

Narrative Motivierung

Wolf Schmid

Seiten 31–44

aus:

Toward Undogmatic Reading

Narratology, Digital Humanities and Beyond

Marie Flüh, Jan Horstmann, Janina Jacke, Mareike
Schumacher (Eds.)

Hamburg University Press
Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky

Printed with kind support of the *Digital Humanities Association for the German-speaking area* (DHD)

Impressum

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

LIZENZ

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>). Ausgenommen von der oben genannten Lizenz sind Abbildungen und sonstiges Drittmaterial.

ONLINE-AUSGABE

Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation und ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar. Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) verfügbar. DOI <https://doi.org/10.15460/HUP.209>

ISBN 978-3-943423-87-7

COVERGESTALTUNG

Jan-Erik Stange

SCHRIFT

Alegreya. Copyright 2011: The Alegreya Project Authors (<https://github.com/huertatipografica/Alegreya>). This Font Software is licensed under the SIL Open Font License, Version 1.1. This license is also available with a FAQ at: <http://scripts.sil.org/OFL>

DRUCK UND BINDUNG

Books on Demand – BoD, Norderstedt

VERLAG

Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Hamburg (Deutschland), 2021
<http://hup.sub.uni-hamburg.de>

Table of Contents

Preface	9
Introduction: Undogmatic Reading – from Narratology to Digital Humanities and Back	11
<i>Marie Flüh, Jan Horstmann, Janina Jacke, Mareike Schumacher</i>	
Narrative Motivierung	31
<i>Wolf Schmid</i>	
Erzählen vom Selbst als Bewusstsein, ein Versuch zur Weltbewältigung La débil mental (2014) von Ariana Harwicz	45
<i>Inke Gunia</i>	
An “Undogmatic” Reading of Lyric Poetry Defending the Narratological Approach to Poetry Analysis	63
<i>Peter Hühn</i>	
With the Hedgehog or the Fox?	73
<i>Willard McCarty</i>	
Über Metaphern und die Voraussetzungen für ihre Verwendung in der Informationstechnologie	81
<i>Manfred Thaller</i>	
Creating Historical Identity with Data A Digital Prosopography Perspective	103
<i>John Bradley</i>	
Algorithmen zwischen Strukturalismus und Postcolonial Studies Zur Kritik und Entwicklung der computationellen Literaturwissenschaft	121
<i>Evelyn Gius</i>	

Cesare Beccaria's Dei Delitti e delle pene (1764)	133
Approaching the Multilingual Textual and Paratextual Tradition from an (Undogmatic) Digital Point of View	
<i>Claudine Moulin, Christof Schöch</i>	
Lässt sich die Grenze zwischen Realismus und Früher Moderne empirisch bestimmen?	145
Ergebnisse und Fragen eines Eye-Tracking-Experiments mit zwei Brunnengedichten von C.F. Meyer und R.M. Rilke	
<i>Thomas Weitin, A. Vanessa Möschner</i>	
List of Figures	157
Contributors	159

Narrative Motivierung

Wolf Schmid

Der Begriff der Motivierung führt in der Literaturwissenschaft eine merkwürdige Existenz. Einerseits sind allenthalben Urteile darüber anzutreffen, ob in literarischen Werken 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, die Empfindung 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 Kunstwerk erfüllt den Wunsch nach Sinn, nach einem sinnvollen Zusammenhang der Dinge, Vorgänge und Handlungen. Sinnvoll erscheint ein Zusammenhang im literarischen Werk, wenn seine Komponenten zueinander passen, wenn die Teile hinsichtlich des Ganzen motiviert sind.

