Wert für die Geschichte als das Nicht-Gewählte.

So viele Eigenschaften der Erzählende auch benennen mag, in seiner Geschichte werden die Geschehensmomente unausweichlich in großer Unbestimmtheit bleiben. Allein durch die Konkretisierungsakte des Lesers kann die Unbestimmtheit mehr oder weniger aufgehoben werden. Es ist hier auf die Ausführungen zur »Konkretisierung der dargestellten Gegenständlichkeiten« in Ingardens Buch *O poznaniu dziela literackiego* (Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks) aus dem Jahr 1937 (dt. 1968; 1997) zu verweisen. Unbestimmtheit ist also nicht ein besonderes literarisches Phänomen, wozu es

die Konstanzer Jauss und Iser gemacht haben, sondern die unumgängliche Eigenschaft jeglicher Darstellung von Wirklichkeit, faktualer wie fiktionaler. Ganz einfach, weil die Gegenstände in der Wirklichkeit so viele Eigenschaften haben, dass sie durch keine sprachliche Darstellung wiedergegeben werden können.

Wir wollen nun für ein Gedankenexperiment einmal annehmen, dass am Morgen des 25. August 1758 vor der Schlacht bei Zorndorf, die für den Verlauf des Siebenjährigen Kriegs entscheidende Bedeutung hatte, Friedrichs Flöte einen Schaden erlitt. Dieses Faktum wird in eine »Geschichte des Siebenjährigen Kriegs« normalerweise nicht eingehen. Es könnte allerdings ein Historiker auftreten, der aus diesem Flötenschaden auf die Gestimmtheit des Feldherrn schließt und dieser einen wesentlichen Einfluss auf den Schlachtverlauf unterstellt. Dann würde der Flötenschaden zu einem entscheidenden Geschehensmoment jener Geschichte des »Siebenjährigen Kriegs« werden, die dieser Historiker erzählt. Wenn auch ein Historiker mit dem Faktum des Flötenschadens nicht konkret zu erwarten ist, so bleibt doch unbestreitbar, dass es von dem Geschehen, das mit dem Begriff »Siebenjähriger Krieg« umschrieben wird, durchaus unterschiedliche Narrativierungen in der Gestalt historiografischer Geschichten gibt. Und diese Geschichten enthalten keineswegs dieselben Momente des Geschehens. Jeder Historiograf wird seine ideelle Linie durch die Geschehensatome auf etwas andere Weise ziehen. Akzentuierung und Interpretation kommen in Geschichten in wesentlichem Maße durch die individuelle Auswahl von Geschehensmomenten und ihren Eigenschaften zu stande. Von ein und demselben Ausschnitt aus dem Weltgeschehen, der mit dem Begriff des »Siebenjährigen Kriegs« umschrieben wird, können unendlich viele historiografische Geschichten mit unterschiedlicher Auswahl der Geschehensmomente erzählt werden. Die Differenz der Geschichten ist der Motor für die Bewegung der Geschichtsschreibung. Und jeder neue Historiograf wird seiner Geschichte einen höheren Wert als den Geschichten der Vorgänger zuschreiben.

Dass auch der Historiograf Geschichten erzählt, ist ein Konzept des vor Kurzem verstorbenen amerikanischen Philosophen Hayden White (1973; 1978; 1991), der die Tätigkeit des Geschichtsschreibers als *emplotment* bezeichnet. Bei der Bildung dieses Begriffs beruft sich White auf die von den russischen Formalisten vorgenommene Unterscheidung von *Fabel* und *Sujet*. Letzteres übersetzt er, wie im anglophonen Raum üblich, als *Plot*. Whites Hauptthese ist im Untertitel der deutschen Übersetzung eines seiner Werke (1991) aus-

gedrückt: *Auch Klio [also die Muse der Geschichtsschreibung] dichtet oder die Fiktion des Faktischen.*

Auch für fiktionale Erzählungen gilt, dass jedes aus dem Geschehen für die Geschichte gewählte Detail und jede gewählte Eigenschaft eine gewisse Relevanz besitzt oder – besser – besitzen soll. Für ein Werk, das der Leser als gut gemacht erfährt und dem er einen hohen Wert zuspricht, wird er die Motiviertheit der Auswahl dieser und nicht anderer Geschehensmomente und Eigenschaften vermuten. Die präsumtive Motiviertheit braucht sich nicht nur auf den Handlungsverlauf der Geschichte zu beziehen, sondern kann auch die vom jeweiligen Werk evozierte Stimmung betreffen oder die Atmosphäre der erzählten Welt.

In den mannigfachen Verwendungen des Begriffs der Motivierung greift man, wenn überhaupt eine Erklärung angestrebt wird, häufig auf die russische Theorie der 1920er Jahre zurück, in der das Phänomen zum ersten Mal systematisch reflektiert wurde. Eingeführt von Viktor Šklovskij, aufgegriffen von Boris Éjchenbaum, wurde die Kategorie der Motivierung am ausführlichsten, aber nicht besonders plausibel in Boris Tomaševskijs *Theorie der Literatur* (1925) erörtert.

Im Kapitel *Motivierung* definiert Tomaševskij (1925: 137; dt. 1985, 227) das Phänomen als das »System der Verfahren (sistema priëmov), die die Einführung einzelner Motive und ihrer Komplexe rechtfertigen«. Es geht hier also um die Begründung der Aufnahme von thematischen Einheiten in eine erzählte Geschichte.

Ein anderes Konzept als die Formalisten verfolgt Vladimir Propp, der in seiner *Morphologie des Märchens* (1928: 83) im Abschnitt *Motivierungen* ausführt: »Unter Motivierungen versteht man sowohl die Beweggründe als auch die Ziele von Figuren, die sie zu bestimmten Handlungen veranlassen«.

