

Hans J. Wulff:

Homo narrans: Von den Sinnhorizonten des Erzählens

Der folgende Artikel erschien in leicht gekürzter Form unter dem Titel „Das Leben besteht aus Geschichten“. Von den Sinnhorizonten des Erzählens“ in: *TelevIZion* 25,2, 2012, S. 4-7.

URL dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-183>.

Erzählen

Der Mensch ist das erzählende Tier. Das Erzählen ist – wie das Spielen und das Sprechen – eine genuin menschliche Tatsache, unterscheidet ihn von allen Tieren. Doch nicht jeder kann gleich gut erzählen. Nicht jeder ist eingeübt. Es bedarf dazu einer Praxis des alltäglichen Erzählens – Erzählen in der Familie, am Stammtisch, im Supermarkt. Das Leben besteht aus Geschichten, weil wir nur die Geschichten auffinden können. Nur-Zustößendes vergessen wir oder verdrängen es in die schlechten Träume; es kann erst Gegenstand des Gedächtnisses sein, wenn es zur Erzählung geworden ist. Wir haben ein Sensorium für Geschichten. Lebensgeschichtliche Erinnerung ist in Geschichten aufbewahrt. Etwas Geschehenes wird nur dann wirklich gut und erinnerungswürdig, wenn es zur Geschichte wird. Etwas Zugestoßenes wird wieder und wieder erzählt, moduliert und verändert, bis es eine gute Geschichte ist. Erst dann kann es bestehen bleiben.

Manche können bessere Geschichten erzählen als andere. Und manche können besser erzählen. Zum Geschichtenerzählen gehört eine Kultur, in der das Erzählen gepflegt wird. Geschichten binden. Sie sind der Kitt, der Familien, Nachbarschaften und Freundeskreise zusammenhält. Darum nehmen Geschichtenerzähler – auch in den Medien – gemeinschaftsbildende Rollen ein. Sie markieren zentrale Funktionen der Sinnggebung in allen Kollektiven der Welt. Darum gibt es überall Professionalisierungen des Geschichtenerzählens. Scheherazade, die Märchentante, die Klatschtante und der Journalist: So weit sind sie nicht voneinander entfernt. Sie unterhalten, weil sie Sinnhorizonte anbieten, weil sie die Phantasie von Adressaten binden, weil sie Spannung, Rührung und Empörung induzieren. Und weil sie Lösungen für Konflikte und Dilemmata anbieten, Kriterien von richtig und falsch abstecken, die Konsequenzen von Handeln aufweisen und vielleicht auch nur Urteile und Haltungen festigen, die der Rezipient vorher schon hatte.

Weil die Affekte des Publikums im Spiel sind, weil gerade sie vielleicht das Zentrum des kommunikativen Bandes zwischen Erzähler und Zuhörer/Leser/Zuschauer sind – darum kann man mit dem Erzählen von Geschichten auch verhetzen, ausgrenzen und diffamieren. Der Geschichtenerzähler leistet propagandistische Arbeit, beeinflusst Haltungen und Tatbereitschaften.

Film und Fernsehen und weite Teile des AV- und Print-Journalismus sind Geschichtenmaschinen. Geschichten rund um die Uhr, zu allem und jenem. Was ist die *story*?, fragt der Redakteur des Boulevardblattes oder des TV-Magazins – gibt ein Stoff keine Geschichte her, ist er uninteressant. Selbst Realitätsfernsehen geht nur, wenn aus dem Geschehen eine Geschichte wird. Der Journalist und der Medienmacher sind darum professionelle Geschichtenerzähler. Sie bekommen Geld dafür, aus Vorgefundenem Erzählungen zu formen oder frei zu fabulieren. Sind sie aber auch im realen Leben Geschichtenerzähler? Die Geschichten erzählen aus Lust an der Herstellung von Zusammenhang, aus Lust am Zusammensein mit anderen?