Über das, *was* die Motivierung ist, welche Komponenten sie erfasst, aus welchen Relationen sie besteht, finden sich in den einschlägigen literaturwissenschaftlichen 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 seiner *Poetik* bezeichnet Aristoteles für Tragödie und Epos die „Darstellung der Handlung“ als „Mythos“, welcher Begriff am besten mit „(erzählter) Geschichte“ wiederzugeben ist.¹ Definiert

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‘ (vgl. dazu Schmid, 2014, S. 32–33; 2020 und die dort angeführte Literatur). Fuhrmann

wird der Mythos als die „Zusammenstellung“ (*σύνθεσις*) oder die „Zusammenfügung“ (*σύντασις*) der „Geschehnisse“ (*πράγματα*). 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 zustandezubringen, 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 einerseits des Wahrscheinlichen (*τὸ εἰκός*) und Notwendigen (*τὸ ἀναγκαῖον*), andererseits des Passenden (*τὸ πρέπον*) oder „Angemessenen“ (*τὸ ἀρμόττον*) leitend sind. In diesen Modellen müssen alle Komponenten aufeinander abgestimmt sein. Die innere Stimmigkeit und Schlüssigkeit ist ein höherer Wert als referenzielle Ähnlichkeit oder die lebensweltliche Wahrscheinlichkeit. Das künstlerisch Wahrscheinliche kann sogar im lebensweltlich Unwahrscheinlichen und sogar im Unmöglichen, im Widersinnigen und Absonderlichen bestehen, wenn 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 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 [*ἐλεος*] erregt. 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*] vonstatten gehen (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)

(2003, S. 34) konzediert 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.

Im Werk soll alles dem Ausdruck einer plausiblen Geschichte (Mythos) dienen, 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. Wie bereits gesagt, erfüllt das schlüssige Werk angesichts der Kontingenz des Weltgeschehens und des individuellen Lebens den Wunsch nach Sinn und notwendigem Zusammenhang. Die den Sinn garantierende Schlüssigkeit erfordert eine entsprechende 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 literarische 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 (1931) 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.

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. Verwiesen sei auf die Ausführungen zur „Konkretisierung

der dargestellten Gegenständlichkeiten“ in Ingardens Buch *O poznawaniu dzieła literackiego* aus dem Jahr 1937 (deutsch: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, 1968). Unbestimmtheit ist also nicht ein besonderes literarisches Phänomen, wozu es die Konstanzer Propheten 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 nicht unentscheidenden 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 zustande. 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.

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, wird er die Motiviertheit der Auswahl dieser und nicht anderer Geschehensmomente und Eigenschaften vermuten.

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 Eĵchenbaum, wurde die Kategorie der Motivierung am ausführlichsten, aber nicht besonders plausibel in Boris Tomaševskijs *Theorie der Literatur* (1925; dt. 1985) erörtert.

Im Kapitel *Motivierung* definiert Tomaševskij (1925; dt. 1985, S. 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 (d. h. von Geschehensmomenten) in eine erzählte Geschichte.

Ein anderes Konzept als die Formalisten verfolgt Vladimir Propp, der in seiner *Morphologie des Märchens* (1928, S. 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 den Helden einer Erzählung und bezeichnet die Gründe, die den Helden 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 den Helden und seine Beweggründe, seine psychische und emotionale Aktivität.

Natürlich kann die *Motivierung* der Handlung eines Werks eine bestimmte *Motivation* einer dargestellten Figur erfordern. So spielt in Dostoevskijs *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 unterstellt, 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 sprechen, 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 psychophysische Befindlichkeit des realen, konkreten 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* möchte ich eine zweite Dichotomie einführen. 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.

Die Dichotomie von kausaler und künstlerischer Motivierung scheint bereits in Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* von 1774 auf, wo – mit Verwendung der aristotelischen Kategorie des Notwendigen – zwischen der „Nothwendigkeit der handelnden Personen“ und der „Nothwendigkeit des Dichters“ unterschieden wird. Zur „Nothwendigkeit der Person“ erläutert von Blanckenburg: „Ich glaube, daß eine That nothwendig heiße, wenn zufolge des eigenthümlichen Charakters, und der ganzen jetzigen Lage der Person, nichts anders erfolgen könne, als was wirklich erfolgt.“ Die „Nothwendigkeit des Dichters“ wird mit folgenden Worten definiert: „Ich verstehe unter der Nothwendigkeit des Dichters eine Begebenheit, die er nothig hat, damit er den Endzweck erreiche, den er mit seinem Werke sich vorgesetzt hat“ (von Blanckenburg, 2013 [1774], S. 166–167).²