Mit den beiden Definitionen ist der weite Verwendungsbereich des Begriffs der Motivierung umschrieben. Es handelt sich dabei jedoch um unterschiedliche Konzepte. Tomaševskijs »Motivierung« bezieht sich auf die künstlerische Tätigkeit des *Autors*, der um die Schlüssigkeit einer darzustellenden Handlung und die ästhetische Geschlossenheit seines Werks besorgt ist. Propps gleichlautender Begriff bezieht sich dagegen auf die Figuren einer Erzählung und bezeichnet die Gründe, die eine Figur dazu bewegen, eine Handlung auszuführen oder nicht auszuführen. Es scheint sinnvoll, die beiden Intensionen mit gesonderten Begriffen auszudrücken. Es soll von *Motivierung* dann die Rede sein, wenn es um die Tätigkeit des Autors geht, der mit bestimmten Verfahren seinem Werk Schlüssigkeit und künstlerische

Geschlossenheit zu geben sucht. Von *Motivation* sprechen wir in Bezug auf die Figuren und ihre Beweggründe, ihre psychische und emotionale Aktivität.

Natürlich kann die *Motivierung* der Handlung eines Werks eine bestimmte *Motivation* einer dargestellten Figur erfordern. So spielt in Dostoevskij's *Schuld und Sühne* Rodion Raskol'nikovs Motivation zum Mord an der alten Pfandleiherin eine zentrale Rolle in der Motivierung der Handlung des Romans. Gleichwohl fallen die beiden Begriffe nicht zusammen. In der Entstehungsgeschichte des Romans hat der Autor in der Suche nach einer schlüssigen Motivierung des Werks seinem Helden unterschiedliche Motivationen des Mords unterstellt³, und Raskol'nikov selbst hat alle Mühe, in der Beichte vor Sonja Marmeladova seine Motivation *wahrheitsgemäß* – und für die Motivierung der Romanhandlung durch den Autor *schlüssig* – zu benennen.

Auch der Autor wird eine *Motivation* beim Schaffen seines Werks gehabt haben. Sie zu ergründen soll nicht Gegenstand unserer Überlegungen sein. Allerdings darf man nach der Aufhebung des Verbots, vom Autor zu sprechen⁴, durchaus legitim die Frage nach der Motivation des Autors stellen: Was könnte Dostoevskij dazu bewogen haben, seinem Helden die dann endgültig gewählte Motivation zu unterstellen und damit der Handlung des gesamten Romans jene Motivierung zu geben, die ihn in der Schlussfassung prägt? Diese gewiss nicht uninteressante Frage führt allerdings tief in die innere Biografie und die psycho-physische Befindlichkeit des realen, konkreten

3 Die Motivation des Helden erfuhr in der Entstehungsgeschichte des Romans einige Wandlungen. In einem ersten Exposé für den Verleger Michail Katkov beschloss der arme Student, die »dumme, taube, kranke und geldgierige Alte« zu töten und zu berauben, um sich, seine Schwester und Mutter zu retten und danach ein »ehrlicher, von humanem Pflichtgefühl gegen den Staat erfüllter Mensch« zu werden, »womit das Verbrechen natürlich schon ›wiedergutgemacht wird, wenn man überhaupt den Mord an der Alten, die selbst nicht weiß, wozu sie auf der Welt lebt und die vielleicht einen Monat später gestorben wäre, ein Verbrechen nennen kann« (Dostoevskij, PSS, VII: 310–311). In einer zweiten Version, die Dostoevskij beginnt, nachdem er die frühen Entwürfe verbranzt hat (vgl. Brief vom 18.2.1866, Dostoevskij, PSS, XXVII: 150) tauchte ein philanthropisches Motiv auf: »Ich nehme die Macht, ich gewinne an Stärke [...] nicht um des Schlechten willen, sondern um Glück zu bringen«. Raskol'nikov betet: »Herr! Wenn der Anschlag auf die blinde, stumpfe, niemandem nötige Alte eine Sünde ist, [...] so klage mich an. Ich bin streng über mich zu Gericht gesessen, nicht Eitelkeit ...« (Belov 1979: 18). Erst in der dritten Phase wurde die Idee des »außergewöhnlichen Menschen« und der Scheidung der Menschheit in »Herrsch« und »zitternde Kreaturen« formuliert.

4 Vgl. etwa den Sammelband *Autör i tekst* (Markovič/Schmid [Hg.] 1996).

Autors der Schaffenszeit hinein und kann vom Literaturwissenschaftler nur mit psychologischen Spekulationen beantwortet werden. Auf diese wollen wir hier verzichten.

Neben der Unterscheidung zwischen *Motivation* und *Motivierung* sei eine zweite Dichotomie eingeführt: Die Motivierung kann sowohl eine *kausale* als auch eine *künstlerische* sein. Angesichts der zahlreichen, in der Systematik oft problematischen Typologien der Motivierung zeichnet sich die einfache Unterscheidung von *kausaler* und *künstlerischer* Motivierung als hinreichend ab. Während die künstlerische Motivierung das gesamte Werk umfasst, bezieht sich die kausale Motivierung auf die im Werk *dargestellte* Welt und in dieser hauptsächlich auf die vom fiktiven Erzähler explizit oder implizit entworfene *erzählte* Welt (vgl. ausführlich Schmid 2020).

Die Dichotomie von kausaler und künstlerischer Motivierung hat eine Vorgeschichte. Schon in Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* (1774) zeichnet sich eine Unterscheidung zwischen 1) der in der erzählten Welt und 2) der im ganzen Werk wirksamen »Notwendigkeit« ab. An Wielands Roman *Die Geschichte des Agathon* lobt Blanckenburg die innere Schlüssigkeit. Das Werk ist für ihn ein »vollkommen dichterisches Ganzes, eine Kette von Ursach und Wirkung« (Blanckenburg [1774] 2013: 12). Blanckenburgs Lob kehrt den Zusammenhang von Motivierung und Wert heraus.

