

Russische Literaturtheorie und internationale Narratologie

Von Wolf Schmid

Im Jahre 1998 wurde an der Universität Hamburg die Forschergruppe Narratologie gegründet (www.narrport.uni-hamburg.de). Seit 2001 wird sie von der DFG unterstützt. Vor drei Jahren wurde das Interdisziplinäre Centrum für Narratologie (ICN, www.icn.uni-hamburg.de) eingerichtet, das 2008 ein European Narratology Network (ENN, www.narratology.net) ins Leben gerufen hat. Was ist die Narratologie, die einen so prominenten Platz im Design der Geisteswissenschaftlichen Fakultät einnimmt?

Narratologie heißt Wissenschaft vom Erzählen. Diese Wissenschaft ist nicht beschränkt auf die Literatur oder die Philologie, sondern bezieht sich auf alle Bereiche, in denen erzählt wird. Was wird unter „Erzählen“ verstanden? Erzählen ist das Darstellen von Geschichten. Das Herzstück jeder Geschichte ist die Veränderung eines inneren oder äußeren Zustands.¹ Musterbeispiel für eine Minimalgeschichte ist der klassische Satz „The king died“.² In ihm sind alle Ingredienzien einer Geschichte enthalten: Der König, der gestorben ist, bildet die Figur der Geschichte, die Situation, in der er sich befunden hat, ist sein Lebendigsein, die Zustandsveränderung der Übergang vom Leben zum Tode, der mit dem Verb ‚sterben‘ bezeichnet wird.

Narrativ im Sinne der Darstellung von Zustandsveränderungen sind etwa im Bereich der Künste der Film, das Drama, die Pantomime, das Ballett oder piktorale Darstellungen. Erzählt wird aber auch in der Historiographie und in andern Wissenschaften. Erzählt wird vor Gericht: der Angeklagte will nicht in Geschichten verstrickt sein, er befürchtet, man könne ihm eine Geschichte anhängen, und der Richter mahnt ihn: „Erzählen Sie mir keine Geschichten“. Ein wichtiger, von der Hamburger Narratologie in jüngster Zeit besonders beachteter

¹ Vgl. Wolf Schmid, *Narrativity and Eventfulness*, in: *What is Narratology. Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, hrsg. von Tom Kindt und Hans-Harald Müller (= *Narratologia* 1), Berlin/New York 2003, S. 17–33; ders., *Elemente der Narratologie* (= *Narratologia* 8), Berlin/New York 2005, S. 11–31, und ders., *Elemente der Narratologie*, 2., verb. Auflage (de Gruyter Studienbuch), Berlin/New York 2008, S. 1–22.

² Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel* (1927), London 1973.

Bereich ist die Psychotherapie. Der Patient erzählt dem Therapeuten etwa seine Träume, und der Therapeut macht daraus seinerseits Geschichten. Oder traumatisierte Kinder erzählen die Bruchstücke ihrer Erinnerung, und durch das Erzählen schließen sie die Lücken ihrer Lebenslinie.

Die klassische Erzählforschung, wie sie in Deutschland seit Beginn des 20. Jahrhunderts betrieben wird, konzentrierte sich auf Romane und Novellen und ihre Bauformen. Von dieser rein philologischen Erzählforschung unterscheidet sich die Narratologie durch den viel weiteren Gegenstandsbereich und durch die Fundamentalität ihres Ansatzes. Hier werden auch solche Fragen gestellt, wie: „Warum erzählt der Mensch? Wie wirkt das Erzählen auf Erzähler und Hörer? Was bedingt die erleichternde und therapeutische Wirkung des Erzählens? Welche Rolle spielt das Erzählen für die Stabilisierung der Identität einer Person? Wie bereichert die narrative Kompetenz, d. h. die Fähigkeit, Geschichten zu erzählen und sie zu verstehen, unsere Verfügung über die Welt?“

Der Beginn der Narratologie datiert mit den 1960er Jahren. Tzvetan Todorov prägte den Begriff der Narratologie auf Französisch.³ Die Erneuerung, Vertiefung und Systematisierung der klassischen Erzähltheorie fand statt im Rahmen des französischen Strukturalismus. Die Impulse zur Neuorientierung kamen aber aus Russland. Und als Vermittler fungierte der eben erwähnte Tzvetan Todorov. Todorov, 1939 in Bulgarien geboren, 1963 nach Frankreich ausgewandert und dort Schüler von Roland Barthes geworden, gab als erste Publikation 1965 eine französische Anthologie der russischen Formalisten heraus.⁴ Auch eine Bulgarin sollte großen Einfluss im französischen Strukturalismus gewinnen. Es handelt sich um Julia Kristeva. Zwei Jahre jünger als Todorov und ein Jahr später nach Frankreich gekommen, verbreitete sie das Denken des russischen Philosophen Michail Bachtin, insbesondere das bachtinsche Konzept der Alterität, und entwickelte aus Bachtins Begriff der Dialogizität eine eigene Betrachtung literarischer Werke, die sie Intertextualität nannte.⁵ Beide, Todorov wie Kristeva,

³ Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron* (1969), La Haye 1978, S. 10.

⁴ *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes. Réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris 1965, 2., verb. Auflage: Paris 2001.

⁵ Julia Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (1967), in: dies., *Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1978, S. 82–112.

profitierten von der russischen Literaturtheorie, die sie in Bulgarien kennen gelernt und deren Werke sie im Original gelesen hatten.

Der Verbindung von russischer Literaturtheorie und internationaler Narratologie ist mein Beitrag gewidmet. Die russische Literaturtheorie wird vor allem durch den Russischen Formalismus repräsentiert, der großen Einfluss auf die Entwicklung der Narratologie nehmen sollte. Der Russische Formalismus war eine radikale formästhetische Bewegung der zehner und zwanziger Jahre in Russland, vor allem in St. Petersburg. Ende der zwanziger Jahre wurde die Bewegung von der kommunistischen Kulturpolitik unterdrückt. Ihre Vertreter gingen entweder ins Ausland, übten „Selbstkritik“ oder wandten sich editorischen Aufgaben zu.⁶ Bis zur Perestrojka war der Begriff „Formalismus“, der auch zur Bezeichnung künstlerischer Methoden angewandt wurde, in Russland ein Schimpfwort. „Formalisten“ in den Künsten, in der Musik oder in der Literatur wurden unterdrückt und verfolgt.