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* von Handlungszügen die Rede ist. Implizit ist die kausale Motivierung dort gemeint, wo „Wahrscheinlichkeit“ und „Notwendigkeit“ 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, andererseits das vom künstlerischen Ganzen Geforderte. 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 innere Stimmigkeit ein höherer Wert ist als ihre lebensweltliche Wahrscheinlichkeit.

² 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“.

Die kausale Motivierung umfasst auch jene besonderen Motivierungstypen, die für Erzählungen der Vormoderne und der mythischen Mentalitätsstruktur definiert worden sind. In seinem wirkungsreichen Ansatz von 1932 prägte Clemens Lugowski den Begriff der „Motivierung von hinten“. Er stützte sich dabei auf Ernst Cassirers (1925) Theorie des „mythischen Denkens“. 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, 1976 [1932], S. 79)

Lugowskis Begriff „Motivierung von hinten“ hat eine unübersehbare Ambivalenz. Einerseits bezeichnet er eine Erzählung, deren Handlung vom Ergebnis bestimmt ist, andererseits bezeichnet er „komponierte“ Dichtung: „Wo eine Dichtung ‚komponiert‘ ist, da spielt die ‚Motivation von hinten‘ eine Rolle“ (S. 181). Von dieser Ambivalenz geht Matías Martínez (1996, S. 29) aus, 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“ (Martínez, 1996, S. 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 (vgl. dazu z. B. den Band *Mythos in der slawischen Moderne*, Schmid [Hg.], 1987). 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 „lichten Zukunft“ her motiviert. Finale Motivierungen treten durchaus auch in modernen Erzählwerken auf, die weit entfernt sind von der Sozialpädagogik des „sozialistischen Realismus“. Das zeigen Martínez & Scheffel (2002 [1999], S. 113–114) am Beispiel von Thomas Manns Novelle *Tod in Venedig*, in der die numinose Erklärung der Geschehnisse, das heißt 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 Zamjatin's Erzählung *Die Überschwemmung* (*Navodnenie*, 1930). Hier finden wir die für modernistische Remythisierung charakteristische Interferenz von realistisch-kausaler und mythisch-finaler Form sowohl in der Motivation der Heldin 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 (Einzelheiten in Schmid, 1987).

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 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts.

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 (1970) das Modell des Ereignisses bildet, 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 „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 ideologisch, mentalitätsgeschichtlich 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.

Wenden wir uns nun den russischen Formalisten zu. Die Formalisten waren unverhohlene Aristoteliker. Das wird allein schon daraus ersichtlich, dass sich Viktor Šklovskij (1969 [1916], S. 105) für die Frage der Motivierung auf den griechischen Philosophen beruft, der geklärt habe, wie ein Künstler ein Verbrechen motivieren könne, das er für seine Sujetkonstruktion brauche, um die gewünschten Effekte Schrecken und Rührung zu bewirken. Mit Aristoteles' Konzeption der Mimesis als „Machen“ (ποίησις) verbindet die formalistische Kunstauffassung der Gedanke des Herstellens, „Machens“ (delan'e).