In der Erörterung der Aristotelischen Kategorien *Notwendigkeit* und *Wahrscheinlichkeit* unterscheidet Blanckenburg zwischen einer »Notwendigkeit der handelnden Personen« und der »Notwendigkeit des Dichters«. Zur »Notwendigkeit der Person« erläutert er: »Ich glaube, dass eine Tat notwendig heiße, wenn zufolge des eigentümlichen Charakters, und der ganzen jetzigen Lage der Person, nichts anders erfolgen könne, als was wirklich erfolgt«. Die »Notwendigkeit des Dichters« wird mit folgenden Worten definiert: »Ich verstehe unter der Notwendigkeit des Dichters eine Begebenheit, die er notig hat, damit er den Endzweck erreiche, den er mit seinem Werke sich vorgesetzt hat« (Blanckenburg [1774] 2013: 166-167).

Die Dichotomie von »tatsächlicher« und »künstlerischer« Motivierung, die in Friedrich Theodor Vischers *Ästhetik* von 1846 erscheint, entspricht dagegen *nicht* unserer Unterscheidung, sondern zielt eher auf das Vorkommen der einzigen Motivierung, die Vischer kennt, einerseits im »Naturschönen« und andererseits im »Kunstschönen« (vgl. Schmid 2020: 9-11).

Bereits bei Aristoteles zeichnet sich – zumindest für unsere Wahrnehmung – die Dichotomie von kausaler und künstlerischer Motivierung ab. Explizit wird die kausale Motivierung überall dort, wo von *Begründen* oder *Rechtfertigen*

fertigen von Handlungszügen die Rede ist. Implizit ist die kausale Motivierung dort gemeint, wo das »Wahrscheinliche« (τὸ εἰκός) und das »Notwendige« (τὸ ἀναγκαῖον; 1451a) als leitende Kriterien für das »Zusammenfügen von Geschehnissen zu Geschichten« genannt werden. Die künstlerische Motivierung manifestiert sich im »Passenden« (τὸ πρέπον; 1455a) oder »Angemessenen« (τὸ ἀρμόττον; 1450b) bei der Wahl der Ausdrucksmittel.

Der Begriff des »Wahrscheinlichen« hat bei Aristoteles zwei Facetten. Einerseits bezeichnet er das lebensweltlich Wahrscheinliche, anderseits das vom künstlerischen Ganzen Fordernde. So ist die in der *Poetik* mehrfach formulierte Forderung zu verstehen, dass das künstlerisch Wahrscheinliche dem lebensweltlich Wahrscheinlichen vorzuziehen sei. Aristoteles entwirft ein Bild des im Drama und im Epos erzählenden Dichters als des »Machers« (ποιητής) von Modellen des Möglichen, deren innerer Stimmigkeit ein höherer Wert zukommt als ihrer lebensweltlichen Wahrscheinlichkeit.

Die kausale Motivierung umfasst auch jene besonderen Motivierungstypen, die für Erzählungen der Vormoderne und der mythischen Mentalitätsstruktur definiert wurden. In seinem wirkungsreichen Ansatz von 1932 prägte Clemens Lugowski den Begriff der »Motivierung von hinten«. Er stützte sich dabei auf Ernst Cassirers Theorie des »mythischen Denkens« (Cassirer 1925). Es geht in Lugowskis »Motivierung von hinten«, die vor allem in oralen und vormodernen Erzählungen auftritt, um eine »Motivierungslücke«, die vom Ende der Geschichte her gefüllt wird. Die Geschehnisse sind nicht »von vorne« motiviert, sondern sind »von hinten«, von einem vorgegebenen Ziel her bestimmt, auf das die Geschehnisse unaufhaltsam zulaufen. Nur vom Ende her ist die Handlung eines »von hinten« motivierten Werks als kohärent zu verstehen:

»Die strenge ›Motivation von hinten‹ kennt keinen direkten Zusammenhang zwischen konkreten Einzelzügen am Leibe der Dichtung; der Zusammenhang geht immer über das Ergebnis, und soweit uns heute die vorbereitende Motivation im Blute liegt, sehen wir da nur Zusammenhanglosigkeit.« (Lugowski [1932] 1976: 79)

Lugowskis Begriff »Motivierung von hinten« hat eine unübersehbare Ambivalenz. Einerseits bezeichnet er eine Erzählung, deren Handlung vom Ergebnis bestimmt ist, anderseits bezeichnet er »komponierte« Dichtung: »Wo eine Dichtung ›komponiert‹ ist, da spielt die ›Motivation von hinten‹ eine Rolle« (Lugowski [1932] 1976: 181). Von dieser Ambivalenz geht Matías Martínez aus (1996: 29), wenn er Lugowskis »Motivation von hinten« zwei »Komponenten«

unterstellt, eine »finale« und eine »kompositorische«. Die kompositorische Motivierung wirft nach Martínez »auf das kausale Gefüge des Geschehens sozusagen einen ›finalisierenden‹ Schatten« (1996: 29). Die »finale Motivierung« liegt vor, wenn die Handlung durch das Walten einer numinosen Instanz, einer Gottheit oder einer Macht wie dem Schicksal motiviert ist.

Eine finale Motivierung ist charakteristisch für Kulturen, die von mythischem Denken und von heilsgeschichtlichen Vorstellungen geprägt sind, oder für modernistische Epochen, die die Welt remythisieren.⁵ Dazu gehören nicht nur antike und religiös geprägte Kulturen wie die des christlichen Mittelalters, sondern auch spätere ideologisch gegründete Formationen mit säkularen Eschatologien wie etwa der des sogenannten »sozialistischen Realismus«. Die Handlung in den Musterwerken dieser sozialpädagogischen Literaturformation ist deutlich teleologisch aufgebaut und vom Ende einer »lichen Zukunft« her motiviert.