Der Russische Formalismus war eine Reaktion auf die im Russland des 19. Jahrhunderts dominierende Gehaltsästhetik, den „Inhaltismus“. Die Literatur wurde traditionell auf ihre Idee befragt, auf die Botschaft ihres Autors. Die Literaturwissenschaft war damit beschäftigt, den Werken mehr oder weniger geheime Botschaften zu entlocken, die in ihnen verschlüsselt zu sein schienen.

In der Literatur reagierte gegen die Vorherrschaft der Idee der Futurismus. Diese Richtung, die der Ausdrucksseite den ästhetischen Primat, ja sogar Autonomie zubilligte, veröffentlichte ihre ersten Manifeste unter dem Motto „Das Wort als solches“.⁷ Die gehaltsästhetische Präferenz der Idee wurde darin umgekehrt. So konnte Aleksandr Kručënych postulieren „Gibt es eine neue Form, so gibt es damit auch einen neuen Inhalt; die Form bedingt somit den Inhalt“.⁸ Es ging den Futuristen um die Befreiung der Sprache vom Joch der Bedeutung, die Befreiung der Literatur von der Herrschaft der Idee. Die Futuristen wollten die sinnliche Seite der Literatur rehabilitieren, ihren Klang,

6 Vgl. Victor Erlich, *Russian Formalism. History – Doctrine* (1955), 's Gravenhage 1955; dt.: *Russischer Formalismus*, München 1964.

7 Aleksandr Kručënych und Velimir Chlebnikov, *Slovo kak takovoe*, in: *Literaturnye manifesty. Ot simvolizma k Oktjabrju*, hrsg. v. N. L. Brodskij u. a., T. I, Moskva 1924. Nachdruck: München 1969, S. 80–82.

8 Aleksandr Kručënych, *Novye puti slova* (1913), in: *Manifesty i programmy russkikh futuristov*, hrsg. von Vladimir Markov, München 1967, S. 64–73, hier S. 72.

ihren Rhythmus, ihre Tektonik und auch ihre Visualität, die unter der Herrschaft der Gehaltsästhetik vernachlässigt worden waren.

Der Russische Formalismus ist das wissenschaftliche Pendant des Futurismus.⁹ Den Formalisten ging es ebenfalls um die in der Gehaltsästhetik unterschlagene materielle Seite des Kunstwerks, um seine „Gemachtheit“. Eine Schlüsselstudie des frühen Formalismus von Boris Ejchenbaum trug den programmatischen Titel *Wie Gogol's ‚Mantel‘ gemacht ist*, Viktor Šklovskij fragte dann danach *Wie Don Quijote gemacht ist*. Für den neoaristotelischen Russischen Formalismus war das Kunstwerk nicht eine Nachahmung oder gar Widerspiegelung von Wirklichkeit, sondern eine kalkuliert verfremdende Konstruktion. Über den Kunstcharakter entschied das Verfahren, das neu zu sein und ein Neues Sehen zu vermitteln hatte. Das Verfahren, insbesondere das Verfahren der Verfremdung, wurde zum „Haupthelden“ der Literaturwissenschaft erklärt. Roman Jakobson definierte in seiner Studie *Die neueste russische Poesie*:

Somit ist Gegenstand der Literaturwissenschaft nicht die Literatur, sondern die Literarizität, d. h. dasjenige, was das vorliegende Werk zu einem literarischen Werk macht. Doch glichen die Literaturhistoriker bislang meist der Polizei, die eine bestimmte Person verhaften will und zu diesem Zweck für alle Fälle alles und jeden, was sich nur in der Wohnung anfindet, samt den unbeteiligten Passanten auf der Straße mitnimmt. So kam denn auch den Literaturhistorikern alle zupass – Soziales, Psychologie, Politik, Philosophie. Statt einer Literaturwissenschaft kam ein Konglomerat von hausgemachten Disziplinen zustande. Man vergaß gewissermaßen, dass diese Gebiete jeweils zu entsprechenden Wissenschaften gehören – zur Philosophie, Kulturgeschichte, Psychologie usw., und dass diese natürlicherweise auch literarische Denkmäler als defekte und zweitrangige Dokumente verwenden können. Wenn aber die Literaturwissenschaft eine Wissenschaft werden will, ist sie genötigt, das „Verfahren“ als ihren einzigen „Helden“ zu akzeptieren. Daran anschließend stellt sich grundsätzlich die Frage nach Anwendung und Rechtfertigung des Verfahrens.¹⁰

9 Vgl. Aage A. Hansen-Löve, *Wissenschaftliche Theoretisierung künstlerischer Modelle und künstlerische Realisierung theoretischer Modelle – dargestellt am Beispiel des Russischen Formalismus*, in: *Wiener Slawistisches Jahrbuch 24* (1978), S. 60–107, und ders., *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung* (1978), Wien, 2. Aufl. 1996.

10 Roman Jakobson, *Novejšaja russkaja poëzija*. Viktor Chlebnikov [Die

Das Verfahren wurde also der Hauptgegenstand der Literaturwissenschaft, und was bislang die *raison d'être* des literarischen Werks war, der Inhalt, wurde zur „Motivierung“ und zum „Material“ erklärt.¹¹ In der Dichotomie von „Material“ und „Verfahren“, die die alte Inhalt-Form-Opposition ablöste, war der positive Held, der den ästhetischen Wert des Werkes ausmachte, das Verfahren, während das Thematische zum Material, zum künstlerisch indifferenten Mittel der Rechtfertigung degradiert wurde.