Die russischen Formalisten entwickelten durchaus unterschiedliche Vorstellungen von der Zielrichtung der Motivierung. Šklovskij, der radikalste und kreativste unter ihnen, formulierte in seinen Essays über Cervantes und Sterne die provokante These, dass die künstlerischen Verfahren eigentlicher Gegenstand der Wahrnehmung seien, dass folglich die Handlung nicht Endzweck sei, sondern nur dazu diene, bestimmte Verfahren des Sujetbaus zu motivieren. Boris Ėjchenbaum pflichtete solchen rigiden Thesen grundsätzlich bei, erklärte aber relativierend, dass die Formalisten in den Jahren des Kampfes ihre Anstrengungen darauf gerichtet hätten, die Bedeutung der „konstruktiven Verfahren“ zu zeigen und alles andere als „Material“ beiseitezuschieben. Die paradoxe Zuspitzung ihrer Befunde habe es ihnen allerdings ermöglicht, das in der traditionell gehaltsästhetisch orientierten Literaturwissenschaft vernachlässigte Interesse an der Konstruktion, am Gemachtsein der Werke wiederzuerwecken.

Der in der internationalen Literaturwissenschaft als maßgeblicher Repräsentant der formalistischen Motivierungstheorie betrachtete Boris Tomaševskij hat in seiner *Theorie der Literatur* (1925) weder einen genuin formalistischen Beitrag geliefert (was er nach eigenem Bekunden auch gar nicht anstrebte)³ noch das Phänomen der Motivierung überzeugend in Typen aufgeteilt. Gegen seine Triade der Motivierungen sind zu Recht zahlreiche systematische Einwände erhoben worden. Tomaševskijs Konzeption der Motivierung ist eher konventionell und geht davon aus, dass die Verfahren das thematische Material motivieren, das als Motiviertes der wichtigste Teil des Werks ist, und nicht umgekehrt, dass – wie Šklovskij es in seinen Provokationen vorsah – das Material die wahrzunehmenden Verfahren begründet.

Eine scharfe und grundsätzliche Kritik des formalistischen Motivierungskonzepts sowohl in der rigiden Gestalt bei Šklovskij als auch in der konventionelleren Version Tomaševskijs hat Michail Bachtin in dem unter dem Namen Pavel Medvedevs erschienenen Buch *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft* formuliert. Gegen das formalistische Konzept der Motivierung werden zwei Einwände erhoben.

³ In einem Brief an Šklovskij vom 12.4.1925 bezeichnete Tomaševskij seine Theorie der Literatur als „ganz außerhalb der formalen Methode stehend“ (zit. nach Fleishman, 1978, S. 385–386).

Das erste Argument lautet: Es gibt im Werk keine Kriterien dafür, was in ihm Motivierendes und was Motiviertes ist; jedes beliebige Element kann man als Selbstzweck und das heißt als Ziel der Motivierung ansehen.

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

Das zweite Argument: Einer Motivierung bedarf nur ein Element, das an sich keine innere Bedeutung hat.

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, 1993 [1928], S. 130; dt. 1976, S. 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.

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 (1969 [1924b], S. 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, 1969 [1924b], S. 398–399).

Die Einseitigkeiten und Übertreibungen des frühformalistischen Motivierungskonzepts werden im dynamischen, funktionsbezogenen Modell Jurij Tynjanovs überwunden. Tynjanov definiert unter Berufung auf Šklovskij und Ejchenbaum die Motivierung als „Rechtfertigung irgendeines Faktors von Seiten aller übrigen, seine

Abstimmung mit allen anderen“. Der uni-direktionalen Beziehung zwischen Verfahren und Material, die die Definitionen seiner Vorgänger Šklovskij und Ėjchenbaum 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: 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, 1969 [1927], S. 442–443)

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, 1969 [1927], S. 442–443; Ü. rev.)

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, 1993 [1924a], S. 29; dt. 1977b, S. 44; Ü. rev.). Eben das erschwert erheblich die Untersuchung der Funktion eines Faktors in der durch die Motivierung „leichten“ Kunst.

Die Untersuchung der Funktionen der Faktoren gelingt leichter in Werken, in denen ein bestimmter Faktor hervorgehoben, das heißt nicht motiviert ist.

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 soll, wie anfangs festgestellt wurde, muss der Eindruck der Schlüssigkeit des Werkganzen, den die überzeugende Motivierung vermittelt, auf der Relationierung aller, formaler und inhaltlicher, Komponenten beruhen. Es müssen alle Schichten des Werks erfasst werden, und zwar kognitiv wie sinnlich. Solches ganzheitliche, 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“ 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.