Finale Motivierungen treten durchaus auch in modernen Erzählwerken auf, die weit entfernt sind von der Didaktik des »sozialistischen Realismus«. Das zeigen Martínez/Scheffel ([1999] 2002: 113-114) am Beispiel von Thomas Manns Novelle *Tod in Venedig*, in der die numinose Erklärung der Geschehnisse, d.h. die finale Motivierung, auf schwer entscheidbare Weise mit einer empirischen Erklärung, einer realistisch-kausalen Motivierung, konkurriert.

In der russischen Literatur ist ein Beispiel für diese Sonderform der Motivierung in der neo-mythologischen Moderne Evgenij Zamjatins Erzählung »Navodnenie« (1930, »Die Überschwemmung«). Hier finden wir die für modernistische Remythisierung charakteristische Interferenz von realistisch-kausalen und mythisch-finaler Form sowohl in der Motivation der Helden als auch in der Motivierung des Werks: Die Tötung der Nebenbuhlerin ist auf der realistischen Ebene ein Verbrechen, dem die Polizei nachgeht. Auf der mythischen Ebene ist sie dagegen ein Gebot, dessen Vollzug den Schoß der Mörderin fruchtbar macht.⁶ Die Konkurrenz der realistischen und mythischen Motivation/Motivierung profiliert den Gegensatz der Werte-Systeme der beiden Ebenen.

Das Beispiel zeigt, dass die finale Motivierung durchaus mit einer kausalen koexistieren kann. Es kommt dann zu konkurrierenden Kohärenzbildungen, die typisch sind für die den Realismus infrage stellende Poetik des Modernismus am Ende des neunzehnten und Anfang des 20. Jahrhunderts.

5 Vgl. dazu z.B. den Band *Mythos in der slavischen Moderne*, Schmid ([Hg.] 1987).

6 Einzelheiten in Schmid (1987; 2020: 152-169).

Kulturepochen, in denen die finale Motivierung dominiert, haben eine natürliche Affinität zu niedriger Ereignishaftigkeit. In Welten, in denen der Ablauf von *Geschichten* vom künftigen Heil der so oder so interpretierten (Welt-)Geschichte determiniert wird, kann sich keine offene Ereignishaftigkeit entfalten. Volle Ereignishaftigkeit setzt das freie (Denk-, Sprech- und Tat-)Handeln autonomer Subjekte und das Risiko des Ungewissen voraus. Die »Überschreitung einer semantischen Grenze«, die nach Jurij Lotman das Modell des Ereignisses bildet⁷, darf nicht von mythischen Mustern oder metaphysischen Vorstellungen vorgegeben sein. Die Verletzung der Normen, die die Grenzüberschreitung bedeutet, darf nicht von religiösen Geboten gefordert oder von Heilserwartungen salviert werden. Die für offene Ereignishaftigkeit erforderliche Freiheit von sakraler oder säkularer Eschatologie ist der Grund dafür, dass die Probleme sowohl der Ereignishaftigkeit als auch der Motivierung erst mit der Epoche der Renaissance aufbrechen, in der die teleologischen Globalentwürfe und das heilsgeschichtliche Denken zu verblassen beginnen und das theozentrische Weltmodell von einem anthropozentrischen allmählich abgelöst wird.

Die »Motivation von hinten« und die »finale Motivierung« sind nicht kategorial andere Typen als die kausale Motivierung. Die narrativen Welten, in denen sie vorkommen, haben zwar eine andere Ontologie als die kausal »von vorne« motivierten Welten, aber zwischen der finalen und der kausalen Motivierung besteht werkstrukturell nicht der kategoriale Unterschied wie zwischen kausaler und künstlerischer Motivierung. Die »Motivation von hinten« und die »finale Motivierung« sind als metaphysisch geprägte Sonderformen der kausalen Motivierung zu betrachten, in denen die Richtung der Begründung umgekehrt ist und die in einem nicht-säkularen, vor-anthropozentrischen Weltmodell gründen.

Was hat die Motivierung einerseits mit der Kategorie des Werts und andererseits mit der Auswahl in der idealen Genesis des Erzählwerks zu tun?

Zunächst sei folgende These aufgestellt: die Motivierung konstituiert sich im Wesentlichen durch die Auswahl von Momenten aus dem Geschehen für die zu erzählende Geschichte. Diesen Akt hat Aristoteles ja im Auge, wenn er den Mythos als die »Zusammenfügung der Geschehnisse« definiert. Dieser oft unterschätzte Akt ist nicht nur konstitutiv für das, was sich in der Geschichte ereignen soll, sondern auch für die axiologische Perspektive, durch die die

7 Lotman (1970: 280-296; dt. 1972: 329-347; dt. 1973: 347-367).

Geschichte allererst hervorgebracht wird. Ohne Perspektive und das sie tragende Subjekt gibt es keine Geschichten. In der Wirklichkeit selbst gibt es keine Geschichten. Und umgekehrt impliziert jede Geschichte eine bestimmte Sicht auf den Geschehensausschnitt, der in der Geschichte erzählt werden soll. Somit konstituieren sich in der Auswahl von Geschehensmomenten:

- a) die Geschehnisse der Geschichte,
- b) die ideologische oder axiologische Perspektive, aus der diese Geschehnisse präsentiert werden, und
- c) die kausale und die künstlerische Motivierung, die für die Geschichte und das aus ihr entstehende Werk maßgeblich wird.

