Hans J. Wulff

# »Das Leben besteht aus Geschichten«

#### Von den Sinnhorizonten des Erzählens

Der Autor stellt die Bedeutung von Geschichten im Alltag und den darin enthaltenen »Modellen von Wirklichkeit« heraus. Wie gute Geschichten entstehen, wird mithilfe der Narratologie sowie anhand der Praxis des Drehbuchschreibens nachvollzogen.

er Mensch ist das erzählende Tier. Das Erzählen ist eine genuin menschliche Tatsache und unterscheidet ihn von allen Tieren. Doch nicht jeder kann gleich gut erzählen, nicht jeder ist geübt. 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. Was uns nur zugestoßen ist, 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 sind der Kitt, der Familien, Nachbarschaften und Freundeskreise zusammenhält.

## Geschichten stiften Gemeinschaft

Darum nehmen GeschichtenerzählerInnen - auch in den Medien - gemeinschaftsbildende Rollen ein. Sie markieren zentrale Funktionen der Sinngebung in allen Kollektiven der Welt. Darum gibt es überall Professionalisierungen des Geschichtenerzählens. Scheherazade, die Märchenerzählerin, die Klatschtante und der Journalist: So weit sind sie nicht voneinander entfernt. Sie unterhalten. weil sie Sinnhorizonte anbieten, weil sie die Fantasie von AdressatInnen binden, weil sie Spannung, Rührung und Empörung ermöglichen. 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/die RezipientIn vorher schon hatte.

Weil die Affekte des Publikums im Spiel sind, weil gerade sie vielleicht das Zentrum des kommunikativen Bandes zwischen ErzählerIn und Zuhörendem/Lesendem/Zuschauendem sind – darum kann man mit dem Erzählen von Geschichten auch verhetzen, ausgrenzen und diffamie-

ren. GeschichtenerzählerInnen leisten propagandistische Arbeit, beeinflussen Haltungen und Tatbereitschaften. Film und Fernsehen und weite Teile des AV- und Print-Journalismus sind Geschichtenmaschinen. Geschichten rund um die Uhr, zu allem und jedem. »Was ist die >story<?«, fragt der Redakteur des Boulevardblattes oder die Macherin des TV-Magazins. Gibt ein Stoff keine Geschichte her, ist er uninteressant. Selbst Realitätsfernsehen geht nur, wenn aus dem Geschehen eine Geschichte wird. JournalistInnen und Medienschaffende sind daher professionelle GeschichtenerzählerInnen. Sie bekommen Geld dafür, aus Vorgefundenem Erzählungen zu formen oder frei zu fabulieren. Sind sie aber auch im realen Leben GeschichtenerzählerInnen? Erzählen sie Geschichten aus Lust an der Herstellung von Zusammenhang, aus Lust am Zusammensein mit anderen?

## Geschichten liefern Sinnhorizonte

Geschichten liefern den Stoff und die Beispiele für Gespräch und Diskussion. In einer Fernsehsendung haben sich die Figuren intrigant verhalten: Das eine Mädchen versucht, 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 TELEVIZION 25/2012/2 5

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 dies 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 konventionellnormative Apparat des Alltags außer Kraft gerät. Immer geht es um ein »Etwas«: Sei es, dass 2 Schüler sich eines »Etwas« wegen prügeln, 2 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 eingebunden 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 kön-

nen. Beides – die Extremisierung der Aktion ebenso wie der implizit enthaltene Hinweis auf die Gründe zum Heraustreten aus der Kontrolle des Alltagsverhaltens – sind Strategien, um eigentlich verborgene Regelsysteme 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.

## Geschichten thematisieren Regeln

»Alltag« ist hier in einem denkbar abstrakten Sinne gefasst, als (formales) Hintergrundwissen, das die Zuschauenden in jede Rezeption einbringen, selbst dann, wenn die Geschichte in einer fernen, einer vergangenen oder einer gänzlich erfundenen Welt spielt. Es geht nicht so sehr darum, was die Zuschauenden jeden Tag tun und denken, 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 »Modellwelten« haben gewisse Ähnlichkeiten mit der Alltagswirklichkeit eines Zuschauers oder einer Zuschauerin; 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 die Zuschauenden auch diese Texte verstehen können, obwohl sie - oberflächlich betrachtet – mit ihren Alltagsrealitäten so wenig zu tun haben. Das hängt mit der Fähigkeit von Texten zusammen, Entwürfe ganzer Wirklichkeiten aufzubauen. Sie nehmen dadurch Bezug auf das Wissen der RezipientInnen und bauen auf abstrakteren Schichten des Wissens auf als der blanken Kenntnis von »normalem« Alltag: Sie nutzen die Fähigkeit des Zuschauers oder der Zuschauerin, sich einen »möglichen« Alltag mit allen seinen normativen Tiefenschichten auszumalen.