Nun sind wir an dem Punkt angelangt, an dem der Russische Formalismus zum Impulsgeber für die Narratologie wurde. Verfahren waren nicht nur an der Versdichtung, auf die man sich zunächst konzentrierte, sondern auch an der Prosa auszumachen. Zu diesem Zweck führte Viktor Šklovskij die Dichotomie von „Fabel“ und „Sujet“ ein, eine Dichotomie, die für die Narratologie große Bedeutung erlangen sollte.¹² Šklovskij beabsichtigte nicht im geringsten, mit dieser Dichotomie einen Beitrag zu einer Erzähltheorie zu leisten. Er suchte lediglich ein Beispiel für ein verfremdendes Verfahren in der erzählenden Prosa. Und er fand es in der Transformation der Fabel zum Sujet. Als Fabel bezeichnete Šklovskij die Handlung in ihrer chronologischen Folge und als Sujet die verfremdenden Verfahren, die auf die Fabel angewandt wurden. 1919 formulierte Šklovskij noch mit futuristischem Duktus:

Die Methoden und Verfahren des Sujetbaus sind den Verfahren etwa der Klanginstrumentierung ähnlich und im Prinzip mit ihnen identisch. Wortkunstwerke sind ein Geflecht von Klängen, Artikulationsbewegungen und Gedanken.¹³

Neueste russische Poesie. Viktor Chlebnikov] (1921). Russ.-dt., in: Texte der russischen Formalisten, hrsg. von Wolf-Dieter Stempel, Bd. II, München 1972, S. 18–135, hier S. 31–33.

11 Viktor Šklovskij, Parodijnyj roman. „Tristram Šendi“ Sterna [Der parodistische Roman. Sternes „Tristram Shandy“] (1921). Russ.-dt. in: Texte der russischen Formalisten, Bd. I, hrsg. von Jurij Striedter, München 1969, S. 244–299, hier S. 297.

12 Vgl. Wolf Schmid, „Fabel“ und „Sujet“, in: Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze, hrsg. von Wolf Schmid, Berlin/New York 2009 (im Druck).

13 Viktor Šklovskij, Svjaz' priemov sjužetosloženijsa s obščimi priemami stilja [Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren] (1919). Russ.-dt. in: Texte der russischen Formalisten, Bd. I, S. 36–121, hier S. 106–107; Übersetzung revidiert.

1921 formulierte er dann:

Den Begriff Sujet verwechselt man allzu häufig mit der Beschreibung der Geschehnisse, also mit dem, wofür ich den Begriff Fabel vorschlage. In Wirklichkeit ist die Fabel nur Material für die Formung durch das Sujet. Somit ist das Sujet von Eugen Onegin nicht die Liebesgeschichte des Helden mit Tat'jana, sondern die sujetmäßige Verarbeitung dieser Fabel, ausgeführt durch die Einschaltung von unterbrechenden Abschweifungen.¹⁴

Šklovskij tendierte dazu, die übliche Hierarchie von Inhalt und Form umzukehren. Und so behauptete er mit der für ihn typischen provokativen Geste immer wieder, dass das Material die Sujetverfahren motiviere und nicht umgekehrt. „Schiffbruch, Entführung durch Piraten usw. wurden im Abenteuerroman nicht aufgrund lebensweltlicher, sondern aufgrund künstlerisch-technischer Umstände für das Sujet ausgewählt“.¹⁵ Die thematischen Einheiten oder die Handlung sind also nicht Endzweck, sondern dienen nur dazu, bestimmte Verfahren zu rechtfertigen. Fällt die Motivierung weg, steht das Verfahren ohne schützende Kleidung nackt vor uns. Wenn die erzählte Geschichte nur Motivierung der Verfahren ist, dann kann sie nicht den eigentlichen Inhalt des Romans ausmachen. So kommt Šklovskij konsequent zu dem epatistischen Schluss: In Sternes *Tristram Shandy* „besteht der Inhalt des Romans darin, dass man sich der Form mit Hilfe ihrer Verletzung bewusst wird“.¹⁶ Und so kann Šklovskij das schöne Aperçu formulieren:

Blut (krov') ist in der Kunst nicht blutig, sondern reimt auf Liebe (ljubov'), es ist entweder Material für eine Lautkonstruktion oder Material für eine Bildkonstruktion.¹⁷

Šklovskij suchte die Ästhetizität ausschließlich in den Akten der verfremdenden Formung und schätzte die ästhetische Relevanz des zu formenden Materials äußerst gering ein. Das Sujet als Formungsakt bedeutete für Šklovskij vor allem „Deformation“ der Fabel. Die Verfahren des Sujetbaus bestanden in jenen Techniken des Parallelismus,

14 Šklovskij, Der parodistische Roman. Sternes „Tristram Shandy“, S. 296–299; Übersetzung revidiert.

15 Šklovskij, Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren, S. 84f.; Übersetzung revidiert.

16 Šklovskij, Der parodistische Roman. Sternes „Tristram Shandy“, S. 251.

17 Ebd. S. 275; Übersetzung revidiert.

der Wiederholung, des „Stufenaufbaus“, der „Zerkleinerung“ oder der „Bremsung“, die eine „Verfremdung der Dinge“ und eine „erschwerter Form“ bewirkten.¹⁸ Gegenstand der Wahrnehmung, deren Schwierigkeit und Länge vergrößert werden sollten, waren die erschwerenden Formungsakte selbst, das – wie Šklovskij in einem schönen Bild formulierte – „Tanzen hinter dem Pflug“¹⁹ oder das „Machen einer Sache“²⁰. Die in der Formung bearbeitete Substanz wurde zur bloßen „Rechtfertigung“ der Verfahren degradiert und das aus der Formung hervorgehende Produkt, das „Gemachte“²¹, „der gepflügte Acker“²², lapidar als „unwichtig“ abgetan. Šklovskij gab immer wieder zu verstehen, dass er das Sujet nicht als Substanz dachte, etwa als geformten Inhalt oder als das Produkt der Anwendung von Verfahren auf die Fabel, ja, er unterstrich sogar die Irrelevanz der Inhaltskategorie für das Sujet:

Für den Begriff „Inhalt“ findet sich bei der Analyse eines Kunstwerks unter dem Aspekt der Sujethaftigkeit kein Bedarf. Die Form muss man hierbei als Konstruktionsgesetz des Gegenstands begreifen.²³

Dieses „Konstruktionsgesetz des Gegenstands“ nimmt bei Šklovskij den Charakter einer autonomen abstrakten Kraft an. Das Sujet bearbeitet nicht einfach ein bestehendes, fertiges, vorgegebenes Material, dessen Direktiven es folgt. „Auf der Grundlage besonderer, noch unbekannter Gesetze der Sujetkonstruktion“, wie es bei Šklovskij heißt, sucht sich das Sujet vielmehr aktiv aus dem Repertoire der ewig bestehenden Motive einzelne aus und verbindet sie.²⁴

In Šklovskijs radikal-formalistischer Konzeption werden Handlungsmomente in ein Werk nicht aufgrund ihres lebensweltlichen, ethischen, philosophischen Gehalts eingeführt, sondern weil die Sujetkonstruktion sie erfordert:

18 Viktor Šklovskij, *Iskusstvo kak priem* [Kunst als Verfahren] (1917). Russ.-dt. in: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, S. 2–35, hier S. 15.