Die Auswahl der Geschehensmomente und ihrer Eigenschaften ist von Wertvorstellungen geleitet. Simmel spricht für das Geschichtswerk von einem vorgängigen »abstrakten Konzept«, das darüber entscheidet, welche Geschehensatome von der ideellen Linie berührt werden und welche nicht. Hinter Simmels »abstraktem Konzept« verbirgt sich eine Wertvorstellung. Diese Wertvorstellung ist an das Urteil des Kausalnexus gebunden. Gewählt wird das, was die Ursächlichkeit des geschichtlichen Geschehens, wie es dem Betrachtenden und Darstellenden erscheint, am besten zur Erscheinung bringt. Für das literarische Werk gelten ähnliche Werte. Gewählt werden jene Momente und Eigenschaften, in denen sich das Erzählvorhaben am besten realisiert.

Ein besonderes Problem ist in der Literatur der Status der Verfahren und Techniken. Für die Geschichtsschreibung greift Hayden White (1973) unter anderem auf die Gattungstypologie Northrop Fries (1957) zurück, die Romanze, Tragödie, Komödie und Satire unterscheidet, und er führt als Leitfiguren die Tropen Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie in sein komplexes, aber etwas schematisches System ein.

Für die Literatur wird man differenzierter und dynamischer vorgehen müssen. Bei der Motivierung stellt sich vor allem die Frage der Teleologie: Motivieren die Verfahren die Einführung des thematischen Materials, wie Tomaševskij meinte, oder, motiviert das thematische Material die angewandten Verfahren, wie Šklovskij (1921) für *Tristram Shandy* postulierte? In seiner grundsätzlichen Kritik des Formalismus, die er als wahrer Autor von Pavel Medvedevs Buch *Formal'nyj metod v literaturovedenii* (*Die formale Methode in der*

Literaturwissenschaft) formuliert⁸, richtet sich Michail Bachtin insbesondere gegen die Verwendung des Motivierungsbegriffs in Šklovskijs und Ėjchenbaums Werkbeschreibungen, die Kritik betrifft aber auch Tomaševskijs Konzeption. Der Begriff *Motivierung*, der bei Bachtin im Zusammenhang mit der Kritik an der formalistischen Dichotomie *Verfahren* vs. *Material* erscheint, wird zunächst allgemein als völlig ungeeignet für die Beschreibung der künstlerischen Konstruktion verworfen (Medvedev [1928] 1993: 127; dt. 1976: 148).

Gegen den Begriff der Motivierung erhebt Bachtin zwei Einwände: Der erste betrifft die von den Formalisten behauptete Richtung der Motivierung. Anstatt die Verfahren durch das Material motiviert zu sehen, wie es Šklovskij im Falle des *Tristram Shandy* tue, könne man genauso gut die Verfahren als Motivierung betrachten und das Material als Motivierte:

»Im Werk gibt es keine Kriterien für eine Unterscheidung zwischen dem, was Selbstzweck ist, und dem, was nur die Motivierung für die Einführung eines bestimmten Elements ist. Es ist durchaus möglich, ein beliebiges Element als Selbstzweck anzusehen: dann erscheinen andere Elemente, die obligatorisch mit ihm verbunden sind, als seine Motivierung. [...] Mit demselben Recht kann man behaupten, dass in einem Vers irgendein Wort gewählt wurde, »damit es sich reimt« – aber auch das Gegenteil: dass der Reim gemacht

-
- 8 Die faktischen Grundlagen dieser Zuschreibung, die lange Zeit sehr umstritten war, liefert Sergej Bočarov (1993) (vgl. auch schon Grübel 1979). Die Bemühungen westlicher Bachtinisten, die Autorschaft an Medvedevs Buch und auch an Valentin Vološinovs *Marxismus und Sprachphilosophie* (1929) dem sogenannten »Bachtin-Kreis« zuzuschreiben, sind mit guten Argumenten von Natan Tamarčenko (2011: 9-35) zurückgewiesen worden, der sich für die alleinige Autorschaft Bachtins an den beiden Büchern ausspricht (nicht jedoch für die unter Medvedevs Namen erschienenen späteren vulgär-marxistischen Arbeiten). Völlig verfehlt ist der Versuch von Helmut Glück, dem Herausgeber der deutschen Übersetzung, Medvedevs Buch von 1928 »als Ausgangspunkt für die Schaffung einer zum Formalismus in prinzipiellem Widerspruch stehenden marxistischen Poetik« zu verstehen (Glück 1976: XVII). Bočarov (1993) legt dar, dass die in Bachtins Arbeiten enthaltenen Bekenntnisse zum Marxismus nach dessen eigenem Zeugnis als Erfüllung der in den 1920er Jahren von Seiten der offiziellen Kulturpolitik erhobenen Forderungen zu verstehen sind. Wenn Bachtin in den 1970er Jahren über den Marxismus sprach, verzog er nach Bočarovs Zeugnis das Gesicht. Die oberflächlichen marxistischen Züge in den Büchern Medvedevs und Vološinovs habe Bachtin selbst »unangenehme Ergänzungen« genannt (Bočarov 1993: 71). Im eigenen Namen hätte Bachtin nach seinem Zeugnis »anders geschrieben« (Bočarov 1993: 75). Auch nach den Bezeugungen Bočarovs bleibt die Frage nach dem konkreten Anteil Bachtins an den umstrittenen Büchern offen und wird wohl auch nie beantwortet werden können.

wurde, damit das betreffende Wort eingeführt werden konnte.« (Medvedev [1928] 1993: 129; dt. 1976: 150-151)

Die von Bachtin geführte Polemik gegen Šklovskijs Interpretation des *Tristram Shandy* beruht auf der grundsätzlichen Ablehnung der formalistischen Präferenz für die Wahrnehmung der Form als Merkmal der ästhetischen Rezeption von Kunstwerken. Als besonders provokativ musste Bachtin, der eher einer Gehaltsästhetik als einer Formästhetik anhing, Šklovskijs Schlussfolgerung erscheinen, nach der der Inhalt des *Tristram Shandy* aus der wahrzunehmenden verletzten Form des Romans besteht.