## Geschichten entwerfen mögliche Welten

Als Bruno Bettelheim sein Buch Kinder brauchen Märchen vorstellte (s. auch vom Orde in dieser Ausgabe), ging es ihm genau darum: In der Erzählung würden nicht nur »stories« vorgetragen, seltsame und wundersame, schreckliche und schöne Ge-

6 TELEVIZION 25/2012/2

schichten, 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 und 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 tritt - gerade in der so intimen Situation der Vis-àvis-Erzählung – immer auch in eine Beziehung zum Zuhörenden, die vom Vertrauen darauf geprägt ist, dass das Erzählte gut ausgehen wird. Das Erzählen ist ein soziales Szenario, das die beiden Beteiligten für eine Weile gegen die Welt abschirmt und so ein grundlegendes »Vertrauen in die Welt« festigen kann. Bettelheim war später Kinogänger, tauchte in Fantasiewelten ein, die nicht mehr von der Mutter erzählt wurden: »Wir durchlebten aufregende Phantasien, die unsere eintönige (wenn nicht freudlose) Existenz um so vieles erträglicher machten«, schrieb er dazu (1988, S. 4): Selbst das mediale Erzählen umfasst das Eintreten in ein kommunikatives Vertrauensverhältnis und hat auch dadurch eine entlastende und tröstende Kraft, die es wertzuschätzen gilt.

### Geschichten sind (nicht) unantastbar

Es gibt eine ganze Disziplin, die sich um die Formen des Erzählens kümmert: Die Narratologie ist die Wissenschaft vom Erzählen. Doch ist das Geschichtenerzählen ein viel innigerer Teil alltäglicher und beruflicher Praxis, als dass sie sich in den dürren Kategorien von Geschichtengrammatiken oder Taxonomien des Perspektivischen 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. 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, ein 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 Helden weibliche Heldinnen macht. Wer das Ende an den Anfang setzt und von dort aus die Intrige entwickelt, baut den AdressatInnen einen anderen Weg in die Welt, in die sie sich für die Zeit der Rezeption vertiefen. Man kann dann aus nichtigen 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 ins Extrem treiben, aus dem blutigen Knie wird dann ein gebrochenes Bein, aus der mageren Schwester ein männerverzehrender Vamp, aus dem spießigen Polizisten mit dem Strafzettel der bösartige Sheriff mit der Pistole.

### Geschichten müssen zum Miterleben einladen

Immer geht es darum, die ZuhörerInnen zu binden, sie zu faszinieren, sie 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 TELEVIZION 25/2012/2

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 wiederund weitererzählen (auch wenn ich vielleicht das eine oder andere auslasse oder verändere). Eine Geschichte hat viele Durchläufe, bis sie gut und erzählbar geworden ist.

### Geschichten sind stets im Wandel

Sie reflektiert das, was die ErzählerInnen einzubringen haben. Am Ende ist die Geschichte nicht mehr nur subjektiv, sie löst sich vom Erzählenden 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 oder auch Verdrehung. Eine Geschichte ist kein individuelles Produkt, sondern das Ergebnis einer gemeinsamen Anstrengung. In handwerklich orientiertem Erzählen sind die Schreibenden nicht narzisstisch gebunden, sie entblößen und gefährden sich nicht

### Professionelles Geschichtenerzählen ist Teamarbeit

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. 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.

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 Abstrakte – sie gilt es zusammenzubringen und miteinander zu verquirlen. 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 sollte man das wohl besser darstellen als in der Soap?). 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. Das Erzählen selbst ist eine Erfahrungstatsache, die 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 beruhen. Das zeigt schon die Handbuchliteratur vor allem des Drehbuchschreibens, deren exorbitantes Wissen über Gegenstand, Verfahrensweisen und ästhetische Qualitäten erst seit Kurzem auch von WissenschaftlerInnen ernst genommen wird. Drehbuchentwicklung ist zutiefst praktisch orientiert, auf die Beispiele und die Modelle der AdressatInnen 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. »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 GeschichtenerzählerInnen. Beides ist zu vermitteln, beides anzustreben, auch wenn es nicht ganz vereinbar ist.

### Geschichtenerzähler haben Verantwortung

Idealerweise ist Erzählen getragen vom Respekt vor den AdressatInnen. So, wie diese dem Erzähler unterstellen, dass er sich bewusst ist, warum er diese Geschichte erzählt, investieren sie auch in die Geschichten, in die sie im Kino und beim Fernsehen eintauchen, einen Vorschuss von Vertrauen, so müssen der Erzähler oder die Erzählerin sich ihrer AdressatInnen bewusst sein, ihrer Unterhaltungsebenso wie ihrer Sinnbedürfnisse. Der Erzähler muss sich der Sinn-Verantwortung stellen, die mit dem Erzählen einhergeht und der er nicht ausweichen kann.

#### LITERATUR

Bettelheim, Bruno (1988). Brauchen Kinder Fernsehen?« TelevIZIon, 1(1), 4-7.

Bettelheim, Bruno (1980). Kinder brauchen Märchen. München: dtv.

#### **DER AUTOR**

Hans Jürgen Wulff, Dr. phil., ist Professor für Medienwissenschaft am Institut für Literaturwis-



senschaft der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.