19 Šklovskij, *Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren*, S. 37.

20 Šklovskij, *Kunst als Verfahren*, S. 15.

21 Ebd.

22 Šklovskij, *Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren*, S. 37.

23 Ebd., S. 108; Übersetzung revidiert.

24 Ebd.

Bestimmte Fabelsituationen können nach Sujetprinzipien ausgewählt werden, d. h. in ihnen selbst kann eine bestimmte Sujetkonstruktion angelegt sein, ein Stufenaufbau, eine Inversion, eine Ringkonstruktion. So haben gewisse Steinsorten einen Schichtenaufbau und sind deshalb besonders geeignet für bestimmte Plattenmuster. Die Sujetkonstruktionen wählen zu ihnen passende Fabelsituationen aus und deformieren damit das Material. Deshalb kommen Schwierigkeiten auf der Reise, Abenteuer, unglückliche Ehen, verloren gegangene Kinder wesentlich häufiger in der Literatur vor als im Leben.²⁵

Auf die Gesetze der Sujetkonstruktion achten die Menschen üblicherweise nicht, wie Šklovskij konstatiert, da ihre Aufmerksamkeit ganz von der Suche nach „Lebenswelt, Seele und Philosophie“ eingenommen wird.²⁶ Diese unbeachteten Gesetze zielen auf die „Herstellung wahrnehmbarer Werke“.²⁷ Die Wahrnehmbarkeit aber wird durch die „Neuheit“ der Form garantiert: „Eine neue Form entsteht nicht, um einen neuen Inhalt auszudrücken, sondern um eine alte Form abzulösen, die ihren Charakter als künstlerische Form bereits verloren hat.“²⁸

Die Fabel-Sujet-Dichotomie ist in der internationalen Narratologie von vielen Theoretikern aufgegriffen, dabei aber oft um ihre formalistische Pointe gebracht worden. So verwundert es nicht, dass in der westlichen Literaturwissenschaft am intensivsten nicht der etwas sprunghafte Viktor Šklovskij rezipiert wurde, sondern Boris Tomaševskij, der mit seiner *Theorie der Literatur* von 1925 eine Art Systematik formalistischer Konzepte bot und sie dabei ein wenig domestizierte. Tomaševskij definiert die beiden Begriffe wie folgt:

Die Motive bilden in ihrer Verknüpfung die thematische Kohärenz des Werks. Aus dieser Perspektive ist die Fabel die Gesamtheit der Motive in ihrer logisch-kausalen Verknüpfung, das Sujet die Gesamtheit derselben Motive in jener Reihenfolge und Verknüpfung, in der sie im Werk präsentiert werden. Für die Fabel ist es nicht wichtig, in welchem Teil des Werks der Leser von einem Ereignis er-

25 Viktor Šklovskij, *Material i stil' v romane L'va Tolstogo „Vojna i mir“*, Moskva 1928, Nachdruck: s' Gravenhage 1970, S. 220.

26 Šklovskij, *Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren*, S. 65.

27 Ebd., S. 97.

28 Ebd., S. 51.

fährt und ob es ihm in unmittelbarer Mitteilung des Autors präsentiert wird oder in der Erzählung einer Person oder durch ein System von Anspielungen. Im Sujet dagegen spielt gerade die Einführung der Motive in das Wahrnehmungsfeld des Lesers eine Rolle. Als Fabel kann auch ein wirkliches Ereignis dienen. Das Sujet ist eine ganz und gar künstlerische Konstruktion.²⁹

Die formalistische Fabel-Sujet-Dichotomie wurde in den 1960er Jahren im französischen Strukturalismus präzisiert und modifiziert. Bei Roland Barthes³⁰ heißt das Paar *récit* vs. *narration*, bei dem uns schon bekannten Tzvetan Todorov³¹ *histoire* vs. *discours*, bei Gérard Genette³², dem Narratologie-Papst unserer Zeit, *histoire* vs. *récit*. In ihrer englischsprachigen Narratologie nennt die israelische Narratologin Shlomit Rimmon-Kenan³³ die beiden Ebenen *story* und *text*. Bis in die jüngste Zeit reichen die Versuche, die Dichotomie zu einem Werkzeug der narratologischen Analyse zu machen. Dazu gehört auch die weitere Ausdifferenzierung der Ebenen. Ein Drei-Ebenen-Modell hat Mieke Bal³⁴, die niederländische Narratologin, vorgeschlagen. Es besteht aus *histoire*, *récit* und *texte* oder, in der englischen Version: *fabula*, *story* und *text*.³⁵ Eine andere Partition schlägt Karlheinz Stierle³⁶ vor, der *Geschehen*, *Geschichte* und *Text der Geschichte* unterscheidet. Und in meinem eigenen Vier-Ebenen-Modell unterscheidet ich *Geschehen*, *Geschichte*, *Erzählung* und *Präsentation der Erzählung*.³⁷