Folglich verwirft Bachtin auch das Konzept der Bloßlegung des Verfahrens, das Šklovskij an Sternes Roman exemplifiziert. Das im *Tristram Shandy* enthaltene parodistische Moment, das Šklovskij auf die konventionellen Verfahren bezieht, wird von Bachtin gänzlich anders gedeutet:

»Hier wird schlechte Literatur parodiert, schlechte im Sinne Sternes. Unter schlechter Literatur versteht Sterne genau diejenige, die völlig den formalistischen Rezepten entspricht. Es wird der Roman parodiert, so wie ihn Šklovskij versteht, der Roman, in dem das Material ungeschickt eingeführt wird, wo die Bremsung spürbar ist, wo die Sujetentfaltung (im Sinne Šklovskijs) die Fabel verdeckt.« (Medvedev [1928] 1993: 128; dt. 1976: 149; Ü. rev.)

Bachtins zweites Argument: Einer Motivierung bedarf nur ein Element, das an sich keine innere Bedeutung hat. Wenn das Verfahren tatsächlich Selbstzweck wäre, dann hätte der Begriff der Motivierung gar nicht aufkommen können, am wenigsten wäre es angebracht gewesen, das Material als Motivierung des Verfahrens zu verstehen. Das Verfahren hätte keiner Motivierung bedurft.

»Der Begriff der Motivierung ist der Natur des Untersuchungsgegenstands, der künstlerischen Konstruktion, organisch fremd. [...] Alles, was die Formalisten dem Material zurechnen, hat eine unbedingte konstruktive Bedeutung. Das, was sie Verfahren nennen, erweist sich als ein leeres, jeglichen Inhalts beraubtes Schema.« (Medvedev [1928] 1993: 130; dt. 1976: 152; Ü. rev.)

Das ist zweifellos die schärfste und fundamentalste Kritik an den Grundpositionen der Formalisten, die in den 1920er Jahren und auch später vorgebracht wurde. Diese Kritik hat ihre Grundlage in der ästhetischen Konzeption, die Bachtin 1924 im Aufsatz »Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen« dargelegt hat. Der Aufsatz war von der neu gegrün-

deten, von renommierten Autoren getragenen Zeitschrift *Der russische Zeitgenosse* (*Russkij sovremennik*) bestellt worden, konnte aber wegen der baldigen Schließung der Zeitschrift nicht erscheinen und wurde erst 1975 posthum veröffentlicht.

In seiner Kritik des formalistischen Motivierungskonzepts berücksichtigt Bachtin nicht die Version, die Jurij Tynjanov dem Phänomen der Motivierung gegeben hat. Tynjanovs Vorstellung des Kunstwerks ist geprägt vom Gedanken des dynamischen Systems (Tynjanov 1924b; 1927). Tynjanov ist der systematischste Denker der formalistischen Bewegung und markiert den Beginn des strukturalen Denkens. Die literarische Evolution, deren Prinzip Tynjanov ([1924b] 1969: 400/401) in »Kampf und Ablösung« sieht, besteht in einer ständigen Umbesetzung und Umfunktionalisierung der Elemente dieses Systems. Deshalb ist weder eine statische Definition dessen möglich, was Literatur ist, noch eine feste Vorstellung von dem, was eine Gattung ist: »Alle festen statischen Definitionen von Literatur werden vom Faktum der Evolution hinweggefegt« (Tynjanov [1924b] 1969: 398/399). Die Einseitigkeiten und Überreibungen des frühformalistischen Motivierungskonzepts werden im dynamischen, funktionsbezogenen Modell Jurij Tynjanovs überwunden. Tynjanov definiert unter Berufung auf Šklovskij und Éjchenbaum die Motivierung als »Rechtfertigung irgendeines Faktors von Seiten aller übrigen, seine Abstimmung mit allen anderen« (ebd.). Der uni-direkionalen Beziehung zwischen Verfahren und Material, die die Definitionen seiner Vorgänger Šklovskij und Éjchenbaum vorgesehen haben, setzt Tynjanov eine dynamische Konzeption entgegen, die die Festlegung auf Formales und Inhaltliches ablehnt und stattdessen mit den Kategorien »konstruktiver Faktor« und »Material« arbeitet, die sowohl in Formalem als auch in Inhaltlichem manifestiert sein können.

Tynjanov hat zwar keine explizite Theorie der literarischen Motivierung entwickelt. Aus seinem dynamischen Grundmodell des evolutionierenden literarischen Faktums kann man jedoch einige Prinzipien ableiten. Generell ist Tynjanov an der kausalen Motivierung von Handlungszusammenhängen nicht interessiert. Seine funktionalistischen und evolutionshistorischen Überlegungen bewegen sich ausschließlich im Umkreis dessen, was wir die künstlerische Motivierung genannt haben:

- a) Die Rollen von Motivierendem und Motiviertem lassen sich nicht auf Formales und Inhaltliches aufteilen. Das Motivierte kann etwas Formales (der »Stil«) sein und das Motivierende etwas Thematisches (die »Fabel«).

»Wenn die sogenannte *Sujet-Prosa* ›abgegriffen‹ ist, so hat die Fabel im Werk andere Funktionen als dort, wo die ›Sujet‹-Prosa im literarischen System nicht ›abgegriffen‹ ist. Die Fabel kann lediglich eine Motivierung für den Stil oder für die Art der Materialentfaltung sein.« (Tynjanov [1927] 1969: 442/443)

- b) Motivierendes und Motiviertes können in der Evolution einer Gattung ihre Rollen tauschen. Die Zuschreibung von Dominanz und Unterordnung hängt vom literarischen System ab, aus dem die Zuschreibung erfolgt.