Kontakt

Prof. Dr. Dr. hc. Wolf Schmid
Universität Hamburg
Fakultät für Geisteswissenschaften
Fachbereich Sprache, Literatur, Medien II
Institut für Slavistik
Überseering 35
22297 Hamburg
wschmid@uni-hamburg.de

Literaturverzeichnis

- Aristoteles: Poetik. In: Poetik. Griechisch/deutsch. Hg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994.
- Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Teil 2. Das mythische Denken. Darmstadt 1925.
- Fleishman, Lazar: B. V. Tomaševskij v polemike vokrug ‚formal’nogo metoda‘ [B. V. Tomaševskij in der Polemik um die ‚formale Methode‘]. Publikacija L. Flejšmana. Slavica Hieroslymitana 3 (1978). S. 384–388.
- Fuhrmann, Manfred: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘. Eine Einführung. Düsseldorf 2003.
- Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1931.
- Ingarden, Roman: O poznawaniu dzieła literackiego. Lwów 1937.
- Ingarden, Roman: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen 1968.
- Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung. Frankfurt am Main 1976.
- Mukařovský, Jan: Genetika smyslu v Máchově díle. In: Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku. Red. J. Mukařovský. Prag 1938. S. 3–110.
- Mukařovský, Jan: Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: Jan Mukařovský: Studie z estetiky. Prag 1966. S. 89–108.
- Propp, Vladimir: Morfologija skazki. Moskau 1928.
- Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Hg. von Karl Eimermacher, übersetzt von Christel Wendt. Frankfurt am Main 1975.
- Schmid, Wolf (Hg.): Mythos in der slawischen Moderne. Wien 1987.
- Schmid, Wolf: Mythisches Denken in ‚ornamentaler‘ Prosa. Am Beispiel von Evgenij Zamjatin's Überschwemmung. In: Mythos in der slawischen Moderne. Hg. von Wolf Schmid. Wien 1987. S. 371–397.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin, Boston 2014.
- Schmid, Wolf: Narrative Motivierung. Von der romanischen Renaissance bis zur russischen Postmoderne. Berlin, Boston 2020.
- Simmel, Georg: Das Problem der historischen Zeit (1916). In: Georg Simmel: Zur Philosophie der Kunst. Potsdam 1922. S. 152–169.
- Šklovskij, Viktor: Svjaz’ priemov sjužetoslóženija s obščimi priemami stilja/Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfugung und den allgemeinen Stilverfahren. Russ.-dt. In: Texte der russischen Formalisten. 1. Texte zur Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hg. von Jurij Striedter. München 1969. S. 36–121.
- Striedter, Jurij (Hg.): Texte der russischen Formalisten 1. Texte zur Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München 1969.
- Tomaševskij, Boris: Teorija literatury. Poëtika. Leningrad 1925.
- Tomaševskij, Boris: Theorie der Literatur. Poetik. Hg. von Klaus-Dieter Seemann. Wiesbaden 1985.
- Tynjanov, Jurij: Problema stichotvornogo jazyka (1924a). In: Jurij Tynjanov: Literaturnyj fakt. Moskau 1993. S. 23–109.

- Tynjanov, Jurij: Literaturnyj fakt/Das literarische Faktum (1924b). Russ.-dt. In: Texte der russischen Formalisten. 1. Texte zur Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hg. von Jurij Striedter. München 1969. S. 392–431.
- Tynjanov, Jurij: O literaturnoj èvoljucii/Über die literarische Evolution (1927). Russ.-dt. In: Texte der russischen Formalisten. 1. Texte zur Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hg. von Jurij Striedter. München 1969. S. 432–461.
- Tynjanov, Jurij: Das Problem der Verssprache. Zur Semantik des poetischen Textes. Übersetzt und eingeleitet von Inge Paulmann. München 1977.