Sinnhorizonte, Weltvertrauen

Geschichten liefern den Stoff und Beispiel für Gespräch und Diskussion. In einer Sendung des Fernsehens haben sich die Figuren intrigant verhalten – das eine Mädchen sucht die andere, die mit dem Jungen ihrer Wahl zusammen ist, zu diffamieren, die Konkurrentin dadurch auszuschalten. Man geht in der Rezeption ganz in das hinein, wovon die Rede war. Darf man sich so verhalten? Ist das zulässig? Oder muß man mit fairen Mitteln um den ersehnten Partner kämpfen? Manche Gespräche auf dem Schulhof drehen sich nicht um triviale Formen des Fernsehens, sondern eigentlich um soziale Tugenden, man muß nur genau hinhören.

All dieses deutet auf einen tieferen Unterboden des Moralischen und des Normativen hin, der im Erzählen immer auch thematisch ist. Ich will erzählen von

Gewalt. Nehme ich meine Erzählung als Alltagserzählung, thematisiere ich die konventionellen Regulierungen der Gewalt in unserer Lebenswelt dadurch, dass Grenzen und Regeln überschritten werden (auf den Schulhöfen, in der Kneipe, in der Familie, das ist hier egal). Dabei geschieht zweierlei: Zum einen wird die Geltung dieser Grenzen und Regeln unter Beweis gestellt (die Geschichte handelt von der Wiederherstellung alltäglichen Friedens, der zumindest als utopische Hoffnung den Einbruch der Gewalt beendet); zum anderen werde ich Ausnahmesituationen thematisieren und strukturell-exemplarisch umreißen – nur sie können begründen, warum der konventionell-normative Apparat des Alltags außer Kraft gerät. Immer geht es um ein „Etwas“: Sei es, dass zwei Schüler sich eines Etwas wegen prügeln, zwei Männer in der Kneipe wegen Etwas aneinander geraten oder der Vater seinen Sohn wegen Etwas brutal züchtigt. „Wegen Etwas“: Es ist der oft nichtig erscheinende Grund, der die Gewaltreaktion als überzogen und verwerflich kennzeichnet; aber das „Etwas“ enthält auch einen Hinweis auf die Wertvorstellungen der Figuren, die für den Adressaten lesbar sind, als Hinweise auch auf Abhängigkeiten und Machtbeziehungen, in die die Figuren gebunden sind. Die Erzählung lenkt den Blick von der rein physischen Aktion auf das tiefere System der (moralischen, ethischen, religiösen, ideologischen usw.) Überzeugungen der Handelnden genauso wie auf die sozialen Bedingungen, aus denen sie nicht heraustreten können. Beides – die Extremifizierung der Aktion ebenso wie der implizit enthaltene Hinweis auf die Gründe zum Heraustreten aus der Kontrolle des Alltagsverhaltens – sind Strategien, um eigentlich verborgene Regulationen und Normen des Alltags zu illustrieren. Die Verletzung einer Regel leistet eines vor allem – sie verdeutlicht die Regel, sie beweist, dass es die Regel gibt.

„Alltag“ ist hier in einem denkbar abstrakten Sinne gefasst, als (formales) Hintergrundwissen, das der Zuschauer in jede Rezeption einbringt, selbst dann, wenn die Geschichte in einer fernen, einer vergangenen oder einer gänzlich erfundenen Welt spielt. Es geht nicht so sehr um das, was der Zuschauer jeden Tag tut und denkt, sondern um einen anderen Prozess: Alle Erzähltexte haben die grundlegende Eigenschaft, Modelle von Wirklichkeit aufzubauen, auch die, die auf dem Schulhof nebenan zu spielen scheinen. Sie bilden keine Wirklichkeiten ab, sondern sie konstruieren Realitäten. Manche dieser „Modell-Welten“ haben gewisse Ähnlichkeiten mit

der Alltagswirklichkeit eines Zuschauers; andere dagegen entwerfen eine ganz „unreale Realität“ – im Weltraum, im antiken Bologna oder im zeitgenössischen Südkorea oder auch in der Steinzeit. Wichtig ist hier nur die Tatsache, dass der Zuschauer auch diese Texte verstehen kann, obwohl sie – oberflächlich betrachtet – mit seiner Alltagsrealität so wenig zu tun haben. Das hängt mit ihrer Fähigkeit zusammen, Entwürfe ganzer Wirklichkeiten aufzubauen. Sie nehmen dadurch Bezug zum Wissen des Rezipienten und bauen auf abstrakteren Schichten des Wissens auf als der blanken Kenntnis von „normalem“ Alltag: Sie nutzen die Fähigkeit des Zuschauers, sich einen „möglichen“ Alltag mit allen seinen normativen Tiefenschichten auszumalen.