- 29 Boris Tomaševskij, *Teorija literatury. Po tika*, Moskva/Leningrad 1925 (Nachdruck: Letchworth 1971), S. 138. Dt.: *Theorie der Literatur. Poetik*, hrsg. von Klaus-Dieter Seemann, Wiesbaden 1985, S. 218; Hervorhebung im Original.
- 30 Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in: *Communications* 8 (1966), S. 1–27.
- 31 Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*. In: *Communications* 8 (1966), S. 125–151.
- 32 Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1972.
- 33 Shlomit Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London 1983.
- 34 Mieke Bal, *Narratologie. Les instances du récit. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris 1977.
- 35 Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto 1985.
- 36 Karlheinz Stierle, *Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte*, in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, hrsg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel, München 1971, S. 530–534.
- 37 Wolf Schmid, *Die narrativen Ebenen „Geschehen“, „Geschichte“, „Erzählung“*

Die russische Literaturtheorie der 1920er Jahre hat durch zwei weitere Beiträge die Narratologie maßgeblich bereichert. Der erste ist mit dem Namen Vladimir Propps verbunden. Propp war Folklorist und bewegte sich im Umfeld der europäischen volkskundlichen Motivforschung, die der Narratologie wichtige, bis heute kaum erforschte Impulse gegeben hat. Einflussreich ist Propp mit seinem morphologischen Ansatz geworden. In seinem Buch *Die Morphologie des Märchens* legt er dar, dass für die Märchenkomposition grundlegend nicht die Personen sind, sondern die Handlung.³⁸ Propp interessiert sich für die kleinsten Einheiten der Handlung, die er „Funktionen“ nennt. Das gesamte Textcorpus der russischen Zaubermärchen führt er auf ein Repertoire von 31 Funktionen zurück, wie z.B. *Schädigung*, *Rettung*, *Prüfung*, *Entlarvung*, *Abreise*, *Rückkehr* usw. Die Funktionen sind mit konstanten Rollen der Handlungsträger verknüpft, *Held*, *Gegenspieler*, *Schädling*, *Helfer*, und werden zu „Sequenzen“ geordnet, so dass sich eine hierarchische Gliederung des Textes ergibt. Mit seiner Morphologie des Märchens schuf Propp die Grundlage für jenen Zweig der strukturalistischen Erzähltheorie, der an der Konstitution der *histoire* interessiert war. In Frankreich gehörten zu den Nachfolgern, die Propps System modifizierten, zu Erzählgrammatiken ausweiteten und auf die Kunstdichtung zu übertragen suchten, etwa Algirdas Greimas mit seiner *Sémantique structurale*³⁹, Claude Bremond mit den Arbeiten *La Logique des possibles narratifs*⁴⁰ und *Logique du récit*⁴¹ und Tzvetan Todorov mit seiner *Grammaire du Décaméron*.⁴²

Propp gehörte nicht zum engen Kreis der Russischen Formalisten, teilte aber einige ihrer Überzeugungen. Gemeinsam waren Funktionalismus und Analytismus. Es schied ihn vom Formalismus aber ein Denken in statischen, konstanten Einheiten, das von seinem Objektbereich, der Volksdichtung, vorgegeben war. Es fehlte seinem Konzept

- „Präsentation der Erzählung“, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 9 (1982), S. 83–110.
- 38 Vladimir Propp, *Morfologija skazki*, Moskva 1928. Dt.: *Morphologie des Märchens*, München 1972, Frankfurt a.M. 1975.
- 39 Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale: Recherche de méthode*, Paris 1966. Dt.: *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*, Braunschweig 1971.
- 40 Claude Bremond, *La Logique des possibles narratifs*, in: *Communications* 8 (1966), S. 60–76.
- 41 Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris 1973.
- 42 Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron* (1969), La Haye 1978.

der von der Kunstdichtung geforderte Aspekt der schöpferischen Dynamik, der Evolutionsgedanke, der bei den Formalisten in der Dichotomie von Verfremdung und Automatisierung seinen Ausdruck fand. Gleichwohl galt Propps Methode der stalinistischen Kulturpolitik als „formalistisch“, und so musste der Folklorist seine bahnbrechenden funktionalistischen Fragestellungen aufgeben und sich historisch-genetischen Untersuchungen widmen.

Zu Unrecht oft zu den Formalisten gerechnet, war Michail Bachtin in Wahrheit ein Kritiker der Bewegung und ihr Antagonist. Während Šklovskij über *Kunst als Verfahren* schrieb, äußerte sich Bachtin über *Kunst und Verantwortung*.⁴³ Er warf 1924 dem Russischen Formalismus vor, eine Materialästhetik zu betreiben, da sie das am Kunstwerk Sekundäre, die Form, das Material, zum Wesentlichen erhebe.⁴⁴ Inwiefern konnte der Ethiker Bachtin, der Philosoph der Verantwortung, ein Anreger der Narratologie werden? Es ist der Hinweis auf das Phänomen der „Stimme“, der Bachtin für die Narratologie so bedeutsam gemacht hat. Herzstück dieser Konzeption ist die Erkenntnis, dass sich in der Sprache nicht nur das sprechende Subjekt mit seiner Bedeutungsposition zur Geltung bringt, sondern dass auch der Angesprochene und der Besprochene semantisch spürbar werden. Bachtin nennt diese Art der Untersuchung „metalinguistisch“, da – wie er ausführt – die Stimmen und ihre Akzente mit den Methoden der Linguistik nicht aufzuweisen sind. Das Gegenspiel der Stimmen zeigt er an den Erzählwerken Dostoevskijs⁴⁵ und dann am humoristischen europäischen Roman⁴⁶ auf. Es ist jedoch weniger das für Dostoevskijs Romane postulierte Phänomen der „Polyphonie“, die Bachtins Theorie für die Narratologie so wirkungsmächtig gemacht hat, als vielmehr das Konzept der „Heteroglossie“⁴⁷, die Einsicht, dass

sich in ein und demselben Text die Stimmen und damit die Bedeutungspositionen dreier Instanzen mehr oder weniger offen ausdrücken können, die Positionen des Sprechenden, des Angesprochenen und des Besprochenen. Mit dieser „Vielstimmigkeit“ verbunden sind die Konzepte der „Dialogizität“ und der „Alterität“. Beide laufen darauf hinaus, dass man sich der Wahrheit nicht im monologischen Zugriff, sondern nur im dialogischen Austausch nähern kann. Obwohl Bachtin diese Konzepte philosophisch und ethisch konzipiert, haben sie sich auch in der Analyse von Narrationen bewährt, an denen sie Bachtin vorgeführt hat. Dabei geht es vor allem um zwei Relationen: einerseits um die Relation zwischen Sprecher und Angesprochenem, im Erzählwerk also zwischen Erzähler und fiktivem Leser, andererseits um die Relation zwischen Sprecher und besprochener Figur. In diesen Relationen konzentriert sich Bachtin – und auch sein Kollege Valentin Vološinov⁴⁸ (der fälschlicherweise oft als bloßes Sprachrohr Bachtins betrachtet wird) – auf die agonalen Formen des Sprechens, die verborgene Polemik mit einer angesprochenen Instanz, die polemische Zitation, die zweistimmigen Manifestationen der erlebten Rede. Wer die verborgene dialogische Wendung eines Erzählers an sein Gegenüber und die innere Polemik mit der Stimme einer besprochenen Figur nicht beachtet, bringt, das lehrt Bachtins „Metalinguistik“, das vielstimmige Erzählwerk um die konstitutive Ebene seiner Sinnbildung.

Im französischen Strukturalismus wurde Bachtins Theorie vor allem von Tzvetan Todorov und Julia Kristeva übersetzt und interpretiert. Todorov konzentrierte sich auf die Alterität und das dialogische Prinzip⁴⁹, Kristeva auf jene dialogischen Strukturen, die sie selbst mit Intertextualität bezeichnete.⁵⁰

Aber Bachtin verstand sich nicht als Literaturwissenschaftler. Den Aufweis von Stimmen, ihren Verflechtungen und ihrem Kampf im literarischen Werk sah er als Modellierung lebensphilosophischer

43 Michail Bachtin, *Iskusstvo i otvetstvennost' [Kunst und Verantwortung]* (1919). Dt. in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, hrsg. v. Rainer Grübel, Frankfurt a. M. 1979, S. 93 f.

44 Michail Bachtin, *Problema sodržanija, materiala i formy v slovesnom chudožestvennom tvor estve [Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkutschaffen]* (1924). Dt. in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, hrsg. v. Rainer Grübel, Frankfurt a. M. 1979, S. 95–153.

45 Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs* (1929), München 1971.

46 Michail Bachtin, *Das Wort im Roman* (1934/35), in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, S. 154–300.

47 Vgl. Valerij Tjupa, *Heteroglossia*, in: *Handbook of Narratology*, hrsg. von

Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid und Jörg Schönert, Berlin/New York 2009.

48 Valentin Vološinov, *Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft* (1929), hrsg. von Samuel M. Weber, Frankfurt a. M. 1975

49 Tzvetan Todorov, *Bakhtine et alterité*, in: *Poétique 11* (1979), S. 502–513; ders., *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris 1981.

50 Julia Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (1967). In: J. K., *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1978, 82–112.

Probleme an.⁵¹ Es liegt auf der Hand, daß in der kommunistischen Kulturpolitik für einen Denker des Dialogs und der Stimmenvielfalt kein Platz war. Bachtin wurde 1929, kurz nachdem sein Dostoevskij-Buch erschienen war, verhaftet und nach Kasachstan verbannt. 1963 wurde er auf Betreiben seiner Schüler rehabilitiert, und sein Dostoevskij-Buch, das über 30 Jahre lang praktisch nicht zugänglich war und nicht zitiert werden durfte, konnte in zweiter Auflage erscheinen. In die Hauptstadt, also nach Moskau, konnte er erst kurz vor seinem Tode 1975 zurückkehren.

Wir machen nun einen Sprung von vierzig Jahren und betrachten zwei Vertreter des sowjetischen Strukturalismus oder der sogenannten Moskau-Tartu-Schule. Diese Schule greift auf die theoretischen Strömungen der russischen Tradition zurück und verbindet sie mit den Modellierungen der Semiotik.

Jurij Lotman wird denjenigen, die in den siebziger Jahren Literaturwissenschaft studiert haben, ein Begriff sein. Denn in den Proseminaren zur Literaturwissenschaft gleich welchen Faches figurierte seine *Struktur des künstlerischen Textes*⁵², die 1972 und 1973 gleich zweimal in deutschen Übersetzungen erschien⁵³, als eine Art Katechismus der Semiotik und Kulturtheorie.

Ganz abgesehen von den semiotischen Anregungen, die eine Narratologie aus Lotmans Arbeiten beziehen konnte, ist es *ein* Konzept, das in jüngerer Zeit im Zentrum der Narratologie steht. Es handelt sich um das Konzept des Ereignisses. Lotman unterscheidet zwei basale Texttypen, den mythischen Text und den ereignishaften oder – wie er formuliert – „sujethaften“ Text. Mythische Texte, die charakteristisch für archaische Kulturen sind, in der Moderne aber in einer hybriden Verbindung mit neuzeitlichen Texttypen begegnen können, zeichnen sich durch ein Denken der Identität aus. Mythische Texte stellen unverrückbare, statische Weltordnungen dar, bilden die zyklischen Iterationen und die Isomorphien eines geschlossenen Kosmos ab, dessen Ordnungen grundsätzlich affirmiert werden. Ereignishafte Texte

51 Vgl. Matthias Freise, Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur, Frankfurt a. M. 1993.

52 Jurij Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970.

53 Jurij Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, übers. v. R.-D. Keil, München 1972. Ders., *Die Struktur des künstlerischen Textes*, hrsg. mit einem Nachwort u. einem Register v. R. Grübel, Frankfurt a. M. 1973.

erzählen dagegen vom Neuen, sie berichten von den Neuigkeiten einer sich wandelnden Welt. Die zentrale Kategorie des Ereignisses definiert Lotman als „die Versetzung einer Person über die Grenze eines semantischen Feldes“ und im selben Zusammenhang als „bedeutsame Abweichung von der Norm“, als ein „revolutionäres Element“.⁵⁴ In einer anderen Abhandlung definiert er das Ereignis als das „Überschreiten einer Verbotsgrenze“.⁵⁵ Die überschrittene Grenze kann in Lotmans Konzeption eine topographische sein (wie im Märchen die Grenze zwischen Wiese und Wald), aber auch eine pragmatische, ethische, psychologische oder kognitive. Das Ereignis besteht demnach in der Abweichung von dem in einer gegebenen narrativen Welt Gesetzmäßigen, Normativen, dessen Vollzug die Ordnung dieser Welt aufrechterhält.

Ereignis und Ereignishaftigkeit sind Kategorien, die in der jüngsten Narratologie hochaktuell sind und die mit Begriffen wie *tellability*, Erzählwürdigkeit, verknüpft werden.⁵⁶ Es ist vor allem der kontextuelle Aspekt, der Lotmans Konzept für die aktuelle Ereignistheorie attraktiv macht. Kontext illustriert Lotman an einem kleinen Beispiel: Ein Ehepaar streitet sich in einem Museum der Gegenwartskunst über den Wert eines Exponats und wendet sich zur Schlichtung an die Polizei. Da keine Prügelei stattgefunden hat und niemand zu Schaden gekommen ist, kann die Polizei keinerlei Ereignis erkennen. Für sie ist nichts geschehen, und sie weigert sich, ein Protokoll aufzunehmen. Für einen Psychologen aber, einen Eheberater oder einen Kultur- und Kunsthistoriker dagegen kann dieser Streit durchaus ein Ereignis darstellen. Lotmans Begriffe des Ereignisses und des Kontextes der Normen stehen im Mittelpunkt kulturtypologischer und mentalitätsgeschichtlicher Fragestellungen.

54 Jurij Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 332 f.; *Die Struktur des künstlerischen Textes*, S. 350 f.

55 Jurij Lotman, *Sjužet v kino* [Das Sujet im Film]. Dt. in: ders., *Kunst als Sprache*, hrsg. von Klaus Städtke, Leipzig 1981, S. 205–218, S. 206.

56 Vgl. Wolf Schmid, *Eventfulness as a Narratological Category* (2008), in: *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, No. 4, http://cf.hum.uva.nl/narratology/a07_schmid.htm, Peter Hühn, *Event and Eventfulness*, in: *Handbook of Narratology*, hrsg. von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid und Jörg Schönert, Berlin/New York 2009 (im Druck).

Eine letzte Station unserer kleinen Reise durch russische Theorien, die für die Narratologie einflussreich wurden, ist die Theorie der Perspektive, die Lotmans Mitkämpfer im Moskau-Tartu-Kreis Boris Uspenskij in seinem Buch *Poetik der Komposition* formuliert hat. Bald ins Französische, Englische und Deutsche übersetzt und vielfach besprochen, sowohl in Russland als auch im Westen, hatte Uspenskij Buch eine starke Wirkung auf die internationale Narratologie.⁵⁷ Beeinflusst vom Russischen Formalismus und gestützt auf die Arbeiten Viktor Vinogradovs, Grigorij Gukovskijs, aber auch Michail Bachtins und Valentin Vološinovs, förderte Uspenskij die Erforschung der Perspektive durch ein Modell, das neben der Literatur auch andere darstellende Künste, z. B. die Malerei und den Film, erfasst. Damit schloss Uspenskij nicht nur eine Lücke in der russischen Erzählforschung, in der Probleme des Stand- oder Blickpunkts auffallend wenig beachtet worden waren, sondern gab auch der westlichen Theorie, die seit jeher den Phänomenen der Perspektivierung besondere Aufmerksamkeit geschenkt hatte, einen entscheidenden Impuls. Die Innovation der *Poetik der Komposition* besteht vor allem darin, dass für die Perspektive ein Stratifikationsmodell entworfen wird, d. h. ein Modell, das für die Perspektive mehrere Ebenen der Manifestation vorsieht. Im Gegensatz zur traditionellen Modellierung, die die Perspektive in der Regel nur auf einer Ebene betrachtet, unterscheidet Uspenskij vier Ebenen, auf denen sich Perspektive manifestiert:

1. Die Ebene der „Wertung“ oder der „Ideologie“, auf der der „Wertungsstandpunkt“ oder die „ideologische Perspektive“ figuriert.
2. Die Ebene der „Phraseologie“.
3. Die Ebene der „raum-zeitlichen Charakteristik“.
4. Die Ebene der „Psychologie“.

Auf jeder dieser Ebenen kann, so Uspenskij, der Erzähler die Geschehnisse von zwei verschiedenen „Standpunkten“ aus darbieten, von seinem eigenen, den Geschehnissen gegenüber „äußeren“ Standpunkt oder von einem „inneren“ Standpunkt, d. h. aus der Position

⁵⁷ Boris A. Uspenskij, *Po tika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*, Moskva 1970; ders., *Poétique de la composition*, in: *Poétique* 9 (1972), S. 124–134 (Teilübersetzung von Uspenskij 1970); ders., *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley 1973; ders., *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*, Frankfurt a. M. 1975.

einer oder mehrerer der dargestellten Figuren. Die Differenzierung der beiden Standpunkte bildet eine fundamentale Opposition, die Uspenskij auf allen vier Ebenen der Perspektive ansetzt.

Besonders interessant sind Uspenskij's Beobachtungen zu den „Wechselbeziehungen“ zwischen den Standpunkten auf unterschiedlichen Ebenen. Die Standpunkte fallen auf den unterschiedenen Ebenen in der Regel zusammen, d. h. auf den vier Ebenen orientiert sich das Erzählen entweder nur am äußeren oder nur am inneren Standpunkt. Aber ein solcher Zusammenfall ist nicht notwendig. Der Standpunkt kann durchaus auf bestimmten Ebenen ein äußerer und auf den anderen ein innerer sein. Es ist gerade diese Inkongruenz, die eine Stratifizierung der Manifestationsebenen des Standpunkts rechtfertigt, ja erforderlich macht.

Die an Werken der russischen Klassiker vorgenommene Demonstration der Inkongruenzen der ideologischen und raum-zeitlichen Ebene einerseits und der psychologischen und phraseologischen andererseits ist das Herzstück in Uspenskij's Buch, und viele Rezensenten sehen in dieser Analyse sein größtes Verdienst.

Uspenskij's Theorie gab in der westlichen Narratologie den Anstoß zur Ausarbeitung weiterer Mehrschichtenmodelle. Solche haben etwa der Niederländer Jaap Lintvelt⁵⁸ und Shlomit Rimmon-Kenan ausgearbeitet. Und ich selbst habe in meiner *Narratologie* Uspenskij's Ansatz in einem Modell zu fortzusetzen gesucht, das fünf Parameter der Perspektive unterscheidet (Perzeption, Ideologie, Raum, Zeit, Sprache).⁵⁹

Die gesamte russische Literaturtheorie ist maßgeblich durch die Tradition des Formalismus geprägt, obwohl diese Schule lange Zeit starken Repressionen ausgesetzt war. Die Geschichte der Entstehung und Proliferation von *Fabel* und *Sujet* zeigt trotz der Ersetzung der Termini und der Ausdifferenzierung der Begriffe eine erstaunliche Lebensfähigkeit der formalistischen Ur-Dichotomie und ihre ungeminderte Aktualität für die Narratologie. Ursprünglich geprägt im Geiste einer Abweichungsästhetik, in deren Mittelpunkt das Konzept der Verfremdung stand, avancierte die Dyade von *Fabel* und *Sujet* zu einem universalen Werkzeug der Analyse narrativer Repräsentationen.

⁵⁸ Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le „point de vue“*. Théorie et analyse, Paris 1981.

⁵⁹ Wolf Schmid, *Narratologija*, Moskva 2003. Dt.: *Elemente der Narratologie*, Berlin/New York 2005, 2. Aufl. 2008.

Ihre Universalität und die Zeiten überdauernde Aktualität verdanken die formalistischen Konzepte ihrer kunstphilosophischen Implikation. Sie sind erwachsen aus einem Denken, das die Kunst nicht mit Inspiration, sondern mit dem „Verfahren“ gleichsetzte. Kunst war – wie Šklovskij formulierte – ein „Mittel“, „das Machen einer Sache“, das „Tanzen hinter dem Pflug“ zu erleben. Wenn die Futuristen in epatistischer Geste den sogenannten Inhalt verwarfen und die Rückkehr zum „Wort als solchem“ forderten, so zielten sie darauf, die im realistischen Inhaltismus des neunzehnten Jahrhunderts vernachlässigte Materialität der Künste wieder wahrnehmbar, „spürbar“ zu machen. Der Formalismus, als Theoretisierung der künstlerischen Avantgarde entstanden, reagierte auf die futuristischen Losungen mit der „Auferweckung des Wortes“⁶⁰ und der Forderung an den Wissenschaftler, die „Verfahren“ aufzudecken. Der Russische Formalismus war ein Kind des Analytismus seiner Epoche. Von den bildenden Künsten (Kubismus, Futurismus, Kubofuturismus, Suprematismus) über die Poesie und Erzählprosa der Avantgarde bis hin zur Psychologie sind die ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts geprägt vom Geist der Analyse. Die Analyse versprach den Zugang zur Wahrheit, zum Wesen, zur Bedeutung, zur Funktion zu gewähren. Im Bereich der Erzähltextanalyse fand der Analytismus seinen frühesten Ausdruck in der Fabel-Sujet-Dichotomie. Sie und ihre Ableitungen werden als Instrumente und der Russische Formalismus als Schule wohl so lange in Geltung bleiben, wie die Analyse in der Literaturwissenschaft in Ansehen steht.

60 Viktor Šklovskij, *Voskrešenie slova* [Die Auferweckung des Wortes] (1914). Russ.-dt. in: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. II, S. 2–17.

„Dämonen“? Dostojewski als Theoretiker des modernen Terrorismus

Von Jan Philipp Reemtsma

Wenn man als Sozialwissenschaftler mit literarischen Texten arbeitet, kann man das in vielerlei Hinsicht tun. Man kann sie unmittelbar als Quellen benutzen: wenn ich wissen will, wie eine mittelalterliche Aristokratie sich selbst und ihre Tugenden sehen wollte, kann ich den Tugendkatalog in der Ritterschlagszene in Gottfried von Straßburgs *Tristan* lesen; wenn ich wissen möchte, wovon sich eine englische Bourgeoisie im neunzehnten Jahrhundert rühren ließ, dann werde ich nicht umhinkommen, Romane von Charles Dickens zu lesen; wenn ich mich dafür interessiere, wo die Grenzen der Toleranz im elisabethanischen England hinsichtlich dessen, was über das Benehmen von Aristokraten und Monarchen gesagt werden konnte und was nicht, lagen, dann sollte ich mich dafür interessieren, dass in Shakespeares Dramen Könige Mörder und Folterer, auch Opfer von Mordanschlägen sein konnten, die Szene, in der Richard II. abdankt und in seinem Gesicht, das er im Spiegel betrachtet, vergeblich nach Spuren dieses Aktes sucht, der Zensur zum Opfer fiel.

Ich kann literarische Texte aber auch in ganz anderer Weise benutzen, nämlich als Dokumente sozialwissenschaftlicher Einsichten. Sie sind dann das, was auch in der Soziologie ein legitimes Erkenntnisinstrument ist: Gedankenexperimente. So stellt (noch einmal) Shakespeare in *Richard III.* einen Mann auf die Bühne, der zurecht annimmt, dass man unter bestimmten Umständen allein durch Gewalt und Betrug an die Macht kommen kann, aber den fundamentalen Irrtum begeht, zu meinen, man könne sich allein durch diese Mittel auch an der Macht halten – nein, sagt Shakespeare, um an der Macht zu bleiben, braucht man ein Netz von Loyalitäten, und wer versäumt, das beizeiten zu knüpfen, wird scheitern.

Sehr häufig ist ein Gedankenexperiment der Form „Was müsste man tun, wenn man X erzeugen wollte“, eine sehr gute Methode, sich das Zustandekommen von X zu erklären. Wenn Sie sich fragen, wie es zu Zuständen, wie denen im irakischen Gefängnis Abu Ghreib kommen konnte, überlegen Sie einfach, was Sie tun würden, um es dazu kommen zu lassen, und Sie werden feststellen, dass es wenige Rahmenbedingungen braucht, die ausreichen, damit wenigstens einige