»Grob gesprochen: die Naturbeschreibungen in alten Romanen, die wir, wenn wir uns in einem bestimmten literarischen System bewegen, geneigt wären auf eine dienende Rolle zu reduzieren, auf die Rolle eines verbindenden oder bremsenden Elements (und das heißt: sie fast zu übergehen), würden wir, wenn wir uns in einem andern literarischen System bewegten, für ein ausschlaggebendes, dominierendes Element halten, denn es ist eine Situation möglich, in der die Fabel nur Motivierung, Vorwand zur Entfaltung »statischer Beschreibungen« ist.« (Tynjanov [1927] 1969: 442/443; Ü. rev.)

- c) Die Motivierung führt zu einer »gleichmäßigen Deformierung« der Faktoren. Diese »Deformierung«, unter der Tynjanov eine *Transformierung* versteht, glättet die spezifischen Eigenschaften der Faktoren, führt zu ihrem Gleichgewicht im Werk und macht die Kunst »leicht«, akzeptabel: »Motivierte Kunst täuscht« (Tynjanov [1924a] 1993: 29; dt. 1977: 44; Ü. rev.). Eben das erschwert erheblich die Untersuchung der Funktion eines Faktors in der durch die Motivierung »leichten« Kunst.
- d) Die Untersuchung der Funktionen der Faktoren gelingt leichter in Werken, in denen ein bestimmter Faktor »hervorgehoben«, d.h. nicht motiviert ist.
- e) Die Motivierung trägt zur »Abstimmung«, zur Harmonie der Faktoren eines Werks bei, gleicht das Eigengewicht von Faktoren aus, führt ein Äquilibrium herbei und homogenisiert das Heterogene. Tynjanovs Konzept der Motivierung läuft auf eine »Abstimmung« aller im Werk enthaltenen Faktoren miteinander hinaus. Die Ideale des motivierten Werks sind Schlüssigkeit, Koordiniertheit aller Teile, Plausibilität.

Wenn die Motivierung den im Leben empfundenen Mangel an Sinn kompensieren und zur Etablierung eines Wertes beitragen soll, wie anfangs festgestellt wurde, muss der Eindruck der Schlüssigkeit des Werkganzen, den die überzeugende Motivierung vermittelt, auf der Relationierung *aller*, formaler wie inhaltlicher, Komponenten beruhen. Es müssen alle Schichten des Werks erfasst werden, und zwar *kognitiv* wie *sinnlich*. Solch ein ganzheitliches, heterogene Schichten des Werks vereinheitlichendes Erfassen ist Merkmal der ästhetischen Wahrnehmung. Jan Mukařovský (1938; 1943), der den strukturalen Ansatz Tynjanovs fortsetzte, wies der ästhetischen Wahrnehmung eine besondere Form der vereinheitlichenden Sinnbildung zu, die er mit dem Begriff der »semantischen Geste« (sémantické gesto) beschrieb. Wie diese Bezeichnung sagt, umfasst die ästhetische Sinnbildung Kognitives wie Sinnliches. Die künstlerische Motivierung, die uns hier interessiert, ist die werkseitige Grundlage der ästhetischen Wahrnehmung, die darauf antwortet, dass die künstlerische Organisation sämtliche Werkkomponenten in eine schichtenübergreifende Relation des – im Aristotelischen Sinne – »Passenden« und »Angemessenen« integriert.

Wir wollen daran festhalten, dass das Werk selbst keine Direktiven enthält, in welche Richtung die Motivierung anzusetzen ist. Die Entscheidung über die Motivierungsrichtung hängt ganz davon ab, welche Komponenten der Leser als »konstruktiven Faktor« (im Sinne von Tynjanovs dynamischem Modell) wahrnimmt. Der »konstruktive Faktor« wird immer als das Motivierte erscheinen. »Dominante« des Werks kann sowohl Thematisches wie Formales sein, und in der Evolution einer Gattung können Motivierendes und Motiviertes ihre Rollen tauschen. Das dynamische Modell, das der Strukturalismus entwickelt hat, erklärt auch, warum ein Werk im Laufe der Geschichte seiner Rezeption mit den wechselnden Zuschreibungen von Motiviertheit unterschiedliche Wertantworten erhält.

Literatur

- Aristoteles (1994). *Poetik*. Griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart.
- Bachtin, Michail (1924): »Problema soderžanija, materiala i formy v slovesnom chudožestvennom tvorčestve« in: M. M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznykh let*, Moskau 1975, S. 6-71 [Dt.: »Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen« in: Bachtin, M. M.: *Die Ästhetik*

- des Wortes. Hg. und eingeleitet von Rainer Grübel. Aus dem Russischen übers. von Rainer Grübel und Sabine Reese, Frankfurt a.M., S. 95-153].
- Belov, Sergej (1979): *Roman F.M. Dostoevskogo Prestuplenie i nakazanie*. Pod red. D.S. Lichačëva, Leningrad.
- Blanckenburg, Friedrich von (1774): *Versuch über den Roman*, Berlin 2013.
- Bočarov, Sergej (1993): »Ob odnom razgovore i vokrug nego«, in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 2, S. 70-89.
- Cassirer, Ernst (1925): *Philosophie der symbolischen Formen. Teil 2: Das mythische Denken*. 7. Aufl., Darmstadt 1977.
- Dostoevskij, Fedor: *PSS = Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*, Leningrad 1972-1990.
- Fleishman, Lazar (1978): »B.V. Tomaševskij v polemike vokrug ›formal'nogo metoda‹. Publikacija L. Flejšmana«, in: *Slavica Hieroslymitana* 3, S. 384-388.
- Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton.
- Fuhrmann, Manfred (1994): »Nachwort«, in: Aristoteles, Poetik. Griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von M. Fuhrmann, Stuttgart, S. 144-180.
- Fuhrmann, Manfred (2003): *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – »Longin«. Eine Einführung*, Düsseldorf.
- Glück, Helmut (1976): »Einleitung« zu: Medvedev 1976. XIII–LV.
- Grübel, Rainer (1979): »Michail M. Bachtin. Biographische Skizze«, in: R.G. (Hg.)/Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a.M., S. 7-20.
- Halliwell, Stephen (2002): *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton.
- Ingarden, Roman (1931): *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen.
- Ingarden, Roman (1937): *O poznawaniu dzieła literackiego*. Lwów. Dt.: Ingarden 1968.
- Ingarden, Roman (1968): *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen.
- Ingarden, Roman (1997): *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Gesammelte Werke*, Bd. 13, Hg.: Rolf Fieguth/Guido Küng, Berlin et al.
- Lotman Jurij M. (1970): *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva. [Dt.: Lotman 1972; Lotman 1973].
- Lotman, Jurij M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte* [Übers. von Lotman 1970]. Übers. von Rolf-Dieter Keil, München.
- Lotman, Jurij M. (1973): *Die Struktur des künstlerischen Textes* [Übers. von Lotman 1970]. Hg. mit einem Nachwort und einem Register von Rainer Grübel, Frankfurt a.M.