Als Bruno Bettelheim sein Buch „Kinder brauchen Märchen“ vorstellte, ging es ihm genau darum: In der Erzählung würden nicht nur *stories* vorgetragen, seltsame und wundersame, schreckliche und schöne Geschichten, sondern es gehe um einen anderen, pädagogischen und sozialen Funktionshorizont des Erzählens: Weil Geschichten immer auch von Werten und Tugenden handeln, weil sie auf Wert- und Tugendkonflikten beruhen und diese zudem noch in einer Form darbieten, die das Wesentliche erfasst, können insbesondere Kinder abstraktere Vorstellungen des Moralischen ausbilden, die am Ende in ihre Alltagskompetenzen eingehen, sie dazu befähigen, sich selbst als moralische Wesen verantwortlich zu verhalten.

Dass er sein Leben lang die Märchen im Gedächtnis behielt, die ihm seine Mutter erzählte, führt Bettelheim aber zudem auf die Tatsache zurück, dass es eben seine Mutter war, die sie ihm erzählte. Der Erzähler oder die Erzählerin tritt – gerade in der so intimen Situation der vis-à-vis-Erzählung – immer auch in eine Beziehung zum Zuhörer ein, die vom Vertrauen darin geprägt ist, dass das Erzählte gut ausgehen wird; selbst dann, wenn es traurig ausgeht oder wenn der Schluss offen bleibt, ist das Ende abgesichert durch die Präsenz jenes formalen Gegenübers, das den tieferen Sinn garantiert. Das Erzählen ist ein soziales Szenario, das die beiden Beteiligten gegen die Welt für eine Weile abschirmt. Und so ein grundlegendes „Vertrauen in die Welt“ befestigen kann. Bettelheim war später Kinogänger, tauchte in Phantasiewelten ein, die nicht mehr von der Mutter erzählt wurden: „Wir durchlebten aufregende Phantasien, die unsere eintönige Existenz um so vieles erträglicher machten“, schrieb er dazu: Selbst das me-

diale Erzählen umfaßt das Eintreten in ein kommunikatives Vertrauensverhältnis und hat auch dadurch eine entlastende und tröstende Kraft, die es Wert zu schätzen gilt.

Geschichtenmaschinen

Es gibt eine ganze Disziplin, die sich um die Formen des Erzählens kümmert: Die Narratologie ist die Wissenschaft vom Erzählen, sollte es zumindest sein. Doch ist das Geschichtenerzählen ein viel innigerer Teil alltäglicher und beruflicher Praxis, als dass sie in den dürren Kategorien von Geschichtengrammatiken oder Taxonomien des Perspektivischen sich erschöpfen dürfte. Für manche Wissenschaften ist der Text etwas Unantastbares. Der Text ist dort eine authentische Zelle des Sinns. Wer in sie eingreift, zerstört einen Sinnentwurf, der seine Dignität in sich trägt. Das deutet zurück auf das Buch aller Bücher und einen Schriftglauben, der von der Einzigartigkeit des Aufgeschriebenen überzeugt ist. Dabei ist die Bibel eine Omnibusgeschichte, ein krauses Buch voller Bücher, Dokument einer Jahrhunderte währenden Kette des Erzählens! Texte wandeln sich im Erzählen, es ginge gar nicht anders.

Eine Geschichte ist nichts Gegebenes und Unveränderliches, sondern Erfindung. Es macht einen Unterschied, ob man aus männlichen weibliche Helden macht. Wer das Ende an den Anfang setzt und von dort aus die Intrige entwickelt, baut dem Adressaten einen anderen Weg in die Welt, in die er sich für die Zeit der Rezeption vertieft. Man kann dann aus wichtigen Anlässen gewichtige machen, die gleiche Geschichte aus der Sicht des Dieners oder des Sohnes erproben. So wird aus Robinsons Geschichte diejenige Freitags, aus Cäsars die des Kochs. Was ist die *story*? Manches muss man extremifizieren, aus dem blutigen Knie wird dann ein gebrochenes Bein, aus der mageren Schwester ein männerverzehrender Vamp, aus dem spießigen Polizisten mit dem Strafzettel der bösertige Sheriff mit der Pistole. Immer geht es darum, den Zuhörer zu binden, ihn zu faszinieren, ihn an die Figuren heranzuführen. Nichts ist so verführerisch und so einladend, wie ein Geschehen mit den Figuren zu erleben, die handeln oder erleiden. Erst dann gewinnt das Erzählte jene affektive Intensität, die mich die Geschichte verfolgen, mich in sie eintauchen lässt. Und die zumindest ein wenig das Erzählte zu etwas Eigenem macht. Ich kann die Geschichte miterleben, weil ich mich in die Figuren hineinversetzen kann.

Dies mag auch ein Grund dafür sein, dass Geschichten so gedächtniswirksam sind. Auch dann, wenn ich Selbsterlebtes erinnern will: Wenn ich es zur Erzählung weiterentwickelt habe, kann ich es wiedererzählen. Und wenn mir andere erzählen, was ihnen widerfuhr, kann ich es wieder- und weitererzählen (auch wenn ich vielleicht das eine oder andere auslasse oder verändere). Eine Geschichte hat viele Durchläufe, bis sie gut und erzählbar geworden ist. Sie reflektiert auf das, was die Erzähler einzubringen haben. Am Ende ist die Geschichte nicht mehr nur subjektiv, sie löst sich vom Erzähler und vom Erlebten oder auch von der Arbeit des freien Fabulierens, die ihr einmal vorangingen.

Auch professionelle Drehbucharbeit ist keine individuelle Arbeit. Eine Geschichte entwickelt sich durch kollektiven Zuspruch, durch Beratung, Variation und Modulation, Verdrehung. Eine Geschichte ist kein individuelles Produkt, sondern das Ergebnis einer gemeinsamen Anstrengung. In handwerklich orientiertem Erzählen ist der Schreiber nicht narzißtisch gebunden, er entblößt und gefährdet sich nicht. Drehbuchentwicklung ist das Ergebnis von Teamarbeit, verlangt eine verbindliche Konzentration mehrerer auf das Produkt. Selbst dann, wenn ich allein an der Konzeption einer Geschichte arbeite, sind die Anderen anwesend – als diejenigen, die die Vorbilder liefern, die für die Regeln stehen, denen ich folge, die vor allem mein erstes, noch imaginäres, nur von mir simuliertes Publikum bilden. In den meisten Bildungsinstitutionen ist eine solche latente oder reale Kollektivität des Erzählens fremd, hier geht es um individuelle Leistungen. Kollektive Produktionsweisen sind dort exotische Arbeitsformen.

Geschichten sind etwas Heuristisches, sie sind in Bewegung, stehen der Bearbeitung an. Sei ehrlich und aufrichtig, recherchiere gut, halte dich an die Fakten!, sagt die journalistische Tugendlehre. Halte das Publikum, erzähle die Geschichte, sei spannend und vertraue der Moral deiner Geschichte!, sagt die Erfahrung der Geschichtenerzähler. Beides ist zu vermitteln, beides anzustreben, auch wenn es nicht ganz vereinbar ist.

Drehbuchschreiben

Geschichtenerzählen und -entwicklung als Methode der Sinnstrukturierung und als didaktische Technik mit festem Blick auf das Publikum geschieht mit konkretem Material. Das Konkrete und das Abstrak-

te – sie gilt es zusammenzubringen und miteinander zu verquirren. In der Wissenschaft redet man von der „Perspektivität der Darstellung“ und nicht davon, wessen Geschichte man eigentlich erzählt! Von „mangelnder Motivation“ und nicht von der Entwicklung konsistenter und glaubwürdig handelnder Charaktere! Man kritisiert ganze Gattungen und Darstellungsstile wie die von Seifenopern, aber kommt nicht darauf, dass die *story* vielleicht von misslingender Kommunikation handelt und vom Fremdwerden im Alltag (und in welchem Genre als in der Soap sollte man das wohl besser darstellen?! Das Konkrete lässt sich nicht in ästhetische oder ideologische Kritik auflösen – und darum ist es nicht nur attraktiv, sondern auch bildungstheoretisch notwendig, vom Konkreten auszugehen. Also: Geschichten erzählen, sie zu variieren und zu optimieren ist Teil pädagogischer Arbeit. An Orten, die mit den Bildungsorten so nichts zu tun zu haben scheinen!

Integration wissenschaftlicher und handwerklicher Techniken: Das Handwerkliche ernst nehmen! Das Erzählen selbst ist eine Erfahrungstatsache, die eben nicht intuitiv und blind, sondern die analytisch ist – und sie muß es sein, weil sie auf Arbeit beruht, die professionalisiert werden kann. Professionalität könnte nicht allein auf Intuition aufrufen. Das zeigt schon die Handbuchliteratur vor allem des Drehbuchschreibens, deren exorbitantes Wissen über Gegenstand, Verfahrensweisen und ästhetische Qualitäten erst seit kurzem auch von Wissenschaftlern ernstgenommen wird. Drehbuchentwicklung ist zu tiefst praktisch orientiert, auf die Beispiele und die Modelle der Adressaten angewiesen, zudem aber verbunden und verbindbar mit wissenschaftlicher Reflexion. Die Arbeit am Material ist beständiger Rückgriff auf Kategorien der Narratologie: Geschichtenerzählen ist für den Profi idealerweise reflexive Praxis.

Die Textanalyse spricht von strukturellen Eigenschaften der Texte, von Rekurrenzen, von thematischen Ketten und von Isotopien. Die Drehbuchliteratur kennt dagegen die Metapher vom „Säen“ und „Ernten“. Sie meint im Endeffekt etwas ähnliches,

aber sie nimmt es als eine strategische Qualität der Geschichte, die sich erst im Verlauf des Erzählens erfüllt. Der Gedanke ist einfach: Wenn der Zuschauer nachvollziehen können soll, was geschieht und warum eine Figur sich so verhält, wie sie es tatsächlich tut, dann muß die Handlung vorbereitet werden. Die Plausibilität der Entwicklung muss abgesichert werden, sonst bricht der Prozess des Nachvollzugs und der Illusionierung zusammen. Wenn zwei Figuren sich etwa gegen alle anderen solidarisieren sollen, ist es vernünftig, ihre Isolierung gegen die anderen, ihre Ausgrenzung und ihr Alleinsein mehrfach zu zeigen. Es braucht Szenen des Säens, die am Ende geerntet werden können – weil die Entscheidung, sich zur Qualität der eigenen Wünsche zu bekennen und sich aus der Welt der Probleme der anderen zu verabschieden, erst dann nachvollziehbar wird. Diese Überlegung führt z.B. zu einer rekurrenten Kette von Szenen, die das Thema der „Einsamkeit“ umschreiben; es entsteht ein „Isotopos“, der mehrfach angesprochen wird. Man könnte nun meinen, dass diese strukturellen Eigenschaften einfach nur intuitiv gesetzt seien – falsch!, möchte man ausrufen, weil hinter ihnen eine kommunikationsstrategische Überlegung steht: Mittels der formalen Gestaltetheit des Textes ermöglicht man es dem Adressaten (dem unmittelbaren Gegenüber ebenso wie dem Zuhörer am Radio, dem Zuschauer im Kino oder vor dem Fernseher), eine bestimmte Erfahrung der Figuren sehen zu lernen. Wer Geschichten erzählt, erzählt sie mit dem Adressaten im Hinterkopf. Wer Drehbücher entwickelt, muss lernen, Kommunikation vom Adressaten her zu denken.

Idealerweise ist Erzählen getragen vom Respekt vor dem Adressaten. So, wie dieser dem Erzähler unterstellt, dass er sich bewusst ist, warum er diese Geschichte erzählt, investiert er auch in die Geschichten, in die er im Kino und beim Fernsehen eintaucht, einen Vorschuss von Vertrauen, so muss der Erzähler sich seiner Adressaten bewusst sein, ihre Unterhaltungs- ebenso wie ihrer Sinnbedürfnisse. Er muss sich der Sinn-Verantwortung stellen, die mit dem Erzählen einhergeht und der er nicht ausweichen kann.

[*] Für kritische Lektüre und Hinweise danke ich Simone Vrckowski und Ina Wulff.