- Lugowski, Clemens (1932): *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*, Berlin. Nachdruck: Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer, Frankfurt a.M. 1976.
- Markovič, Vladimir M./Schmid, Wolf [Šmid, Vol'f] (Hg.) (1996): *Avtor i tekst*, Peterburgskij sbornik 2, Sankt-Peterburg.
- Martínez, Matías (1996): *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählers*, Göttingen.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (1999): *Einführung in die Erzähltheorie*. 3. Aufl., München 2002.
- Medvedev, P. N. (1928): *Formal'nyj metod v literaturovedenii. Kritičeskoe vvedenie v sociologičeskuju poétku*. Leningrad; Nachdruck: Formal'nyj metod v literaturovedenii. Kommentarij Vitalija Machlina. Moskva 1993 [Dt.: *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft*. Hg. und übers. von Helmut Glück. Mit einem Vorwort von Jurij Striedter. Stuttgart 1976.]
- Mukařovský, Jan (1938): »Genetika smyslu v Máchově díle«, in: *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského linguistického kroužku*. Red. J. Mukařovský, Praha. S. 13-110 [Dt.: »Die Genese des Sinns in Máchas Dichtung«, in: J. M., *Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik*. Hg. und übersetzt von Holger Siegel, Tübingen, S. 194-272].
- Mukařovský, Jan (1943): »Záměrnost a nezáměrnost v umění«, in: J. M., *Studie z estetiky*, Praha 1966, S. 89-108 [Dt.: »Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst«. In: J. M., *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, München 1974. 31-65].
- Propp, Vladimir (1928): *Morfologija skazki*, Moskva [Dt.: *Morphologie des Märchens*. Hg.: Karl Eimermacher. Übers.: Christel Wendt, Frankfurt a.M. 1975].
- Schmid, Wolf (1987): »Mythisches Denken in ›ornamentaler‹ Prosa. Am Beispiel von Evgenij Zamjatins Überschwemmung«, in: Schmid (Hg.), S. 371-397. Überarbeitete Version in: ders., *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1992.
- Schmid, Wolf (Hg.) (1987): *Mythos in der slawischen Moderne* (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20), Wien.
- Schmid, Wolf (2014): *Elemente der Narratologie*. 3. Aufl., Berlin/Boston [ursprünglich russisch: Moskva 2003; 2. Aufl. 2008].
- Schmid, Wolf (2020): *Narrative Motivierung. Von der romanischen Renaissance bis zur russischen Postmoderne*, Berlin/Boston.
- Simmel, Georg (1916): »Das Problem der historischen Zeit«, in: G. Simmel, *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam 1922. S. 152-169.

- Šklovskij, Viktor (1919): »Svjaz' priemov sjužetosloženija s obščimi priemami stilja/Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren«. Russ.-dt., in: J. Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1. Texte zur Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969, S. 36-121.
- Šklovskij, Viktor (1921): »Parodijnyj roman. Tristram Šendi Sterna/Der parodistische Roman. Sternes Tristram Shandy«. Russ.-dt., in: J. Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1. Texte zur Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969, S. 244-299.
- Tamarčenko, Natan (2011): *Estetika slovesnogo tvorčestva. M.M. Bachtina i russkaja filosofsko-filologičeskaja tradicija*, Moskva.
- Tomaševskij, Boris (1925): *Teorija literatury. Poéтика*, Leningrad [Dt.: Tomaševskij 1985].
- Tomaševskij, Boris (1985): *Theorie der Literatur. Poetik* [Übers. der 6. Aufl. Moskva/Leningrad 1931]. Hg.: Klaus-Dieter Seemann, Wiesbaden.
- Tynjanov, Jurij (1924a): »Problema stichotvornogo jazyka«, in: Ju.N.T., *Literaturnyj fakt*, Moskva 1993, S. 23-109 [Dt.: *Das Problem der Verssprache. Zur Semantik des poetischen Textes*. Übersetzt und eingeleitet von Inge Paulmann, München 1977].
- Tynjanov, Jurij (1924b): »Literaturnyj fakt/Das literarische Faktum«. Russ.-dt., in: Striedter, Jurij (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1. Texte zur Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969, S. 392-431.
- Tynjanov, Jurij (1927): »O literaturnoj évoljucii/Über die literarische Evolution«. Russ.-dt., in: Striedter, Jurij (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1. Texte zur Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969, S. 432-461.
- Vischer, Friedrich Theodor (1846): *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*, Reutlingen/Leipzig 1851.
- White, Hayden (1973): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Baltimore.
- White, Hayden (1978). »The Historical Text as Literary Artifact«, in: H.W., *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore. S. 81-100 [Dt.: White 1991].
- White, Hayden (1991): *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart.