

Otto Kruse

Kunst und Technik des Erzählens

Wie Sie das Leben
zur Sprache bringen können

Im Original erschienen im Jahr 2001 bei Zweitau-
sendeins/ Frankfurt am Main.

Alle Rechte des Werkes liegen beim Autor.

Inhalt

Vorwort.....	9
--------------	---

1

Die Kunst, das Leben zur Sprache zu bringen

Idee des Buches	13
Macht und Ohnmacht des Erzählers	17
Entwicklung von Erzählkompetenz	19
Erzählungen von der Stange?.....	21
Aufbau des Buches	24

2

Die Welt ist voller Geschichten

Abenteuer Sprache.....	27
Geschichten formen das Leben.....	32
Was ist »Erzählen«?	40
Der Zorn des Achill und die Folgen.....	48
Die Geschichte aller Geschichten	53
Die Erzählstimme	58
Die gläserne Psyche	64
Die Bühne als Ort des Erzählens	71
Die 250-Millionen-Dollar-Geschichte	75
Die Aufgaben des Erzählers.....	80
»Erzähl keine Geschichten!«	86
<i>Der Wunsch, originell zu sein</i>	90

<i>Der Versuch, etwas zu sagen, ohne sich festzulegen</i>	92
<i>Der Versuch, »gute« Geschichten zu schreiben</i>	93
<i>Das Bedürfnis, bedeutungsvolle Texte zu schreiben</i>	94

3

Die eigene Erzählstimme finden

Fertig machen zum Schreiben!	97
Mündliches Erzählen	98
Lautes Denken	101
Imagination	103
Assoziationen	106
Das Ungesagte sagen	109
Fiktionalisierung der Kindheit	112
Meine schönste Beichte	118
Kindergeschichten	119
Ausreden erfinden	121
Warum schreiben?	122

4

Das Personal des Erzählers

Die Angst des Schöpfers vor dem Ton	127
Verantwortung für die Figuren übernehmen	130
Wo findet man Erzählfiguren?	133
Von der Figur zum Plot	136
Erzählfiguren ausarbeiten und testen	139
Die Nagelprobe	142
Wie man einen Protagonisten einführt	145
Figuren brauchen Tiefe	147
Figuren brauchen Entwicklungsspielräume	150
Figuren brauchen Realitätsbezug	151
Helden und Antihelden	153
Die Konstruktion des Bösen	156
Mitspieler	160

5

Erzähltechnik

Handlungsbericht und Handlungsbeschreibung	163
Die Welt der Gedanken.....	171
Verborgene und zugängliche Gefühle	179
Beschreibung	189
Mit allen Sinnen	198
Erzählen in der Ichform	200
Tempus	206
Erzählerkommentar und Erzählerreflexion	211
Dialoge	214

6

Geschichten ins Laufen bringen

Der Kompositionsprozess	225
Die dramatische Idee	230
Die Prämisse	232
Der Plot oder die Handlungslinie.....	235
Das dramatische Konzept	238
Der Darstellungsschwerpunkt	243
Die Haupt- und Nebenhandlung	244
Die Erzählperspektive.....	246
Die Geschichte hinter der Geschichte	250
Alternativen zur dramatischen Struktur	252

7

Den Schreibprozess organisieren

Schreiben als Lebenshaltung.....	256
Von der unendlichen Vielfalt des Möglichen und den ewigen Themen.....	261
Frust und Lust der Überarbeitung	270
Plot und Struktur überarbeiten	276
Sprachliche Überarbeitung	280

8

Schlussbemerkungen

Der Schlaf der Prinzessin.....	286
Erzählen – ein heimatloses Gewerbe	289
Wie geht es weiter?.....	291
 Anmerkungen.....	 295
<i>Literatur</i>	301
<i>Register</i>	311
<i>Über den Autor</i>	325

Vorwort

*Vom Dasein immer wieder
in Verwunderung versetzt zu werden,
statt Gemeinplätze nachzubeten –
darum geht's. Philip Roth*

Das Erzählen gehört zu jenen Handlungen des Alltags, die wir mit fragloser Selbstverständlichkeit pflegen, ohne uns über ihre tiefere Bedeutung oder Gestaltung Gedanken zu machen. Wir laden beispielsweise Freunde zum Essen ein und wählen mit Hingabe die Speisen, das Tischdekor und den Wein aus, sind uns aber nicht bewusst, dass wir damit nur ein Ritual gestalten, dessen eigentlicher Zweck sich erst im Erzählen erfüllt. Erfolgreich wird der Abend, wenn wir interessante Geschichten gehört und unsere eigenen Geschichten erzählt haben. Mit dem Erzählen informieren und unterhalten wir einander, stellen uns selbst dar, beeindrucken einander oder erheischen Mitleid. Mit dem Erzählen können wir auf eine ähnliche Weise Nähe und Vertrautheit herstellen, wie andere Primaten das mit ihrer ausgedehnten Fellpflege tun.

Die Beiläufigkeit, mit der wir das Erzählen praktizieren, sollte nicht darüber hinweg täuschen, dass es ein zentraler Modus menschlicher Kommunikation ist, der in allen sozialen Zusammenhängen eine Rolle spielt. Erzählungen sind Grundlagentexte von Religionen und Ideologien, sie prägen als Mythen den Glauben an die Herkunft von Gruppen und Staaten, sie spielen in der sozialen Entwicklung und beim Spracher-

werb von Kindern eine große Rolle und gelten als Basis der Konstruktion von Identität und biografischem Selbstverständnis. Nicht zuletzt bildet das Erzählen die Grundlage der Künste Theater, Literatur und Film.

Das Erzählen ist also kein beliebiges Thema, sondern ein Thema, das mit der Entwicklung menschlicher Kultur besonders eng verbunden ist. Mit dem Aufkommen der Schrift hat sich das Erzählen von den Beschränkungen des Mündlichen emanzipiert. Im verschriftlichten Text können Erzählungen verfeinert, aufbewahrt und wortgetreu tradiert werden. Das Erzählen ist universell: »Nirgends gibt und gab es jemals ein Volk ohne Erzählung; alle Klassen, alle menschlichen Gruppen besitzen ihre Erzählungen, und häufig werden diese Erzählungen von Menschen unterschiedlicher, ja sogar entgegengesetzter Kultur gemeinsam geschätzt. Die Erzählung schert sich nicht um gute oder schlechte Literatur: Sie ist international, transhistorisch, transkulturell und damit einfach da, so wie das Leben«, sagt Roland Barthes¹.

Mein eigener Zugang zum Erzählen ist widersprüchlich. Ich gehöre nicht zu den Menschen, die man als erzählerische Naturtalente gelten lassen könnte, sondern für mich war Erzählen immer mit einigen Irritationen verbunden. Schon in der Schule war ich froh, wenn ich keine Erlebnisaufsätze über Ausflüge oder Urlaube schreiben musste. Ich wusste nicht, wen solche Geschichten interessieren sollten, und hatte keine Ahnung, wie ich sie angemessen zu Papier bringen sollte.

Umso besser weiß ich, mit welchen Schwierigkeiten man zu kämpfen hat, wenn man trotz offensichtlicher Talentlosigkeit beginnt, Geschichten zu schreiben. Dass ich es überhaupt versucht habe, hängt mit einsamen Abenden zusammen, die ich nach meiner Berufung auf eine Professorenstelle in einer fremden Stadt durchzustehen hatte. Nachdem ich es leid war,

mit meinem Computer immer nur Schach zu spielen, begann ich, ihm Geschichten einzutippen. Und wenn die Ergebnisse anfangs auch nicht sonderlich beeindruckend waren, so begann es doch, mir Spaß zu machen.

Dann kam meine Neugier dazu, und ich fing an, mich zu fragen, was für Fähigkeiten man braucht, um Erzählungen zu schreiben. Damit war ich wieder beim Thema »Schreibkompetenz« angelangt – einem Thema, mit dem ich mich bereits seit langem beschäftige, wenn auch im Zusammenhang mit dem wissenschaftlichen Schreiben.² Selbst wenn die Texte in Wissenschaft und Literatur kaum unterschiedlicher sein könnten, so sind die Probleme, die die Schreibenden bei der Textherstellung haben, einander doch sehr ähnlich.

Seit vielen Jahren biete ich nun schon Workshops zum Erzählen in unterschiedlichen Kontexten an. Mit meiner Kollegin Dagmar Dörger habe ich beispielsweise Workshops durchgeführt, in denen wir unsere Studierenden Geschichten erfinden ließen, die wir dann mit ihnen auf der Bühne inszenierten. In letzter Zeit habe ich mich auf ein Training zum literarischen Schreiben spezialisiert, in dem es vor allem um Erzähltechnik geht, also um die grundlegenden sprachlichen Mittel, die man einsetzen muss, um Erzählfiguren handeln, denken und fühlen zu lassen. Erzählen wird dadurch eine Tätigkeit, die sich methodisch erschließen und damit auch verstehen und lernen lässt. Erzähltechnik ist für autobiografisches Schreiben genauso wichtig wie für fiktionales.

Ein Blick auf die wissenschaftliche Erforschung des Erzählens ergibt ein ziemlich buntes und uneinheitliches Bild. Der Löwenanteil an Publikationen kommt aus der Literaturwissenschaft, ein weiterer Teil aus der Linguistik. Weitgehend getrennt davon haben sich in Psychologie und den Gesellschaftswissenschaften namhafte Diskurse über das Erzählen

entwickelt. Mit diesen Ansätzen korrespondieren Texte aus der Psychotherapie, in denen das Erzählen sowohl als Rahmentheorie denn auch als Methode eingesetzt wird. Die praktische Seite des Erzählens wird vor allem in den Arbeiten aus der amerikanischen Tradition des *Creative Writing* thematisiert. Auffällig sind die fehlenden Brücken zwischen den Ansätzen, die sich mit dem Erzählen in der Literatur befassen, zu denen, die das Erzählen als Alltagsphänomen untersuchen.

Zu dienen hatte ich beim Schreiben dieses Buches drei Göttinnen: der Wissenschaft, der Kunst und der Didaktik des Erzählens. Ich will nicht leugnen, dass ich beim Versuch, es allen dreien recht zu machen, an die Grenze meiner Kompetenzen gestoßen bin, und ich werde wohl erst in Zukunft darüber Klarheit erhalten, ob mir der Anspruch des Buches als Mut oder als Vermessenheit anzurechnen ist. Erleichtert hat mir die Arbeit, dass ich im Zweifelsfall einen pädagogischen Maßstab gewählt habe. Ich verstehe mich in erster Linie als Kreativitätspädagoge und finde meine Arbeit gelungen, wenn ich anderen vermitteln kann, was man tut, wenn man erzählt, und was man tun muss, um eine Erzählung so zu gestalten, dass andere sie gerne lesen, hören oder sehen.

Zu bedanken habe ich mich bei Ulrike Lange, Michaela Meßner, Gabriela Ruhmann, Irmgard Wallner und Arne Wrobel, die den entstehenden Text mit ihren kritischen Kommentaren begleitet haben. Bei Uwe Walter bedanke ich mich für seine Ermutigung zu dem Buch und bei meinem Verleger Lutz Kroth für sein unerschütterliches Vertrauen darin, dass ich das Buch zu einem guten Ende bringen werde. Für die gute lektorale Betreuung bedanke ich mich bei Klaus Gabbert.

KAPITEL 1

Die Kunst, das Leben zur Sprache zu bringen

Dieses Kapitel begründet, warum ich dieses Buch geschrieben habe, und stellt dar, was Sie von ihm zu erwarten haben. Ich vermittele Ihnen einen kurzen Überblick über verschiedene Zugänge zu unserem Thema und will Ihnen nahe bringen, warum das Erzählen die Kunst ist, das Leben zur Sprache zu bringen. Sie finden ein paar erste Hinweise dazu, was Erzählkompetenz ist, und erfahren, warum ich Ihnen den einen richtigen Weg, eine Erzählung zu schreiben, weder zeigen kann noch will.

Idee des Buches

In den letzten Jahren mehren sich die Stimmen, die auf Defizite in unserer Erzählkultur hinweisen. Trotz einer erfreulich großen Anzahl junger schriftstellerischer Talente wird deutsche Literatur immer seltener übersetzt, und die Verleger klagen über hohe Übersetzungs- und Lizenzkosten für ausländische Romane. Den deutschen Filmen, wird gesagt, fehle die narrative Eleganz der ausländischen Konkurrenz, und die Medienindustrie leide unter einem ständigen Mangel an guten Stoffen und hochwertigen Drehbüchern. Auch jenseits ökonomischer Argumente vermissen viele gegenwärtig eine narrative Bearbeitung der Themen unserer Zeit, die uns eine literarische Standortbestimmung zu Beginn des neuen Jahrtausends bieten könnte.

Wenn ich mit jungen Autoren Erzähltrainings durchführe, wundere ich mich oft, wie wenig sie über die Grundlagen des Erzählens wissen. Nicht selten sind Autoren darunter, die bereits erfolgreich publiziert haben oder deren Drehbücher verfilmt worden sind. Aber auch ihnen fehlen in der Regel wichtige Instrumente und technische Fertigkeiten, die man zum Aufbau einer Erzählung braucht. Ich habe den Eindruck gewonnen, dass es in unserer Kultur keinen Ort gibt, an dem man diese grundlegenden Kompetenzen pflegt und weitergibt.

Mit diesem Buch möchte ich einige der Basisfertigkeiten vermitteln, die man braucht, um erzählen zu können. Ich will verständlich machen, was Erzählen ist, und zeigen, was man tut, wenn man erzählt. Damit das nicht bloße Theorie bleibt, habe ich ein Trainingsprogramm eingefügt, das hilft, einen praktischen Einstieg ins literarische Erzählen zu finden. Erzählen lernt man nur dadurch, dass man es tut. Auch wenn im Schulunterricht beispielsweise mit Hilfe von Textanalysen vermittelt wird, was erlebte Rede ist, reicht das gewöhnlich nicht dafür aus, dass die Schüler erlebte Rede auch selbst im Text herstellen können.

Trotz dieses praktischen Anspruchs habe ich das Buch mit einer breiten theoretischen Einführung versehen, um damit auch einige Tiefendimensionen des Themas verständlich machen zu können. Mit kurzatmigen Erfolgsrezepten zum literarischen Schreiben ist niemandem gedient. Nötiger scheint mir ein neuer Blick auf das Thema Erzählen, das Ausbrechen aus den eingefahrenen Denkmustern unserer literarischen Kultur zu sein, um damit auf neue Weise über das Erzählen reden und das Erzählen lehren zu können.

Das Erzählen ist die gemeinsame Basis von Theater, Literatur und Film. Es ist also Grundlage von drei Kunstgattungen, von denen zwei schon seit einigen tausend Jahren die Ge-

schichte der Menschheit begleiten und ihre Entwicklung entscheidend beeinflussen. Auch wenn es große Unterschiede darin gibt, wie Erzähler auf der Bühne, im Text oder im Film ihre Erzählanliegen umsetzen, gibt es doch eine gemeinsame narrative Basis für alle drei Domänen. Sie soll in diesem Buch ausgelotet werden.

Auch außerhalb der Kunst stößt das Erzählen derzeit auf großes Interesse. Psychotherapeuten haben erkannt, dass das Erzählen eine wichtige Grundlage ihrer Arbeit ist, denn Psychotherapie ist zu einem guten Anteil schlichtweg Erzählarbeit: Eine Person, dort Klient genannt, erzählt einem professionellen Zuhörer die Geschichten, die sie sonst nicht erzählen kann oder will. Mit einer Erzähltheorie lassen sich einige Aspekte der Psychotherapie sparsamer und treffender erklären als mit den herkömmlichen Therapietheorien.

Psychologen und Soziologen haben entdeckt, dass das Erzählen dem Selbstverständnis und der Identität eines Individuums wesentliche Grundlagen bietet und dass die Geschichten, die Menschen über sich und ihr Leben erzählen, wesentlich das bestimmen, was sie über sich und andere für wahr halten. Durch ihre Erzählungen konstruieren sie soziale Realitäten, und mit ihren Geschichten legen sie die Spielregeln fest, nach denen sie miteinander umgehen.

Für die Wirtschaft haben Unternehmensberater herausgefunden, dass das Erzählen Grundlage der Entwicklung unterschiedlicher Organisationskulturen ist. Das, was die Mitarbeiter über den Betrieb und über ihre Kollegen erzählen, bildet das Fundament der informellen Organisationsstruktur ihrer Firma. Die Geschichten, die in einem Betrieb im Umlauf sind, definieren ganz wesentlich, was der Betrieb ist, welche Perspektiven sich für ihn abzeichnen und wer in ihm Einfluss und Bedeutung hat. Bei Firmenfusionen werden konsequenterwei-

se immer öfter Erzähltechniken eingesetzt, um zwei einander fremde Betriebskulturen zusammenzuführen.

Im Alltag ist das Erzählen eine elementare Form der Kommunikation zwischen den Menschen, die gleich eine ganze Reihe von sozialen Funktionen erfüllt. Durch das Erzählen informieren wir einander, stellen Beziehungen zueinander her, schaffen Gefühle von Nähe und Intimität, definieren unsere Identitäten und unterhalten einander. Die Sozialwissenschaften haben folglich das Erzählen als eine wichtige Informationsquelle über Menschen, soziale Strukturen und Kulturen entdeckt und nutzen narrative Interviews als wichtigen methodischen Zugang zur Subjektivität.

Das Erzählen hat viele Seiten, und es lässt sich nur verstehen, wenn man es entsprechend aus mehreren Perspektiven betrachtet. Man kann nicht umhin, sowohl einen wissenschaftlichen als auch einen künstlerischen Zugang zu diesem Thema zu suchen. Das schafft Probleme, denn Wissenschaft und Kunst gehören unterschiedlichen Milchstraßen an. Wer in Deutschland das eine tut, vermeidet in der Regel das andere. Die Ordnungsprinzipien von Wahrheit und von Ästhetik lassen sich nur schwer ineinander überführen.

Erzählen lernen heißt mehr als nur zu lernen, wie man fiktionale Geschichten schreibt. Denn allem Erzählen ist gemeinsam: Es ist die Kunst, das Leben zur Sprache zu bringen. Erzählen ist ein kreativer Vorgang der sprachlichen Selbstschöpfung. Wer eine Geschichte erzählt, ordnet mit sprachlichen Mitteln das Chaos des Lebens und versieht es mit menschlichem Sinn. Künstlerisches Erzählen macht da keine Ausnahme, nur begnügt es sich nicht mit konventionellen Erzählweisen, sondern sucht nach neuen Ausdrucksformen für reale und mögliche Seiten des Lebens. Es erweitert unsere Möglichkei-

ten, das eigene Tun und Erleben zu verstehen, indem es ihnen neue sprachliche Formen verleiht.

Macht und Ohnmacht des Erzählers

Seitdem es Literatur, Theater und auch den Film gibt, ist die Erzähltechnik kontinuierlich weiterentwickelt, das Erzählen professionalisiert worden. Die professionellen Erzähler haben herausgefunden, wie man dichter, spannender und eindringlicher erzählen kann. Konrad Ehlich¹ hat darauf hingewiesen, dass die Professionalisierung des Erzählens in der Literatur auch dazu führt, dass die Leser passiver werden. Je besser die Spezialisten erzählen, desto ohnmächtiger fühlen sich die Rezipienten. Durch die zunehmende Medienpräsenz hat sich dieser Kontrast noch verschärft.

Also überlassen wir das Erzählen immer mehr den Künstlern und Unterhaltungsspezialisten. Wir lesen ihre Bücher, sehen ihre Theaterstücke, betrachten ihre Filme und beschränken uns dabei auf die Rolle der Fernsehanshalter, Eintrittskartenzahler und Bücherkäufer. Im Schatten der übermächtigen erzählerischen Potenz der professionellen Erzähler in den Medien werden wir in unserer erzählerischen Passivität immer ohnmächtiger und sprachloser.

Durch den Einzug der neuen Medien in den Alltag hat sich nicht nur die Form, sondern auch die Funktion des Erzählens grundlegend gewandelt. Nicht mehr Personen, sondern Medien treten als Erzähler auf. Sie erzählen schneller, bunter, spannender, differenzierter als Menschen – aber sie können nicht zuhören. Das Erzählen ist zur Einbahnstraße geworden. Die Menschen nehmen zwar mehr Geschichten wahr als frü-

her, aber sie können ihre eigenen Geschichten seltener artikulieren. Damit verbunden ist ein Funktionsverlust des Erzählens im Alltag. Erzählen wird immer mehr auf das Berichten reduziert. Viele traditionelle Erzählsituationen und Erzählerrollen sind aus dem Alltag verschwunden.

Zwischen professionellem Erzählen und dem Erzählen im Alltag fehlt im deutschen Kulturraum ein Bindeglied, eine Breitenkultur des Erzählens. Wir haben zwar eine literarische Bundesliga und vielleicht auch noch eine zweite Liga, aber wir haben keine Regional-, Bezirks- und Kreisligen und fast keine Nachwuchsarbeit. Das Kreative Schreiben, das in den USA die Aufgabe der literarischen Breitenförderung einnimmt, fristet in Deutschland nach wie vor ein Nischendasein. Das Improvisationstheater, das ebenfalls viel für die Entwicklung narrativer Kompetenz tut, hat hierzulande gerade erst Fuß gefasst.

Unverändert groß ist dagegen das Bedürfnis vieler Menschen, sich literarisch auszudrücken, und schon eine kleine Umfrage unter Bekannten zeigt, dass so mancher einen angefangenen Roman in der Schublade liegen hat. Für die meisten aber erweist sich der Sprung aus dem Novizenstadium in die Bestsellerlisten nicht einmal als denkbar.

Mir geht es in diesem Buch darum, das Vakuum zu füllen, das zwischen professionellen Erzählern und den Laien existiert. »Erzählen für alle« – das ist mein eigentliches Thema. Mir geht es darum, das Erzählen als Möglichkeit, über das Leben nachzudenken, und als Weg, das Leben zur Sprache zu bringen, wieder zugänglich zu machen. Ich möchte den Laien ein Stück Erzählkompetenz zurückgeben, die sie an die Medien und Künstler abgetreten haben. Das Buch soll deshalb einen praktischen Einstieg in die Sphäre des künstlerischen Er-

zählens bieten, der die Ohnmachtsgefühle gegenüber den wort- und bildstarken Erzählern in den Medien verringert.

Ich verspreche niemandem den schnellen Erfolg und den kurzen Weg zum Ruhm. Aber ich kann Ihnen versprechen, dass Sie hier sowohl einen Anfang finden werden, wie Sie Erzählungen schreiben können, als auch genügend Möglichkeiten, Ihr Talent zu testen. Sie werden zudem ein klares, differenziertes Bild davon bekommen, mit welchen Aufgaben Sie es als Autor oder Autorin zu tun bekommen. Sie werden dabei möglicherweise einige Illusionen verlieren, die mit dem verkürzten Blick auf den Schreibprozess immer verbunden sind, aber das dürfte letztlich der Entwicklung Ihrer Schreibkompetenz nur nützen.

Entwicklung von Erzählkompetenz

Wenn man Texte herstellt, ist man ständig gezwungen, weit reichende Entscheidungen zu treffen. Mit jedem neuen Wort legt man den Verlauf einer Geschichte weiter fest, mit jedem neuen Satz definiert man sich als Autor genauer, mit jeder neuen Wendung legt man erneut Zeugnis über sein stilistisches Geschick ab. Diese Entscheidungen sind es, die das Schreiben anstrengend und persönlich risikoreich machen. Glücklicherweise sind viele Erzählfunktionen automatisiert, sonst wären Menschen schwerlich je in der Lage, spontan eine Geschichte zu erzählen.

Für das Schreiben von Geschichten allerdings reichen diese automatisierten Kompetenzen nicht. Hier muss man hinter die Automatismen schauen, um zu verstehen, aus welchen Teilkomponenten sich Erzählhandlungen tatsächlich zusammensetzen. Deshalb finden Sie in diesem Buch ein ausführliches

Kapitel über die Mikrostruktur von Erzähltexten, damit Sie sicherer entscheiden lernen, welches Tempus Sie wählen, wie Sie Ihre Figuren bzw. Charaktere denken, sprechen, handeln, fühlen lassen können und was Sie tun, wenn Sie etwas beschreiben oder einen Sachverhalt reflektieren.

Charakteristisch für das Schreiben ist, dass immer mehr Aspekte gleichzeitig zu berücksichtigen sind, als ein normaler Kopf auf einmal bewältigen kann. Deshalb ist es beim Schreiben auch nie mit einem Arbeitsgang getan, man ist gezwungen, Texte mehrfach zu überarbeiten, ehe man alle Aspekte berücksichtigt hat.

Obwohl ich mich hauptsächlich mit dem fiktionalen Erzählen beschäftige, thematisiere ich auch immer die Frage, wie die Geschichten, die man schreibt, mit dem eigenen Leben und Erleben in Beziehung stehen. Erzählen lernen heißt auch, die Grenzen der eigenen Weltsicht und Wahrnehmung zu erweitern und eine Sprache zu finden, mit der diese neuen Sichtweisen in Worte gefasst werden können. Das ist die schwierigste Aufgabe, wenn man lernen will, literarische Prosatexte zu schreiben, denn sie verlangt eine riskante Offenheit, die man im Alltag (aus guten und weniger guten Gründen) vermeidet. Das Buch wird Sie bei dieser Aufgabe unterstützen.

Fiktionale Geschichten zu schreiben ist ein intimer Vorgang. Man muss eigene Fantasien, Gefühle, Gedanken, Reflexionen zulassen und sie ohne die übliche Selbstzensur zu Papier bringen. Man muss den Mut haben, sie einer Leserschaft zu präsentieren. Man muss die eigenen Ansprüche an die sprachliche Gestaltung in den Griff bekommen und sich trauen, das eigene Werk neben die existierende Literatur zu stellen. Dazu wird Ihnen das Buch Mut machen.

In den letzten Jahren sind mehrere Bücher zum Schreiben von Romanen und Drehbüchern erschienen, die Sie im Litera-

turverzeichnis aufgeführt finden. Sie enthalten viele nützliche Informationen über das Schreiben, über Lesererwartungen, über den Aufbau von Romanen etc., auch wenn einige der aus dem Amerikanischen übersetzten Bücher bei uns als etwas zu schematisch empfunden werden. Wer ein fertiges Romanmanuskript in der Schublade liegen hat, für den ist diese Art Literatur von Nutzen, denn sie hilft, Struktur in Geschichten zu bringen und professionelle Maßstäbe für das literarische Schreiben zu finden. Weniger lernt man aus diesen Ratgebern darüber, wie man überhaupt ins Schreiben kommt. Gerade Schreibnovizen lassen sich von solchen Büchern eher verunsichern und entmotivieren, denn die sind an den Kriterien für literarische Spitzenprodukte orientiert, und das setzt viele Kompetenzen bereits voraus.

Viele Menschen haben den Wunsch zu schreiben, aber sie finden den Impuls nicht, sich ein Blatt Papier oder ihren PC vorzunehmen und tatsächlich anzufangen. Und diejenigen, die anfangen, hören oft nach wenigen Versuchen entmutigt wieder auf, weil sie mit ihren Texten unzufrieden sind. Meine Erfahrung sagt mir, dass es mit etwas Hilfe nicht schwer ist, über diese Anfangsschwierigkeiten hinwegzukommen und bald ganz ansehnliche Erzählungen zustande zu bringen.

Das Buch soll Ihnen dabei helfen, genau diese ersten Schritte zu tun, Anfangswiderstände zu überwinden, erste Erfolge im Schreiben zu erzielen, professionelles Handwerkszeug zu erwerben und eine stabile Schreibmotivation aufzubauen. Damit sollten Sie gerüstet sein, das Thema Erzählen auf eigene Faust weiter zu erkunden.

Erzählungen von der Stange?

Die Vermittlung literarischer Erzählkompetenz hat hier in Deutschland immer noch den Ruf eines Sakrilegs an der reinen Kunst. Ein Jahrhunderte alter Geniekult schreibt das Entstehen von literarischer Kompetenz bei uns nach wie vor dem Musenkuss zu, nicht aber einer soliden Ausbildung. Dazu kommt die alte Aversion gegen eine vermeintliche »Regelpoetik«, die Kunst von der Strange produziert, statt ihre Regeln stets von neuem zu schöpfen. Die Literaturwissenschaft, der man am ehesten zutrauen würde, Schriftstellern Rat zu geben, beschränkt sich traditionellerweise darauf, Erzählungen zu analysieren. Die konzeptionelle Unterstützung bei der Herstellung literarischer Texte zählt sie nicht zu ihren Aufgaben.

Nun ist es sicherlich richtig, dass das, was einen wirklich begabten Schriftsteller oder eine begabte Schriftstellerin ausmacht, nicht gelernt werden kann. Aber das gilt überall. Man kann Kinder im Fußball unterrichten und muss es tun, wenn man brauchbare Bundeligaspieler haben will. Aber man kann nicht darüber befinden, aus welchem Kind ein begnadeter Fußballer wird und aus welchem nicht. Kreativitätspädagogik hat überall dort ihre Grenzen, wo es um Spitzenleistungen geht. Sie kann Talente suchen, fördern und technisch unterweisen, aber sie kann nicht vorhersagen, wo ihre Saat aufgeht und wo nicht. Das gilt auch für das Schreiben.

Das heißt wiederum nicht, dass Kreativitätsentwicklung etwas ist, was man dem Selbstlauf überlassen sollte. Im Gegenteil. Künstlerische Fähigkeiten bedürfen der Pflege und Anleitung, damit sie gedeihen können. Alle Künste wissen das, außer der Literatur. Literarisches Schreiben wird in Deutschland nur in einem einzigen Ausbildungsinstitut vermittelt, dem Deutschen Literaturinstitut in Leipzig, während es in den USA mehr als 300 Hochschul-Studiengänge gibt, in denen Kreatives Schreiben als künstlerisches Fach gelehrt wird. Das muss

nicht immer fiktionales Schreiben sein, sondern kann auch Scheiben von journalistischen Texten (creative non-fiction), Lyrik oder Drehbüchern sein. Das deutsche Kreative Schreiben dagegen ist stark auf den Unterricht in Schulen und Volkshochschulen festgelegt. Die deutsche Gesellschaft für Kreatives Schreiben, der »Segeberger Kreis« (so genannt nach dem Gründungsort Bad Segeberg), hat gerade einmal 80 Mitglieder.² Wenn hingegen der Kongress des Associated Writers Program (AWP), ein Zusammenschluss der Ausbildungsstätten amerikanischer Hochschulen, tagt, so kommen mehrere tausend Mitglieder zusammen.

Unterricht im Kreativen Schreiben ist keine Unterweisung darin, wie man richtig literarische Texte schreibt. Es gibt keine fertigen Rezepte für die Kunst, und es gibt keine festen Regeln, deren Einhaltung Erfolg verspricht. Kunst lebt genau so sehr davon, Normen und ästhetische Gesetze zu brechen, wie davon, sie einzuhalten. Es gibt allerdings Diskurse darüber, wie man literarische Texte verfasst, und es erleichtert das Schreiben, wenn man diese Diskurse kennt. Es gibt Kompositionsprinzipien für Geschichten, also Erfahrungswerte darüber, wie man Geschichten aufbauen kann, damit sie gerne gelesen werden, und es gibt handwerkliches Können, das sich in der Auseinandersetzung mit der Sprache und dem bearbeiteten Stoff herausbildet. Schließlich gibt es Regeln und Wissen dazu, wie man den Schreibprozess gestalten muss, damit man produktiv wird und Misserfolge vermeidet.

Den Roman von der Stange gibt es also nicht, wohl aber viel Handwerkszeug und Wissen, das für Autoren hilfreich sein kann. Zwei einander entgegengesetzte, aber verschränkte Zielsetzungen sind bei der Ausbildung von Autoren jedoch immer mit im Spiel. Erstens: Autoren müssen sich mit modernen Erzählformen und deren ästhetischen Gesetzen auseinander set-

zen, denn in diesem Feld müssen sie sich behaupten. Und zweitens: Autoren müssen lernen, dass sie sich nicht darum scheren dürfen, was moderne Erzählformen sind und welche Gesetze dort herrschen. Sie müssen stattdessen ihre eigene Erzählstimme und ihre eigenen Ausdrucksweisen finden. Das ist die Basis jeder künstlerischen Entwicklung.

Aufbau des Buches

Das Kapitel 2 bietet Ihnen eine Einführung in die Theorie des Erzählens. In elf Abschnitten werden jeweils zentrale Themen wie mit Spotlights kurz angestrahlt. Ich will damit verdeutlichen, wie viele Gesichtspunkte zu berücksichtigen sind, wenn man verstehen will, was Erzählen ist. Ich erörtere das Erzählen in seinen unterschiedlichen Funktionen, in unterschiedlichen Medien und in seinen künstlerischen Dimensionen.

Das Kapitel 3 bringt Sie ins Schreiben. Nach einer kurzen Problematisierung der Schwierigkeiten des Beginns bekommen Sie die Gelegenheit, einige Erzähltexte selbst zu schreiben, um an Ihr natürliches Erzählpotenzial anknüpfen zu können. Es ist wichtig, die Freude am Erzählen nicht zu früh durch zu strenge Vorgaben zu strangulieren.

Das Kapitel 4 widmet sich dem »Personal« der Schriftsteller. Es zeigt Ihnen, wie man Erzählfiguren konzipiert und deren Einsatzfähigkeit für Geschichten testet. Sie werden selbst Figuren entwerfen und erfahren, wie man ihnen Leben einhauchen kann.

Das Kapitel 5 führt Sie in die Erzähltechnik ein. Ich erläutere Ihnen, wie Sie die Figuren, die Sie in Kapitel 4 entworfen haben, in einer Erzählung »führen« können. Sie erhalten Gelegenheit, in kleinen Erzähltexten auszuprobieren, wie man Figuren handeln lässt, wie man innere Monologe, Beschreibungen, Dialoge usw. gestaltet.

Das Kapitel 6 soll Ihnen dabei helfen, Ihre Geschichten zu strukturieren und zu verstehen, wie die Architektur von Erzählungen beschaffen ist. Während wir bis dahin nur einzelne Elemente von Geschichten betrachtet haben, geht es jetzt darum, sie tatsächlich zum Laufen zu bringen. Sie werden Gelegenheit erhalten, verschiedene Kompositionsprinzipien zu erproben.

Das Kapitel 7 soll Sie mit einigen handwerklichen Dimensionen des Schreibens vertraut machen. Dazu gehören die Gestaltung des Schreibprozesses, das Finden von Material und Themen und die Überarbeitung von Erzähltexten.

Das letzte Kapitel, Kapitel 8, wird Ihnen noch einmal die Essentials des Erzählens vor Augen führen und einen Ausblick auf die Anschluss Themen geben, die für die weitere Entwicklung Ihrer Erzählkompetenz von Bedeutung sind.

Im *Literaturverzeichnis* finden Sie außer den Titeln, aus denen ich zitiere, eine Liste mit Empfehlungen für weiterführende Literatur.

KAPITEL 2

Die Welt ist voller Geschichten

Dieses Kapitel führt Sie in elf Schritten in die Theorie des Erzählens ein. Es versucht, das Erzählen nicht allein im Binnenfeld literaturwissenschaftlicher Bezugsgrößen, sondern auch im Alltag, in der individuellen Entwicklung und in der Geschichte zu verankern. Entwicklungspsychologie und Psychotherapie stehen deshalb am Anfang, ehe mit Homer der Begründer der literarischen Schriftkultur zu Wort kommt. Neben dem Beitrag der Literatur werden auch die Erzählformen von Theater und Film dargestellt. Dann folgen einige Kapitel, die Ihnen zentrale Aspekte der Erzähltheorie nahe bringen, so die Bedeutung der Erzählstimme, die literarischen Zugänge zur Psyche, die Aufgaben des Erzählers und die verschiedenen Arten von Erzählehmmungen, mit denen Erzähler es zu tun haben.

Abenteuer Sprache

Felix, der vierjährige Sohn meines Freundes Jost, war zum ersten Mal in Gomera, einer der kleineren Kanarischen Inseln, auf der es viele bizarre Felsformationen, versteckte Strände und einsame Wanderwege gibt. Ich machte mit den beiden eine kleine Wanderung zum Strand und dachte, dass sich Felix für diese neue Umgebung begeistern würde. Aber Felix hatte sein eigenes Programm. »Erzähl mir eine Geschichte, in der

eine Prinzessin, ein Drache und ein Schiff vorkommen«, bat er mich. Erdhöhlen, Schluchten und Bäche interessierten ihn offensichtlich nicht. Felix hatte gerade eine andere Welt entdeckt, die Welt der Sprache. Nachdem ich die Geschichte von der Prinzessin, dem Drachen und dem Schiff erzählt hatte, musste ich die Geschichte von dem Monster, den Wellen und der Rettung der Prinzessin erzählen. Dann kam die Geschichte von der Höhle, dem Drachen und dem Schatz dran. Felix war unersättlich, und mir ging bald die Fantasie aus.

Wenn Kinder erzählen lernen, können sie anfangs zwischen dem Wort und dem Objekt, auf das das Wort verweist, nicht genau unterscheiden. Eine erzählte Geschichte ist nicht weniger interessant als eine selbst erlebte Episode, wenn nicht sogar interessanter, denn sie fesselt die Aufmerksamkeit von alleine und stellt zudem, wie hier, den Kontakt zu einem Patenonkel her, den man lange nicht mehr gesehen hat. Auch einzelne Wörter können Kinder faszinieren, und sie probieren aus, welche Wirkungen sie mit ihnen erzielen können, als wären es materielle Gegenstände.

Das Erzählen bahnt den Kindern den Zugang zu der narrativen Kultur ihrer Umwelt. Bis zum Spracherwerb sind sie bereits differenzierte Wesen mit einer intensiven Gefühlswelt und wirkungsvollen kognitiven Steuerungsmechanismen für deren Regulation. Dann aber beginnen sie, ihre Psyche umzustrukturieren und mit dem Rohmaterial Sprache völlig neue innere Ordnungsmuster aufzubauen. Sie beginnen, auf den narrativen Gehalt von Ereignissen zu reagieren, nicht mehr allein auf das, was sie sinnlich wahrnehmen. Aus Geschichten lernen Kinder etwas über die Essenz des Lebens, und aus den vielen Geschichten, die sie zu hören bekommen, entstehen die Grundkoordinaten ihrer Weltsicht und ihrer Einstellungen. Geschichten sind eine der Ursubstanzen des Bewusstseins.

Umgekehrt gibt das Erzählen Kindern die Möglichkeit, ihre eigenen Lebenserfahrungen zu versprachlichen. Sie lernen nicht nur, Dinge, Personen, Ereignisse, Zeitpunkte und Orte zu benennen, sondern die Textsorte »Erzählung« zwingt sie, diese Elemente miteinander in Beziehung zu setzen und sie zeitlich oder kausal miteinander zu verknüpfen. Weiterhin lernen sie, ihre eigenen Gefühle auszudrücken, das Erzählen also als Medium zu nutzen, um eigene Befindlichkeiten zu artikulieren. Schließlich lernen sie auch, dass das Erzählen von Geschichten eine wichtige, oft ritualisierte Handlung ist, die Verbundenheit und Nähe zwischen Menschen herstellt.

Unsere Welt ist voller Geschichten, privaten, literarischen, politischen und religiösen. Geschichten sind das Medium, durch das sich die Menschheit seit jeher soziale Ereignisse, individuelle Handlungen, Lebensläufe und historische Ereignisse verständlich macht. Uns selbst verstehen können wir nur, wenn wir auf tradierte und selbst geschaffene Geschichten zurückgreifen. Geschichten sind ein zentrales Bindeglied zwischen Kultur und individuellem Selbstverständnis. In diese Welt von Geschichten wachsen Kinder hinein.

Kinder sind aber nicht einfach passive Empfänger von Geschichten aus ihrer Kultur. Ihnen steht zwar heute ein großes Medienangebot zur Verfügung, das ihnen kindgerecht zugeschnittene Geschichten aller Art serviert, aber für ihre Entwicklung sind die selbst produzierten Geschichten mindestens ebenso wichtig. Mehrere Varianten des kindlichen Spiels leben vom Erzählen, wie Johannes Merkel¹ zeigt. Im gemeinsamen Rollenspiel übernehmen Kinder unterschiedliche Rollen und entwickeln gemeinsam einen Handlungsstrang. Sie lernen dabei nicht nur den Perspektivwechsel, der mit dem Spielen fremder Rollen verbunden ist, sondern müssen darüber hinaus auch elementare Funktionen der Regie überneh-

men, um den gemeinsamen Erzählprozess zu steuern. Sie müssen im Spiel gleichzeitig die Rolle des Spielers und die des Erzählers oder Autors einnehmen. Sie lernen, dass dem Rollenverhalten »Skripte«, also fixierte Sprachmuster, zugrunde liegen und dass gefühlte Erfahrungen die Handlungsentscheidungen im Rollenspiel leiten.

Das wichtigste Instrument des Spielens ist die Fantasie, mit deren Hilfe sie Objekte und Szenen beleben können. Fantasiespiele können Kinder auch allein spielen. Wenn ihnen ein Karton, mit dem sie spielen, vertraut und damit langweilig wird, dann verwandeln sie ihn vielleicht in ein Auto und verhalten sich, als ob sie Auto führen. Sie gewinnen also das Interesse am Spiel zurück, indem sie sich eine fiktive Fantasiewelt schaffen. Den Wechsel von realer zu fiktiver Welt meistern Kinder mühelos; sie irren sich selten darin, in welcher der beiden Welten sie sich gerade befinden. Auch das Figuren- oder Puppenspiel erfordert und fördert narrative Fähigkeiten. Kinder müssen ihren Figuren Stimmen geben und sich in der Kunst des Dialogs üben, um die Puppen zu verlebendigen. Sie müssen außerdem ein gewisses Geschick darin erwerben, die Spielszene zu gestalten, in der sie ihre Figuren agieren lassen.

Kinder beginnen also bereits im Vorschulalter, die wesentlichen Fähigkeiten zu trainieren, die Erzähler in Literatur, Film und Theater brauchen. Erfahrungen zu versprachlichen und zu inszenieren scheint ein genuines Bedürfnis von Kindern zu sein, das keiner Anleitung und Unterweisung von Erwachsenen bedarf (wohl aber der sprachlichen Anregung).

Eine der unangenehmen Erfahrungen in der Sprachsozialisation besteht darin, dass sich eine bestimmte Erfahrung nicht mit der Geschichte decken muss, die über diese Erfahrung erzählt wird. Die Welt kann sich gewissermaßen verdoppeln in eine gelebte und eine erzählte Welt. So etwas erfahren Kinder

beispielsweise dann, wenn sie die familiären Mythen und Selbstdeutungen ihrer Eltern übernehmen, ohne sie durch ihre eigenen Wahrnehmungen bestätigen zu können. Das kann mit Verlust von Vertrauen in die Sprache verbunden sein und den Umgang mit der Sprache zu einem regelrechten Kampf werden lassen. Die Psychotherapie lässt sich deshalb – auch wenn das nicht der gängigen Definition entspricht – als Versuch verstehen, erlebte und erzählte Welt wieder in Deckung zu bringen.

Erzählen ist also eine Kulturtechnik, die wir alle von Kindesbeinen an lernen. Wenn wir als Erwachsene das Erzählen ein zweites Mal – und jetzt bewusst – erlernen wollen, dann sollten wir sensibel für die eigene Lerngeschichte bleiben und versuchen, Zugang zu den Geschichten der eigenen Kindheit zu finden, deren Nachhall im Erwachsenenalter noch zu hören ist. Erzählen lernen heißt also, ein neues Vertrauen in die Sprache zu gewinnen, sollte dieses irgendwann im Lauf der Biografie verloren gegangen sein, und sie wieder in eine unverfälschte Beziehung zu den eigenen Gefühlen und Erfahrungen zu bringen. Erzählen lernen heißt auch, wieder Zugang zu dem Spielverhalten der Vorschulzeit zu gewinnen, das beinahe mühelos zur Schaffung von Szenen, Rollen, Skripten und Handlungen führte.

Es ist also nichts verkehrt an Felix, wenn er das Erzählen dem Handeln vorzieht. Er hat damit eine schwierige Begegnungssituation mit seinem Patenonkel gut gemeistert, und er bereitet sich auf die komplexeste aller Kulturleistungen vor, den Spracherwerb. Das Leben zur Sprache zu bringen ist eine Entwicklungsanforderung, der Kinder sich mit ihrer ganzen Energie hingeben. Es scheint eher so zu sein, dass dem Patenonkel in dieser Situation das Verständnis dafür fehlte, wie

wichtig das Erzählen als Verständnisbrücke zwischen den Generationen ist.

Geschichten formen das Leben

Es herrscht Aufbruchsstimmung. Ich soll an einer Expedition nach Odessa teilnehmen. Erst bin ich im Zweifel, ob das nicht zu gefährlich ist, dann entschließe ich mich aber doch dazu. Ich packe schnell ein paar Sachen ein und werfe noch mein Tagebuch dazu. Später sind wir auf einer Landstraße. Es ist ein fremdes Land, und es ist gefährlich. Wir wissen nicht genau, wo wir sind. Ich frage eine Frau nach dem Weg. Sie sieht bedrückt aus und schüttelt den Kopf. Mein Begleiter drängt zur Eile. Reiter kommen über den Hügel, und wir müssen fliehen ...

Diesen Traum aus der Anfangsphase einer Psychotherapie kann man als den Versuch verstehen, eine Geschichte zu erzählen. Aber bisher gibt es nur den Beginn der Geschichte. Das Ende ist offen, und einige Elemente der Geschichte bleiben kafkaesk unbestimmt. Dennoch scheint die Geschichte eine Aussage zu beinhalten, die für die bevorstehende psychotherapeutische Arbeit bedeutsam ist. Die Klientin hat begonnen, sich aus dem gewohnten Leben zu verabschieden und fremdes Terrain zu erkunden. Sie wirft ihre Zweifel über Bord und macht sich auf den Weg. War sie am Anfang des Traums noch eine unter vielen, so wird sie in dessen Verlauf zur Protagonistin, zur »Ersten im Kampf« (so die Ursprungsbedeutung), zur Hauptfigur, die das Geschehen zu bestimmen beginnt. Aber sie kennt die Sprache und die Geographie der neuen Welt nicht. Immerhin hat sie einen Gefährten, der sie begleitet. Odessa ist ein verheißungsvoll klingendes Ziel, das in

seiner Unerreichbarkeit ein wenig an den Gral in der Reise des Parzival erinnert.

Traumtexte dieser Art und die mit ihnen verbundenen Bilder finden sich oft in der Psychotherapie. Sie tauchen aus dem narrativen Grund der Psyche auf, ohne dass die Träumer wissen, wie der Traum zustande gekommen ist. Die Psychologie hat – trotz einer Vielzahl von Theorien – das Entstehen solcher Traumtexte bisher nicht schlüssig erklären können. Wie kann ohne bewusste Steuerung eine bestimmte Sorte von Texten entstehen, die die Träumer noch nie produziert haben? Die gängigste Antwort auf diese Frage ist die von Carl G. Jung², der glaubte, dass Traumbilder Ausdruck einer Art ewigen inneren Sprache oder eines kollektiven Unbewussten sind, in denen sich immer wieder die gleichen mythologischen Elemente finden lassen. Die Bilder oder Geschichten sind dieser Position zufolge also schon seit jeher irgendwie im Bauplan des Gehirns (Jung bleibt hier etwas schwammig) vorhanden, auch wenn sie vom Individuum immer wieder selbst geschaffen werden müssen.

Joseph Campbell³ hat den Jungschen Ansatz auf das Erzählen bezogen und damit eine sehr einflussreiche mythologische Erzähltheorie begründet. Campbell versucht zu zeigen, dass sich in den Mythen aus völlig unterschiedlichen Kulturen eine feste Ereignisfolge, die er »Heldenreise« nennt, regelmäßig wiederfinden lässt. Stark verkürzt hat die Heldenreise folgendes Muster: Der Held befindet sich anfangs in seiner normalen Welt, er vernimmt einen Ruf zum Abenteuer, weigert sich zunächst, ihn anzunehmen, findet einen Mentor, der ihn unterstützt, erhält gegebenenfalls eine besondere Waffe oder ein Zaubermittel und überschreitet dann die Grenze zu einer anderen Welt. Er muss die Gesetze dieser Welt kennen lernen, Helfer finden, sich mit dem Bösen auseinander setzen, sich

schließlich dem Entscheidungskampf stellen, er erlebt eine Art Tod und Wiedergeburt, findet das Elixier und kehrt damit in die normale Welt zurück. Auf ihren Reisen begegnen allen Helden immer wieder ähnliche Figuren oder Figuren mit ähnlichen Funktionen wie Mentoren, Schwellenhüter, Herolde, Gestaltwandler, Verbündete usw.

Da Heldengeschichten dieser Art in den unterschiedlichsten Epochen und Kulturen entstehen, sieht sich Campbell⁴ zu dem Schluss berechtigt, dass sie deshalb als menschliche Universalia außerhalb unserer eigentlichen Sprachkultur existieren müssen. Diese Annahme wird dadurch gestützt, dass auch im Traum, wie eben gezeigt, ähnliche Bilder von der Heldenreise auftauchen. Gleichgültig, ob man Campbell bei diesem Rückgriff auf die Jungsche Theorie des kollektiven Unbewussten folgen will oder nicht, ist damit ein sehr wirkungsvolles Prinzip für die Konstruktion von Geschichten angesprochen, denn Geschichten mit mythologischer Struktur üben oft eine fast magische Wirkung auf die Leser und Zuhörer aus.

Christopher Vogler⁵ hat den Denkansatz Campbells in die Drehbuchtheorie eingebracht. Er glaubt, hinter allen erfolgreichen Filmen das Muster der Heldenreise entdecken zu können, und macht ein Erfolgsrezept für das Drehbuchschreiben daraus. Auch wenn man den Universalbehauptungen der mythologischen Erzähltheorie nicht in allen Punkten folgen will, bietet ihre Umsetzung sehr potente und praktisch wirksame Gestaltungsmittel für Geschichten. Ich werde darauf zurückkommen.

Der Begriff »Mythos« bleibt in fast allen Darstellungen unbestimmt. Bei Aristoteles, von dem der Begriff stammt, waren Mythen einfach die großen, überlieferten Erzählungen über die Heldenzeit. Aber dabei wollte er es nicht belassen, sondern forderte von den Dichtern seiner Zeit, selber Mythen zu ent-

wickeln. Heute verwendet man den Begriff, um darauf hinzuweisen, dass Geschichten, die der Grundstruktur mythologischer Darstellung folgen, in einer Korrespondenz zu psychologisch relevanten Erlebens- und Entwicklungsmustern stehen und deshalb auf eine besondere emotionale Resonanz stoßen. Eine etwas sparsamere Erklärung für die Wirksamkeit und Allexistenz der mythologischen Heldenreise ließe sich darin finden, dass sie in Korrespondenz zu individuellen Wachstums- und Entwicklungsprozessen steht und damit universelle Aspekte biografischer Reifung aufgreift.

Ein zweiter Strang der Theoriebildung neben dem mythologischen Ansatz muss noch erwähnt werden, wenn man den Zusammenhang zwischen dem Erzählen und der Gestaltung des Lebens verstehen will. Er stammt aus den konstruktivistischen Theorieansätzen und ist in gewisser Weise die genaue Umkehrung der Jungschen Behauptung, dass die Geschichten durch den unveränderlichen Bauplan des Lebens bestimmt werden: Menschliches Leben werde im Gegenteil erst durch die Geschichten geformt und geprägt, die über es erzählt werden. Nicht die ewige Wiederholung einer Ur-Geschichte wird betont, sondern die ständige narrative Neukonstruktion, mit der dem Leben Struktur unterlegt und Sinn beigegeben wird.

Die weitestgehende Konkretisierung dieser Denkweise findet sich wiederum in der Psychotherapie. Psychotherapeuten sind früher davon ausgegangen, dass der Bericht eines Klienten ein Problem anzeigt und dass die Ursache des Problems irgendwo »hinter« der Geschichte in der Kindheit, im Unbewussten, in den Denkroutinen oder einfach in den sozialen Erfahrungen des Klienten liegt. Heute gehen sie mehr und mehr davon aus, dass die Geschichte selbst das Problem ist. Michael White und David Epston, die die wichtigsten Grundlagen narrativer Therapie gelegt haben, sagen, »dass ein Mensch häufig dann eine

Therapie aufsucht, wenn die Erzählung, mittels derer er seine Erfahrung ›erzählt‹, ... seine gelebten Erfahrungen nur ungenügend wiedergibt, und dass es unter diesen Voraussetzungen entscheidende Aspekte seiner gelebten Erfahrung gibt, die diesen beherrschenden Erzählungen widersprechen«.⁶ Sowie man den Betroffenen Zugang zu neuen Geschichten ermöglicht, sagen sie weiter, »können andere, sympathischere und bisher vernachlässigte Aspekte ihrer Erfahrung zum Ausdruck kommen«.

Diese realitätskonstituierende Kraft haben Geschichten deshalb, weil sie den chaotischen Ereignisablauf sozialer Prozesse mit sprachlichen Mitteln ordnen und deuten. Ein Erzähler wählt aus dem Ereignisstrom relativ willkürlich ein Ereignis als Ausgangspunkt und ein anderes als Ende der Geschichte. Er schließt einige Ereignisse in die Geschichte ein und viele andere aus. Er wählt einen Protagonisten, aus dessen Sicht die Geschichte erzählt wird. Er unterstellt den Ereignissen, dass sie kausal auseinander hervorgehen, und kann der ganzen Folge einen Sinn beimessen. Über die gleichen Ereignisse kann man mithin unbegrenzt viele Geschichten erzählen, je nachdem, wann man die Geschichte beginnen und wann man sie enden lässt, welche Ereignisse man ein- und welche man ausschließt, aus wessen Perspektive man sie erzählt und welchen Sinn man in sie hineinlegt.

Mit dem Erzählen einer Geschichte legen Menschen fest, wie sie sich selbst sehen. Sie geben ihrer Erfahrung eine narrative Form, und mit dieser Form strukturieren sie nicht nur ihr Verständnis von ihrem Leben, sondern das Leben selbst. »Persönliche Mythen« nennt Dan McAdams⁷ die Geschichten, mit denen Menschen ihre eigene Biografie in einen kohärenten, bedeutungsvollen Zusammenhang bringen und sich selbst verständlich machen, woher sie kommen, wer sie sind und was

aus ihnen werden soll. Persönliche Mythen drücken aus, welche Werte sie vertreten, welche Motive sie verfolgen und welches Bild sie von der Welt haben. Diese Mythen lassen sich im Verständnis McAdams' aber nicht aus dem kollektiven Unbewussten ableiten, sondern sind selbst produzierte oder von der Familie überlieferte Texte.

Die narrative Psychotherapie ermöglicht es ihren Klienten, sich zu ändern, indem sie ihnen hilft, neue Geschichten zu finden, mit denen sie sich selbst anders definieren und ihr Leben neu strukturieren können. Ein Therapeut, der dies in Angriff nimmt, wird zu einer Art Koautor der Geschichten seines Klienten. Er hilft, so sehen es Alan Parry und Robert E. Doan⁸, bei der Re-Vision der Geschichten, wie ein Lektor einem Autor bei der Veröffentlichung eines Romans hilft. Er geht mit ihm Charaktere, Plot, Dialoge, Aufbau, Dramaturgie der Geschichten durch und fragt jeweils, welche anderen Möglichkeiten, die Geschichte zu erzählen, es denn gebe. Auf diese Weise ermöglicht er zum Beispiel:

- die alten, immer wiederkehrenden Leidensgeschichten zu entdecken und sich zu fragen, warum man an ihnen festhält,
- die fehlenden Teile der Geschichte zu ergänzen,
- die Geschichte an einem anderen Zeitpunkt beginnen oder enden zu lassen,
- die Geschichte aus dem Blickwinkel anderer Beteiligter zu verstehen,
- den emotionalen Grundtenor der Geschichten zu sehen und ggf. zu verändern,
- den Charakter des Protagonisten in der Geschichte zu verstehen und neu zu formen,
- die Erzählstimme des Autors zu verstehen,

- die Geschichten, die die Eltern erzählt haben, in den eigenen Geschichten zu entdecken und sie durch authentische Geschichten zu ersetzen,
- die Geschichten des Protagonisten mit den Geschichten anderer zu verbinden,
- die Geschichten hinter der Geschichte zu entdecken.

Die sprachliche (Re-)Konstruktion der Lebensgeschichte ist nicht der Wahrheit verpflichtet, wohl aber einem Gefühl der Authentizität. Die Geschichte muss als eigene Geschichte empfunden werden, sonst wirkt sie aufgesetzt. Die Psychotherapie ist nicht, wie die Psychoanalyse früher nahe legte, primär Erinnerungsarbeit. Die Gedächtnisforschung hat gezeigt, dass der Glaube an ein exaktes Gedächtnis, in dem alles minutiös aufgezeichnet ist, was man Zeit seines Lebens erfahren hat, ein Mythos ist. Das Gedächtnis lebt genauso stark von rückwirkenden Konstruktionen und übernommenen Familienerzählungen wie von den gespeicherten Sinneserfahrungen tatsächlicher Ereignisse.

Der Gedächtnisforscher Jan Kotré weist darauf hin, dass viele Erinnerungen gar nicht individuell, sondern familiär gebunden sind. Er spricht von dem »kollektiven Gedächtnis einer Familie«, das beispielsweise sagt, »wer sie ist, wie es mit ihr anfang und worin ihre Hoffnungen bestehen. Die Geschichten darin nähren die Vorstellung, dass ›wir‹ etwas Besonderes sind, dass wir Überlebende darstellen, dass wir mit der Geschichte verbunden sind. ... Unsere Kinder lernen aus diesen Geschichten, wie die Welt funktioniert und was von ihr zu erwarten ist. Sie greifen dabei unsere ethnischen, religiösen und sozialen Wertvorstellungen auf.«⁹ Es kann also bei der Aufarbeitung der Lebensgeschichte nicht darum gehen, die »wirkliche« Geschichte zu erzählen, sondern darum, eine neue, sinn-

volle, eigene Geschichte zu finden, in der die authentischen Erinnerungen aufgehoben sind.

Wichtig ist auch, dass die erzählende Person sich in der Geschichte, die sie über sich selbst herstellt, gefällt. Geschichten prägen den ästhetischen Selbstbezug, der Menschen mit ihrer eigenen Biografie verbindet. Nicht, welche Rolle man in den eigenen Geschichten einnimmt, ist entscheidend, sondern nur, ob man sich selbst in dieser Rolle gefällt und nicht mit Unmut, Distanz, Ekel oder Verachtung auf sie schaut.

Das eigene Leben zur Sprache zu bringen kann also heilsam sein. Wenn man Psychotherapie als Mittel zu diesem Zweck betrachtet, stellt man nicht das Leben selbst in den Vordergrund, sondern die Art, wie man auf das Leben schaut und es sich selbst sprachlich vergegenwärtigt. Geschichten sind dabei gewissermaßen die Brille, das Medium, das hilft, den Rohstoff des eigenen Lebens wahrzunehmen. Die Geschichte ist das, was zwischen einem Individuum und den Fakten seines Lebens vermittelt.

Wäre dann Kreatives Schreiben nicht die beste Form von Psychotherapie? Kreatives Schreiben hat andere Zielsetzungen als die Psychotherapie, aber es hat auch starke Rückwirkungen auf die schreibende Person und kann Erkenntnisse und Veränderungen hervorrufen, die denen der Psychotherapie durchaus ähnlich sind.

Für Schriftsteller ist auch das fiktionale Schreiben oft eine Art Eigentherapie, besonders dann, wenn sie auf eigene biografische Erfahrungen als Material für ihre Texte zurückgreifen. Geschichten helfen, Lebensereignisse zu verarbeiten, und die Verwendung eines »Doubles« oder eines »Alter ego« des Autors, wie Dieter Wellershoff¹⁰ es beschreibt, kann verborgene Seiten der Autorenpersönlichkeit zum Ausdruck bringen.

Die Fiktionalisierung eigener Erfahrungen erlaubt, Erlebtes offener auszudrücken als es in einer Autobiografie möglich wäre. Dies sieht man zum Beispiel bei Philipp Roth¹¹, der sein eigenes Leben in mehreren Romanen verarbeitete, ehe er eine Autobiografie mit dem Titel Tatsachen darüber schrieb. Diese Autobiografie blieb so blass, dass Roth an ihrem Ende eine seiner Romanfiguren eine Art Epilog schreiben lässt, in dem diese Figur ihrem Autor Roth vorhält, in seinen Romanen viel offener über sein Leben geschrieben zu haben als in der Autobiografie. Der Autor lässt sich also von seiner Romanfigur schelten, er habe in der Autobiografie die Fakten seines Lebens idealisiert und sentimentalisiert. Offensichtlich haben die Romane Roths mehr zu seiner Selbsterkenntnis beigetragen als sein Vorhaben, die »vorfiktionale Tatsächlichkeit« seiner Biografie zu rekonstruieren.

In Kursen zum Kreativen Schreiben bitte ich die Teilnehmer gelegentlich, ein Porträt von sich selbst als Romanfigur anzufertigen. »Beschreibt euch selbst so, wie wir bisher die Figuren von Geschichten beschrieben haben«, fordere ich sie auf, »also Aussehen, Motive, dominierende Leidenschaft usw., und überlegt dann, in welcher Art von Roman diese Figur auftreten sollte und welche Aufgabe sie dort zu erledigen hätte.« Diese Aufgabe löst in der Regel erst großes Stöhnen, dann aber intensive Arbeit aus. In der Auswertung des Kurses höre ich von den Teilnehmenden dann, dass für sie gerade Aufgaben dieser Art persönlich besonders bedeutsam waren. Es ist zwar »nur« eine Fiktionalisierungsübung, aber sie verlangt von ihnen, sich aus einer völlig neuen Perspektive selbst wahrzunehmen. Die Erlaubnis (und natürlich auch der gelinde Zwang, der in einem solchen Seminar herrscht), sich selbst als Protagonist und Zentrum einer Erzählung zu konstruieren, hilft, sich auch im »realen« Leben neu und selbstbewusster wahrzunehmen.

Was ist »Erzählen«?

Wenn meine Großmutter ihre Enkelkinder zu Besuch hatte, was jeden Sommer der Fall war, dann konnte sie ihren Mund kaum eine Minute still halten. Ob sie den Haushalt in Ordnung brachte, uns Kinder anzog oder den Garten bearbeitete, sie wusste immer etwas zu erzählen. »Mei, Kinder, da muss ich euch eine Geschichte erzählen«, war gewöhnlicherweise die Einleitung, und dann kam eine Anekdote von einem ihrer neun Geschwister, von ihrem im Krieg gefallenen Sohn oder von ihrem Ehemann, einem Tierarzt in ländlicher Umgebung, an dessen Seite sie viel erlebt hatte. In ihren Geschichten hatte sie eine erstaunliche Konstanz, denn sie erzählte selbstverständlich jede Geschichte mehrfach, und wir Kinder kannten die Details bereits, wenn sie den ersten Satz ausgesprochen hatte. Nichtsdestotrotz liebten wir die Atmosphäre, die sie beim Erzählen ausstrahlte, denn in ihren Geschichten war sie immer diejenige, die bereits im Voraus gewusst hatte, was passieren würde, und die unfehlbar die richtige Bewertung für alle Geschehnisse kannte. Sie war wie eine Großfürstin, unter deren narrativem Schutz wir in die Geheimnisse der Welt eingeweiht wurden.

Es ist offensichtlich, dass das, was meine Großmutter tat, »Erzählen« war, noch dazu in einer der klassischen Erzählerrollen. Aber was ist Erzählen genau? War es nicht einfach »Berichten«, was sie tat? Wie unterscheiden sich diese beiden Arten des Sprechens? Und waren es »Geschichten«, die sie produzierte, oder »Berichte«?

Die genauen Definitionen dieser Begriffe sind in der Erzähltheorie durchaus umstritten. Ich will mich an dieser Stelle

nicht auf längere Erörterungen einlassen, sondern Ihnen nur darlegen, wie ich im Folgenden die wichtigsten Begriffe verwende.

Den Begriff »Geschichte« verwende ich als Bezeichnung für eine Abfolge von Handlungen und Begebenheiten in der Zeit, wobei ein Beginn und ein Ende durch einen wie auch immer gearteten Handlungsbogen miteinander verbunden sind. Das ist eine sehr weite Fassung des Begriffs, die auch das unbearbeitete »Rohmaterial« noch mit einschließt. Geschichten können in unterschiedlichen Medien (Text, Film, Drama, Comic, Kirchenbilder) erzählt werden. Der Begriff »Erzählung«, oft nicht scharf von dem der »Geschichte« abgegrenzt, bezeichnet Geschichten, die sprachlich verfasst und bewusst geformt sind. Einem Vorschlag von Edward Forster¹² folgend grenzt man in der angelsächsischen Literatur davon den Begriff »Plot« ab, der eine Abfolge von Ereignissen bezeichnet, die innerlich aufeinander bezogen sind. Ein Plot ist das Kerngerippe einer bereits literarisch aufbereiteten Geschichte, und »Plotten« ist ein arbeitsmethodischer Begriff, der bedeutet, Ereignisse und Handlungen so miteinander zu verknüpfen, dass ihre innere Struktur zu Tage tritt.

Aber zunächst noch einmal zum umfassenden Begriff »Geschichte«. Geschichten sind so etwas wie sprachliche oder kognitive Behälter, die Erfahrungen darüber transportieren, was Menschen im Handeln erleben und wie sie sich durch das Handeln verändern. Als erzählenswert empfindet man in der Regel nicht beliebige Ereignisfolgen, sondern solche, die uns zwingen, unsere Haltungen (Verhalten, Ansichten, Einschätzungen usw.) zu revidieren, um ans Ziel zu kommen. Gibt es auf dem Weg zum Ziel keine nennenswerten Hindernisse, kann man darüber berichten, aber keine brauchbare Geschich-

te erzählen. Auf diesen Gedanken werde ich noch zurückkommen.

Unter einer »Erzählung« versteht man in der Linguistik zunächst nichts anderes als eine bestimmte Form, die ein Text annehmen kann. Damit unterscheidet man Erzählungen von anderen Textformen oder Textsorten wie Berichten, Gedichten, Essays, wissenschaftlichen Texten, Leitartikeln usw. Betrachtet man Erzählungen genauer, so findet man allerdings, dass sie sich nicht durch eine feste Struktur auszeichnen, sondern dass sie bloß eine lockere Metastruktur darstellen, die man in viele weitere Subtypen aufgliedern kann. Demnach sind Erzählungen eher ein allgemeines Textschema als ein bestimmtes Textmuster.

In allen sozialen und kulturellen Gemeinschaften existiert ein hoch entwickeltes Textsortenwissen, das es ihren Mitgliedern erlaubt, aus wenigen, charakteristischen Signalen zu erkennen, was ein Sprecher beabsichtigt. Diese Signale teilen den Lesenden also mit, ob sie es mit einer Geschichte, einem Rezept, einer Gebrauchsanweisung, einer Reklameschrift oder einem Brief zu tun haben. Erkennen sie in einer Sprechsituation, dass eine Geschichte erzählt werden soll, so wissen sie: Sie müssen nicht so genau aufpassen wie bei einem Sachtext, sie müssen sich darauf einstellen, dass der Text etwas länger wird und dass er voraussichtlich von einer wichtigen subjektiven Erfahrung handelt.

In Erzählungen bzw. Geschichten geht es immer um handelnde Subjekte (Individuen, Gruppen, Tiere), und es wird immer eine konkrete Begebenheit (oder eine Kette von zusammenhängenden Begebenheiten) dargestellt, die sich in einem bestimmten Zeitabschnitt abspielt. Im Alltag enthält eine Geschichte die Lebenserfahrungen der erzählenden Person oder Erfahrungen, die von einer anderen Person übernommen

wurden. Geschichten sind deshalb eine typische Form der Aufbewahrung von Lebenswissen.

Jerome Bruner¹³ macht deutlich, dass diese »narrative« Form, Erfahrungen zu repräsentieren und aufzubewahren, nicht die einzige ist. Er unterscheidet sie von einer »diskursiven« Form, Erfahrungen zu repräsentieren, die nicht auf selbst erlebte, sondern auf systematisch gewonnene und dargestellte Erfahrungen zurückgreift. Für die diskursive Form des Wissens ist der Lehrstoff aus Schule und Hochschule charakteristisch. Dabei handelt es sich um ein akademisches, verallgemeinerbares Wissen, das auf seinen Wahrheitsgehalt geprüft werden kann. Erfahrungen, die dagegen im narrativen Modus wiedergegeben werden, lassen sich nicht als wahr oder falsch bezeichnen, denn sie sind subjektiver Natur. Ihr Informationsgehalt hängt eng mit der Glaubwürdigkeit der Quelle, also mit der des Erzählers, zusammen. Für diskursives Wissen – speziell in den Wissenschaften – ist wiederum charakteristisch, dass es nicht erzählt sein darf. Die Wissenschaftssprache kennt ein regelrechtes »Erzähltabu«¹⁴. Für Wissenschaftler ist Erzähltes offensichtlich gleichbedeutend mit »unwissenschaftlich«. Sie trauen subjektiv gefärbten Informationen nicht.

Die narrative Darstellungsart kennt zwei unterschiedliche Textformen: das Erzählen und das Berichten. Wolfgang Heinenmann und Dieter Viehweger¹⁵ sehen »Narration« als Oberbegriff an, unter den berichtende und erzählende Texte fallen. Gemeinsam ist beiden Textarten, dass Ereignisse oder Handlungen aneinander gereiht werden, so dass eine Handlungsfolge entsteht. Es gibt jedoch charakteristische Unterschiede zwischen dem Berichten und Erzählen.

Die berichtende Darstellungsform ist eher ergebnisorientiert und hat stark beschreibenden Charakter. Es wird dargestellt, in welchem Rahmen etwas geschehen ist, und die weiteren Ge-

schehnisse werden in einer Reihung referiert: »Dann geschah das, und dann geschah das, und dann geschah das ...«

Die erzählende Darstellung ist eher ereignisorientiert, sie stellt die Erlebnisperspektive, die subjektive Sicht auf die Ereignisse heraus. Nicht sachliche Feststellungen, sondern Ansichten und Empfindungen werden in den Vordergrund gerückt. Es geht um emotionale Erfahrungen, und es existiert ein starkes Bemühen, die Zuhörer ebenfalls emotional zu berühren. Das, was das Erzählen im Alltag lenkt, ist in hohem Maße die subjektive Bewertung der Situation. Erzählt werden in erster Linie Ereignisse, »die von alltäglichen Erwartungsnormen abweichen und damit zu Komplikationen führen. Solche Komplikationen bedürfen der Auflösung, der Spannungsentladung.¹⁶

Spannung ist also etwas, das schon zum Bauplan von Geschichten gehört. Die Kunst, das Leben zur Sprache zu bringen, ist die Kunst, Ereignisse so darzustellen, dass Zuhörer sie als interessant empfinden. Diese Eigenschaft hat die Geschichte dem Bericht voraus. Wie geschieht das? Schauen wir uns einen kurzen Text dazu an:

Martina ging gestern in ein Kaufhaus und suchte nach einer Hose. Dann ging sie Eis essen. Dann ging sie in mehrere kleine Läden und suchte wieder nach einer Hose. Als sie schließlich eine fand, fuhr sie nach Hause.

Ist das schon eine Geschichte? Natürlich nicht. Zwar handelt es sich hier um die Darstellung einer Handlungskette, aber entsprechend der eben getroffenen Unterscheidung ist sie eindeutig ein Bericht.

Um aus einem Bericht eine Geschichte zu machen, ist es nötig, eine minimale Dramatisierung der geschilderten Ereignisse einzuführen. Das erreicht ein Erzähler dadurch, dass er ein Moment der Spannung produziert, in der Regel eine Spannung

zwischen Absicht und Handlung oder zwischen Erwartung und tatsächlich eingetretenem Ereignis. Beispiel:

Gestern wollte sich Martina eine Hose kaufen. Sie lief durch alle Kaufhäuser und Läden der Innenstadt und suchte nach einer Hose. Aber sie fand keine, die ihr passte und gleichzeitig gefiel. Erst im letzten Laden fand sie dann die richtige Hose, kaufte sie und fuhr nach Hause.

Gut, das mag immer noch keine sonderlich interessante Geschichte sein, aber es ist immerhin eine. Dramatisiert werden in ihr die Ereignisse dadurch, dass die Handlungsabsicht (»Martina wollte sich eine Hose kaufen«) von der Handlungsdurchführung (»Sie lief durch alle Kaufhäuser ... und suchte ...«) getrennt und ein Hindernis eingeführt wurde (»keine passte und gefiel ihr«), so dass die Absicht nicht unmittelbar realisiert werden kann. Die handelnde Person muss nun besondere Anstrengungen unternehmen, um ihr Ziel dennoch zu erreichen, und die Zuhörer werden einen Moment im Zweifel gelassen, ob dies wirklich gelingen wird.

In der gerade erzählten Geschichte drängen sich den Hörern für einen kurzen Moment die Fragen auf: »Wird sie ihre Hose finden? Was wird sie tun, um ihre Hose zu bekommen?« Es beginnt ein kurzer Moment empathischen Mitfühlens ob des stressigen Einkaufs und der Gefahr des Scheiterns, in die die Protagonistin dabei geraten ist, bevor sich in der Geschichte die Lösung abzeichnet (»Sie hat ihre Hose!«).

Ein zweites Element des Aufbaus eines Erzähltextes hängt mit der Lösung der entstandenen Spannung zusammen. Die aufgeworfene Frage muss beantwortet werden, damit die Geschichte enden kann. In der Geschichte vom Kauf der Hose ist die Lösung allerdings langweilig, weil absolut vorhersehbar. Es ist die erwartete Lösung des Problems und deshalb für die Hörer uninteressant. Wenn die Lösung der Spannung eine Ü-

berraschung für die Hörenden oder Lesenden birgt, entsteht eine Pointe. Beispiel:

Gestern wollte sich Martina eine Hose kaufen. Sie lief durch alle Kaufhäuser und Läden der Innenstadt und suchte. Aber sie fand keine Hose, die ihr passte und gleichzeitig gefiel. Schließlich gab sie auf und fuhr nach Hause. Und was sieht sie im Schaufenster des Ladens neben ihrem Haus? Genau die Hose, die sie gesucht hat.

Die Bedeutung der Pointierung liegt darin, dass sie die Spannung bis zuletzt aufrechterhält. Ist die Geschichte unpointiert, weiß der Zuhörer schon lange vorher, was passieren wird. Er kennt die Lösung und langweilt sich. Die Pointe belässt es der Schlusswendung, den Sinn der Geschichte offenzulegen. Geschichten spielen mit der Unwissenheit der Zuhörer. Sie können falsche Erwartungen wecken, mit denen die Zuhörer in die Irre geführt werden, was wiederum die Pointe überraschender macht.

Auch für den Erzähler wird es mit einer Pointe einfacher, die Geschichte zu strukturieren, denn er kann auf einen finalen Punkt hinarbeiten und die Zuhörer dafür belohnen, dass sie ihm die Zeit zum Erzählen eingeräumt haben. Gleichzeitig kann der Erzähler die Aufmerksamkeit der Zuhörer bis zum Ende ihrer Geschichte sicherstellen. Kommt eine Pointe, hat es sich gelohnt, so lange zuzuhören. Ist eine Geschichte unpointiert, sind Zuhörer enttäuscht und empfinden die Geschichte als langweilig oder leer.

Dramatisierung und pointierte Auflösung der Spannung sind erzähltechnische Grundelemente, die in allen kleinen und großen Geschichten gleichermaßen zum Tragen kommen. Sie sind eine Basis der Erzählästhetik, Ausgangspunkte der Kunst des Erzählens und des genussreichen Zuhörens. Bereits Aristoteles hat in seiner Poetik das Muster des Spannungsbogens

beschrieben, der sich aus Komplikation, Krise und Lösung ergibt. Dieses Grundmuster dramatischer Darstellung ist seitdem der wichtigste Maßstab des Erzählens geblieben.

Geschichten sind nicht nur dazu da, Lebenserfahrungen weiterzugeben, wie dies etwa Berichte tun, sondern sie sind gleichzeitig ein Mittel, andere zu unterhalten. Geschichten sind so konstruiert, dass sie von menschlichen Ohren wohlwollend aufgenommen werden. Sie wecken die Fantasie und entfachen die Neugier der Zuhörer. Nicht erst literarisch komponierte Geschichten, auch Alltagsgeschichten brauchen diese ästhetische Form, damit sie angenommen werden. Insofern war meine Großmutter eine gute, eine richtige Erzählerin. Sie liebte es, ihre Geschichten zu dramatisieren, und sie tat dies mit einer ganzen Palette unterschiedlicher Stilmittel. Sie ließ uns nie im Zweifel über ihre persönliche Betroffenheit, war sehr emotional, schilderte ausführlich die widrigen Umstände, in die ihre Erzählfiguren gerieten, und ließ uns Kinder dann eine Weile zappeln, ehe sie uns darlegte, wie sie wieder aus ihnen herausfanden. Meine Großmutter wusste, dass es sinnlos ist, Kinder zu belehren. Sie hatte mit dem Erzählen ein viel potenteres Mittel an der Hand, um das, was ihr im Leben wichtig war, zur Sprache und ihren Enkeln nahe zu bringen.

Der Zorn des Achill und die Folgen

Mit Homers Ilias begann vor fast 3000 Jahren, im 8. Jahrhundert vor Christi Geburt, die Literaturgeschichte. Dieses Epos ist das erste schriftlich überlieferte literarische Werk.

Der Auftakt der Ilias ist ein heftiger Streit zwischen Achill und Agamemnon, dem Anführer der Griechen (oder Achaier, wie sie sich bei Homer selbst nennen), der den Kriegszug

gegen Troja organisiert hat, um seinen Bruder Menelaos zu rächen. Agamemnon hat das größte Truppenkontingent nach Troja mitgebracht und wird als König tituliert. Die Griechen halten Kriegsrat. Achill bezichtigt Agamemnon, Unglück über die Griechen gebracht zu haben, weil er die Tochter eines Apollo-Priesters entführt hat und seither als Konkubine hält. Agamemnon kontert, er gebe die junge Frau gerne zurück, wolle dafür aber Ersatz haben, und den nehme er sich von Achill. Achill, ein Hitzkopf, der nur mit Mühe davon abzuhalten ist, sich auf Agamemnon zu stürzen, beschimpft diesen zwar als hündischen Frechling, lässt sich aber von ihm seine Konkubine Briseis, an der er sehr hängt, ohne Gegenwehr wegnehmen. Gekränkt zieht er sich auf sein Schiff zurück und lässt die anderen alleine kämpfen, nicht allerdings, ohne ihnen prophezeit zu haben, dass sie es noch bitter bereuen würden, ihn, den strahlendsten Helden der Griechen, so verletzt zu haben.

Die Ilias handelt vom Zorn des Achill, einem Zorn, den Homer wie eine gottgesandte verderbliche Macht verstand, die sich in Achills Seele gesenkt hat, und beschreibt die Ereignisse, die schließlich dazu führen, dass Achill seinen Trotz aufgibt. Erst als die Griechen am Rande der Niederlage stehen und Achills Vertrauter Patroklos fällt, kommt es zur Versöhnung mit Agamemnon. Achill gibt seinen Zorn auf, und wir erleben den erwarteten Show-down zwischen Achill und Hektor, einen Kampf, den der Grieche für sich entscheidet. Achill ist trotz dieses Sieges eine tragische Figur, denn er weiß durch eine Weissagung seinen eigenen Tod mit dem Hektors verknüpft. Er stellt sich jedoch seinem Schicksal, statt zu fliehen.

Das Ende der Ilias ist nicht die Eroberung Trojas durch Odysseus' List mit dem Pferd (die Achill nicht mehr erleben wird), sondern die Bestattung des Hektor, die Achill in einer

großmütigen Geste Hektors Vater Priamos zugesteht. Auch Briseis erhält er zurück. Homer lässt keinen Zweifel daran, dass mit dem Tod Hektors der Untergang Trojas besiegelt ist.

Die Ilias nimmt viele moderne literarische Gestaltungselemente voraus. Schon im ersten Kapitel (oder »Gesang«, wie die Kapitel in der Ilias heißen) kommt der Verdacht auf, dass Homer das aktuelle Buch Wie man einen verdammt guten Roman schreibt¹⁷ oder einen ähnlichen Ratgeber gelesen haben muss. Er beginnt mitten in einem Konflikt, er präsentiert einen starken Protagonisten mit einem unbeugsamen Willen und sehr vielschichtigen Charakter. Er zeigt sofort die Schattenseiten des Helden, seine Reizbarkeit und Aggressivität, auf, die eine der Ursachen seines tragischen Schicksals sein werden. Er präsentiert zudem einen starken und würdigen Gegenspieler (Hektor), mit dem der Held zwangsläufig in Konflikt geraten muss (es geht um Hektors Heimat Troja). Er baut von Beginn an Spannung auf. Er nutzt die erste Szene, um Achill in Aktion zu zeigen, und hält sich nicht lange mit Beschreibungen auf (was Homer sonst gerne und ausgiebig tut). Die Dialoge gehen von Anfang an unter die Haut. Er greift Themen auf, die auch heute jeden zweiten Spielfilm antreiben: Liebe, Erotik, Gewalt, Freundschaft, Heldentum und Kampf. Und Homer wählt den Einstieg über einen emotionalen Konflikt, nicht über den historischen (zwischen Griechen und Trojanern), wodurch die Ilias auch psychologische Tiefe gewinnt. Kein Wunder also, dass dieses Epos über die Jahrtausende gerne gelesen wurde.

Natürlich gibt es wesentliche Unterschiede zwischen dem homerischen Epos und dem heutigen Roman. Homers Figuren sind keine abgerundeten Charaktere, wie wir sie heute verstehen. Die Ilias ist in Versform geschrieben, nicht in Prosa. Homers Erzähler hat nur bedingt Zugang zum Innenleben seiner

Helden und sieht ihr Handeln nicht unabhängig von den Entscheidungen der Götter. Er baut zwar Spannung schnell auf, hat aber – nach unseren heutigen Maßstäben – Mühe, die Spannung die ganze Geschichte über aufrechtzuerhalten.

Die jeweilige Erzähltechnik reflektiert, so sagt John Gardner¹⁸, auch die Art, wie Menschen einer bestimmten Gesellschaft oder historischen Epoche sich und ihre Welt sehen. Und Erzähler tendieren dazu, fiktionale Texte als ein Mittel der Instruktion zu verwenden. So wäre es zu kurz gegriffen, die Ilias allein nach unserem heutigen Verständnis literarischer Fiktionalität zu betrachten. Die Ilias war für Homer auch eine Art Religionsbuch, in dem er paradigmatisch die Verknüpfung der Handlungsweise der Götter mit der der Menschen demonstrierte. Sie war ein Geschichtsbuch, das die Handlungen der damaligen Fürstengeschlechter dokumentierte, soweit das mit ca. 500 Jahren Abstand zwischen den Geschehnissen und der Niederschrift möglich ist. Und sie bot den diversen griechischen Stämmen und späteren Staaten einen kulturellen Bezugspunkt, indem sie ihnen eine gemeinsame historische Wurzel zuschrieb.

Mit der Entstehung der Schrift ist auch die Literatur als eine neue Kunstform entstanden, die den Liedvortrag oder Helden- gesang als Medium der Präsentation von Geschichten zunächst unterstützt, dann erweitert und schließlich abgelöst hat. Es war ein mutiger Schritt, den Homer vollzog, wenn er darauf vertraute, dass die Schrift allein – ohne leibhaftige Anwesenheit eines Erzählers – ein geeignetes Medium sei, um Geschichten zu erzählen.

Die Möglichkeiten, das Leben zur Sprache zu bringen, sind durch Homers Schritt zur Verschriftlichung von Geschichten potenziert worden. Homer hat das Erzählen dadurch von individueller Gedächtnisleistung und mündlichem Vortrag unab-

hängig gemacht und somit den Produkten des Erzählens eine eigenständige Existenz als Literatur ermöglicht. Seitdem hat die Menschheit ein unverfälschtes Gedächtnis, das die Jahrhunderte und Jahrtausende überdauern kann. Die Literatur ist zu einer Art Fixpunkt geworden, an dem sich unser kulturelles Selbstverständnis verankern kann. Es ist deshalb auch heute noch lohnend, auf Homers Ilias als den Anfang der Literaturgeschichte zurückzugreifen. Lohnend deshalb, weil Homer mit seinem übermenschlich starken und emotional doch so fragilen Helden Achill einen Anker von beachtlicher Stabilität geschaffen hat.

Weitere 500 Jahre später entstand die Literaturwissenschaft. Aristoteles verdanken wir die erste Poetik, also eine Lehre der Dichtkunst, in der er sich ausführlich mit der epischen Darstellung und dem Drama befasste. Er grenzte sich deutlich, wenn auch nicht ausdrücklich, von seinem Lehrer Platon ab, der die Dichtung auf die Darstellung religiöser oder historischer Wahrheiten festlegen wollte und den Dichtern vorwarf, sich an die niederen Kräfte der Seele, also die Triebe und Leidenschaften, zu wenden und dadurch die Vernunft zu zerstören. Aristoteles begründete in mehrfacher Weise unsere heutige Vorstellung von dramatischer Dichtung. Er räumte ihr das Recht auf Fiktionalität ein, wenn er betonte, »dass es nicht Aufgabe des Dichters ist, mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, das heißt das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche«. ¹⁹ Aufgabe der Dichtung war für ihn, potenzielle Wirklichkeiten nachzuahmen. Indem er eindeutig zwischen Geschichtsschreibung und dramatischen Werken unterschied, legte er eine Grenze fest, die bei Homer noch nicht etabliert war.

Die moderne Version des Homerschen Epos ist der Roman, die »Großform literarischen Erzählens«.²⁰ Wie jenes hat auch der Roman einen Helden oder Protagonisten, eine Figur, die mit ihrer Persönlichkeit die Geschichte dominiert. Und wie bei Homer geht es primär um die Gefühle, Handlungen, Erfahrungen, die Entwicklung dieser Figur und ihren Bezug zu ihrem sozialen Umfeld. Was für Homer noch eine Pioniertat war, ist für uns heute selbstverständlich. Wir sind gewohnt, Menschen als Protagonisten nicht nur von Geschichten, sondern auch als Protagonisten ihres Lebens zu sehen.

Die Literatur enthält die wichtigsten Geschichten, die die Menschheit über sich selbst erzählt. Sie ist also deren narratives Gedächtnis. Wer erzählen will, muss Zugang zu diesem Fundus an Geschichten finden. Autoren müssen mit dem vertraut sein, was die Literatur bisher produziert hat. Kunst ist immer selbstreferenziell. Jedes Kunstwerk verweist auf frühere Kunstwerke und bezieht sich auf die ästhetischen Gesetze und Standards, die in der Geschichte dieser Kunst etabliert worden sind, gleichgültig, ob es sie einhält oder bricht.

Dieser Verpflichtung unterliegen Laien nicht. Sie dürfen sich mit der puren Freude am Erzählen und am Erzählten zufrieden geben. Das ist kein schlechter Ausgangspunkt. Denn auch die Profis unter den Erzählern müssen immer wieder zu der elementaren Wurzel des Erzählens, dem unmittelbaren Gefallen am Wort und am Text, zurückkehren. Und was gefällt, gefällt – gleichgültig, mit welchem Anspruch und mit welchem literarischen Bildungshintergrund es geschrieben worden ist.

Die Geschichte aller Geschichten

Ein junger Mann, der in einer politisch sehr instabilen Zeit aufwächst, scharft eine Gruppe Gleichgesinnter um sich, mit denen er in seiner Heimat umherzieht und öffentlich predigt. Er ist ein großer Geschichtenerzähler und ein rhetorisches Talent. Es gelingt ihm stets, seine Zuhörer mit seiner außergewöhnlich bildhaften Sprache zu faszinieren. Seine Botschaft lautet: Wer sich ihm reinen Herzens anschließt, der wird das große Glück erlangen. Er verlangt emotionale Hingabe an seine Ideen und die Aufgabe allen irdischen Wohlstands. Er ergreift Partei für die sozial Schwachen, Leidenden und Armen. Er bekämpft vehement alle Arten von Rangordnung und Herrschaft und verspricht sogar eine Umkehrung aller vorhandenen Hierarchien. Immer wieder betätigt er sich auch als Arzt und bringt unerwartete Heilungen zustande. Aus den religiösen Schriften leitet er ab, dass er der seit langem erwartete Hoffnungsträger ist, der eine alte Prophezeiung erfüllen und das Land aus seinem chronischen Unglück befreien werde.

Nach längerem Wirken in der Provinz will der junge Mann seine Ideen ins Machtzentrum des Landes tragen und die Herrschenden herausfordern. Er weiß, welche Folgen das haben wird, und weissagt seinen baldigen Tod. In der Hauptstadt angekommen, sucht er umgehend den Konflikt mit den kirchlichen Machthabern und attackiert sie wegen ihrer Vermischung von Kommerz und Glauben. Seine Aktionen werden schnell provokanter, seine Kritik an den religiösen Vorstellungen der Priester offener und verletzender. Es entspinnt sich eine Kette von philosophischen Disputen, in denen der junge Mann den Gedanken in den Vordergrund stellt, dass nicht Furcht oder Gehorsam das Zentrum des Glaubens ausmachen, sondern die positiven Gefühle Gott und den anderen Menschen gegenüber.

Daneben spinnt er allerdings auch finstere Zukunftsvisionen von einem großen Strafgericht aus, das seine Anhänger belohnen, alle anderen aber vernichten werde.

Die provozierte Priesterkaste beschließt, den Störenfried zu beseitigen. Sie lässt ihn gefangen nehmen und verhören. Der junge Mann verteidigt sich nicht, sondern forciert die Anklage noch, indem er darauf besteht, der erwartete göttliche Erlöser zu sein. Damit liefert er ihnen die Begründung für sein eigenes Todesurteil, in welchem er selbst jedoch seine Mission erfüllt sieht. Denn was die anderen als seine Vernichtung sehen, versteht er als Opfer für die Menschen und als Erfüllung des Willens Gottes. Er wird an ein Kreuz genagelt und, nachdem er unter Qualen gestorben ist, schließlich begraben. Drei Tage später jedoch bemerkt man das Fehlen seiner Leiche. Seinen Anhängern erscheint der junge Mann erneut und erklärt ihnen, dass er auferstanden sei. Er befiehlt ihnen, zu allen Völkern zu gehen und dort seine Lehre zu verbreiten.

Das ist eine der erfolgreichsten Geschichten, die die Welt zu verzeichnen hat. Auf ihr sind Christentum und abendländische Kultur aufgebaut, und sie erweist sich seit 2000 Jahren als narratives Immergrün, das in jeder Generation erneut faszinierte Leser findet.

Alles, was Jesus hinterlassen hat, sind die Geschichten, die über ihn erzählt werden. Und es sind genau diese Geschichten, die historisch wirksam sind, denn sie allein transportieren die Erinnerung an ihn. Mit der Verschriftlichung der Geschichten wurden die mündlich überlieferten Erzählungen zu bewusst komponierten Texten verdichtet. Es gibt gleich vier Versionen der Geschichte im Neuen Testament, von denen drei (Matthäus, Markus und Lukas) einander sehr ähnlich sind, sogar in vielen Formulierungen übereinstimmen, so dass sie wohl aus der gleichen Quelle stammen dürften, während die vierte, die

Erzählung des Johannes, merklich von ihnen abweicht. Die Geschichten sind etwa 70 bis 100 Jahre nach Jesu Tod niedergeschrieben worden. In meiner Zusammenfassung bin ich dem Matthäus-Evangelium gefolgt.

In den schriftlich fixierten Geschichten ist ein klarer Gestaltungswille des jeweiligen Autors zu erkennen. Die Geschichten sind zwar chronologisch geordnet und erwecken den Anschein, lediglich Berichte von historischen Ereignissen zu sein, jedoch ist unschwer zu erkennen, dass sie sehr bewusst aufgebaut sind.

Obwohl Jesus auf alle Zeichen weltlicher Macht verzichtet, ist er ein starker Charakter. Er ist dazu bestimmt, die Welt zu verändern, und verfolgt seine Ziele mit fast überirdischer Beharrlichkeit. Auch Jesus ist ein Heros, und auch er durchläuft eine tragische Heldenreise, ähnlich wie Achill. Wie dieser handelt Jesus uneigennützig, setzt sich für das Wohl der Gemeinschaft ein und riskiert sein eigenes Leben dabei. Seine göttliche Herkunft wird dokumentiert, er hat mit seinem Vater einen besonderen Mentor zur Seite. Er sucht sich Mitstreiter, nimmt den Kampf mit dem Bösen auf, begibt sich in dessen Welt und sucht den Entscheidungskampf, in dem sein Tod gleichzeitig sein Sieg ist. Er durchlebt eine Wiederauferstehung und beginnt dann seinen Siegeszug als Unverletzlicher.

Eine Besonderheit von Jesus ist, dass er den Menschen sagt, was sie tun sollen. So etwas ist den griechischen Helden fremd. Sie sind keine Prediger, sondern in erster Linie Handelnde, die ihren eigenen Motiven und Absichten folgen. Sie leben in einer Welt mit vielen Göttern und müssen sich mit ihnen arrangieren. Jesus dagegen lebt in einer monotheistischen Welt. Dort ist nicht Vielfalt das Prinzip, sondern dort ist die Suche nach dem einen Willen Gesetz. Und wo nur ein Wille herrscht, gibt es auch nur eine Wahrheit. Die Geschichte von

Jesus ist die Geschichte eines Mannes, der die Wahrheit sucht und Recht haben will. Und er bekommt Recht – allerdings zu einem hohen Preis.

Geschichten sind nicht nur ein Weg, um Kulturen kennen zu lernen und sie zu verstehen, sie sind auch ein Weg, auf dem Kulturen geschaffen werden. Sie deuten das Leben, sie schaffen Traditionen und Rituale, sie verbinden Angehörige einer Kultur miteinander und bilden Brücken zwischen den Generationen. Geschichten helfen den Einzelnen zu definieren, woher sie kommen, was für sie wichtig ist, was sie als Gemeinschaft zusammenhält, wie sie ihr soziales Leben organisieren sollen und wie sich die Unterschiede zwischen ihnen erklären lassen.

Geschichten sind auch Instrumente der Macht. Das Besondere an Geschichten als Mittel der Machtausübung ist die Freiwilligkeit, mit der sie als solche akzeptiert werden. Es ist der Glaube an die Richtigkeit einer Geschichte, der dazu bewegt, sich ihrer Logik, ihrer Moral und ihren Geboten anzuschließen.

Bis in die Moderne hinein ist der Kampf um die Geschichten ein zentraler Bestandteil politischer Auseinandersetzungen gewesen. Wer die Geschichten kontrolliert hat, hat auch den Zugang zum Glauben der Menschen und muss nicht den leisen Zwang ausüben, um sich ihres Gehorsams gewiss zu sein. Erst in der Moderne mit ihrer Inflation an Geschichten hat sich deren Funktion vom Glaubens- zum Gebrauchsartikel gewandelt. Jedoch sind auch hier Geschichten entstanden – »große Erzählungen« wie die von der Größe der eigenen Nation, vom Sieg des Proletariats im Sozialismus oder von der Überlegenheit der weißen Rasse –, die als epochale Leitideen zur Durchsetzung politischer Interessen herangezogen worden sind. Unsere Epoche sieht Jean-François Lyotard²¹ dadurch gekennzeichnet, dass im Übergang zur Postmoderne diese Me-

ta-Erzählungen der Moderne ihre allgemeine Verbindlichkeit und Legitimationskraft verlieren. Es gibt also, so lässt sich mit Lyotard die Postmoderne definieren, keine Geschichten mehr, deren Magnetismus stark genug wäre, um die Menschen auf eine Wahrheit, eine kollektive Identität und ein Ziel einzuschwören. Alle müssen heute ihre Geschichte selbst erfinden.

Geschichten prägen nicht nur bestimmte Kulturen, sondern sie wirken über deren Untergang hinaus und bereiten das Entstehen neuer Kulturen vor. Zwar sind die meisten Geschichten mit diesen Kulturen zum Verschwinden oder doch zumindest zu ständigem Wandel verurteilt, einige Geschichten aber bleiben als zeitenübergreifender Ausgangspunkt bestehen, auf den sich dann immer neue Generationen beziehen. Diese Geschichten werden »Mythen« genannt, wenn sie für das Selbstverständnis und die Tradition einer Gruppe besondere Bedeutung haben. Mythen verweisen immer auf etwas außerhalb des geläufigen Realitätsverständnisses, zielen auf eine »Ultra-Bedeutung,« wie Roland Barthes²² sagt, und wirken deshalb selbstevident. Ihnen gelingt es fast mühelos, die Grenzen von sozialen Schichten, Zeiten und oft auch Kulturen zu überspringen.

Mythen sind zwar von Menschen produziert, suggerieren ihnen aber dennoch eine übermenschliche Wahrheit. Man sieht ihnen nicht an, dass sie hergestellt wurden, sondern sie scheinen aus sich selbst heraus zu existieren. Mythen bringen existenzielle Fragen auf eine Art zur Sprache, dass sie über das individuelle Leben hinausweisen und dadurch in einer scheinbar höheren Sphäre verankert werden.

Natürlich ist auch die Geschichte von Jesus ein Mythos, eine narrative Konstruktion, geschaffen als eine sich selbst beweisende höhere Wahrheit, die man allgemein »Religion« nennt. Sie ist aber nicht nur wirksam, weil sie ein Mythos ist, sondern

auch, weil sie eine Botschaft vermittelt, die historisch und kulturell angenommen worden ist.

Die Erzählstimme

In Schreibworkshops lasse ich die Teilnehmer viele kurze Texte schreiben und vorlesen. Sie arbeiten in der Regel engagiert an diesen Texten und sind auch hoch motiviert, sie vorzulesen, um Rückmeldungen zu erhalten. Da in Gruppenprozessen die Teilnehmer sehr energiegeladen sind und sich angeregt fühlen, kommen in der Regel auch durchaus gute Texte zustande. In jedem Workshop gibt es unter den guten Texten einige hervorragende, die den Zuhörern den Atem nehmen und sie verzaubern. Das sind Texte, in denen der jeweilige Autor eine Erzählstimme getroffen hat, die genau zu dem gewählten Stoff passt. Wenn dies geschieht, so berichten diejenigen, denen das widerfahren ist, dann wird das Erzählen ganz leicht, die Erzählstimme trägt sie durch den Text, sie müssen also nicht mühsam um Worte ringen, sondern haben Probleme damit, ein Ende zu finden. Wenn Autoren eine solche Erzählstimme finden, dann kommen mehrere Dinge zusammen: Sie haben Zugang zu ihren Erzählfiguren, haben Kontakt zu den Adressaten, trauen ihrer eigenen Fantasie, haben eine passende Erzählperspektive und eine stilistische Form gefunden. Die Erzählstimme bündelt diese verschiedenen Momente zu einem integralen Vorgang– etwa so, wie ein Skifahrer viele motorische Teilleistungen zu einer integralen Bewegung verbindet.

Um eine Geschichte zu erzählen, braucht man ein Medium. Das ursprüngliche Medium ist die Sprache, zunächst die gesprochene, dann die geschriebene. Ebenso lassen sich Ge-

schichten in Bildern erzählen, sei es in Höhlen- oder Kirchenmalereien, im Comic oder in den bewegten Bildern des Films. Eine besondere Form ist das szenische Erzählen des Theaters, in dem die Geschichte sich aus der Folge von szenischen Darstellungen ergibt. Auch pantomimisch lassen sich Geschichten erzählen, wobei Mimik, Gestik und Körperbewegungen das Erzählmedium sind.

Wenn man die Sprache als Medium wählt, dann spricht man von einer Erzählstimme, gleichgültig, ob es sich um gesprochene oder geschriebene Sprache handelt. In dieser Stimme zeigt sich die Eigenart des Erzählers. Sie zeigt sich nicht als psychologische Selbstoffenbarung, sondern durch die gewählte Sprache, durch den Tenor der Geschichte, durch die Perspektive, die der Erzähler einnimmt, und durch seine Art, die Welt zu sehen. Geschichten sind ein Zeugnis subjektiver Weltsicht.

Jeder Mensch hat eine eigene Art, seine Welt zur Sprache zu bringen. Diese unverwechselbare Art des Erzählens macht ein wesentliches Moment von Individualität aus, im Leben wie in der Literatur. Erzählstimmen können naiv und raffiniert sein, sie können intellektuell oder romantisch geprägt sein, ironisch oder pathetisch, sie können knapp oder ausladend, blumig oder präzise, humorvoll oder trocken, giftig oder gütig sein.

Die Kunst des Erzählens hängt genauso eng damit zusammen, eine treffende Erzählstimme auszubilden, wie damit, Stoffe zum Erzählen zu finden und eine Handlung zu konstruieren. Wer beginnt, Geschichten zu schreiben, muss lernen, seine eigene Sicht auf die Welt, seine eigenen Gefühle und Gedanken in die Konstruktion der Geschichte einzubringen.

Eine Erzählstimme kann bei Zuhörern oder Lesern einen hohen Grad an Vertrautheit gewinnen. Haben wir erst einmal

Gefallen an einer Erzählstimme gefunden, dann folgen wir ihr willig, wohin sie uns auch führt. Wir sind bereit, uns ihrer Sicht der Welt und ihrem Erzählduktus anzuschließen. Vertrauen in eine Erzählstimme ist kein rein intellektuelles und kein rein ästhetisches Phänomen. An Erzählstimmen gewöhnen wir uns wie an vertraute Gesichter.

Nur blass darf eine Erzählstimme nicht sein. Wir wollen hinter der Stimme einen Erzähler wahrnehmen oder zumindest ahnen können, der etwas in und von der Welt »sieht«, der zudem das Gewicht seiner ganzen Person in seine Stimme legt. Damit erreicht er unser Herz, nicht einfach unseren Verstand, und wir glauben ihm.

In der Literatur ist die Erzählstimme nicht die Stimme des Autors (obwohl niemand anderes als dieser erzählt), sondern es ist in der Regel eine konstruierte, eine neue, künstliche Erzählstimme, die einem Erzähler zugeschrieben wird. Erzähler und Erzählstimme sind selbst Teil der erzählten Welt, nicht Teil der Welt des Autors.

Während also im Alltag die erzählende Person sich selbst in der Erzählstimme ausdrückt (weshalb man auch von »authentischem Erzählen« spricht), benutzen Schriftsteller einen Erzähler als Mittler zwischen sich selbst und den Lesern, wie Franz K. Stanzel²³ sagt. Sie können dadurch eine Art »Brechung« des Erzählstoffes erreichen. So kann man die Geschichte einer Adligen von der Stimme ihrer Dienerin erzählen lassen oder die Geschichte eines verwegenen Polizisten durch die Stimme seines ängstlichen Kollegen. Die Erzählstimme muss keineswegs so differenziert sein wie der Autor, sondern sie kann einfacher und naiver sein, sie kann aber auch besondere Fähigkeiten oder Wahrnehmungsgewohnheiten zur Geltung bringen. In der Regel ist die literarische Erzählstimme mit ihrer poetischen, metaphernreichen Sprache komplexer als

die Stimme des Autors. Schriftsteller verwenden viel Zeit darauf, die Erzählweise zu finden, die ihrer Geschichte am besten entspricht.

Im fiktionalen Erzählen werden – wenn man von den vielen Feinabstufungen absieht – drei grundsätzlich unterschiedliche Erzählsituationen, also drei narrative Möglichkeiten unterschieden, die sich historisch herausgebildet haben. Sie werden heute vielfach vermischt und verbunden:

Die auktoriale Erzählsituation: Hier steht der Erzähler außerhalb der Welt seiner Figuren. Er ist allwissend und blickt gewissermaßen wie ein Gott auf seine eigenen Geschöpfe hinab, ohne je sein Wissen legitimieren zu müssen. Er kann sich durch Kommentare und summarische Berichte in die Geschichte einmischen und seine Leser direkt ansprechen. Auch diese Erzählstimme ist nicht mit der Stimme des Autors identisch.

Die personale Erzählsituation: Hier wird die Geschichte aus der Perspektive einer handelnden Person erzählt. Wie mit einer Kamera folgt die Erzählung dem Protagonisten, spricht aber in der dritten Person über ihn, behält dadurch auch eine gewisse Distanz ihm gegenüber. In der personalen Erzählperspektive hat der Erzähler in der Regel Zugang zu den Gedanken und zur inneren Sprache des Protagonisten. Stanzel²⁴ nennt den Protagonisten in diesem Fall einen »Reflektor ..., eine Romanfigur, die denkt, fühlt, wahrnimmt, aber nicht wie ein Erzähler zum Leser spricht«. Die personale Erzählperspektive kommt im authentischen Erzählen nicht vor. Sie ist der Fiktion vorbehalten. Verzichtet der Autor darauf, seinem Erzähler Zugang zu den inneren Prozessen des Protagonisten zu gewähren, nennt man sie »neutrale Erzählposition«.

Die Ich-Erzählsituation: Hier steht eine fiktionale Figur als Erzähler im Zentrum der Geschichte (oder ist zumindest als Randfigur bzw. als Beobachter in der Geschichte präsent). Der Erzähler gehört der gleichen Welt an wie die erzählten Figuren. Er kann alles wahrnehmen und aussprechen, was einer Person normalerweise zugänglich ist, jedoch nie sich selbst von außen betrachten (es sei denn im Spiegel). Diese Erzählweise tritt der Form nach oft als autobiografischer Text oder mündlicher Bericht auf, so dass Käthe Hamburger²⁵ sie als »fingierte Wirklichkeitsaussage« bezeichnete. Damit meinte sie, dass Icherzähler authentischen Erzählstimmen nachgestaltet sind (heute gilt das nur als eine unter mehreren Möglichkeiten). In der Icherzählung gibt es ein erzählendes Ich, das über das erzählt, was es selbst erlebt hat (erlebendes Ich). Das Verhältnis dieser beiden Instanzen (»erzählendes Ich« und »erlebendes Ich«) zueinander muss, wie Gerard Genette²⁶ betont, in der Icherzählung gestaltet werden, und es gibt dazu eine ganze Reihe interessanter Möglichkeiten.

Diese drei Erzählsituationen bieten jeweils unterschiedliche Möglichkeiten, um eine Erzählstimme zu konstruieren, und haben jeweils bestimmte Grenzen. Ich werde noch häufiger auf sie zurückkommen.

Eine andere Frage ist es, ob ein Autor mit seiner Erzählstimme auch einen Erzähler sichtbar machen will. Wenn er eine auktoriale Erzählperspektive wählt, kann er seinen Erzähler durch Kommentare, Lesersprache, Erklärungen usw. in die Erzählung einbringen und dadurch kenntlich machen. Wenn er jedoch die personale Erzählweise wählt, wird er in der Regel versuchen, den Erzähler unsichtbar zu halten, um den Blick der Leser unmittelbar auf die dargestellten Personen und deren Handlungen zu lenken. Auch in diesem Fall gibt es eine Er-

zählstimme, nur bleibt der Erzähler unsichtbar. In der Perspektive des Icherzählers bieten sich weitere Möglichkeiten, die narrativen Qualitäten der Erzählstimme zu variieren. Hier kann die erzählende Person wie in einem Brief, Tagebuch oder Bericht reflektieren, wenn in der Fiktion ein entsprechendes Medium fingiert wird.

Von der Anwesenheit eines Erzählers hängt auch ab, ob die (virtuellen oder narrativ präsenten) Adressaten der Geschichte angesprochen werden. Ein präsenter Erzähler kann, wie beispielsweise Tristram Shandy in Laurence Sternes gleichnamigem Roman²⁷, den Eindruck erwecken, er plaudere mit einem Publikum, wenn er (bereits im dritten Satz des Romans) sagt:

Glaubt mir, gute Leute, es ist das gar keine so geringfügige Angelegenheit, wie viele von euch wohl meinen. Ihr habt alle wohl von den Lebensgeistern gehört, wie diese vom Vaterin den Sohn einstömen, usw. usw., und noch manches andere von ähnlicher Art.

Tristram Shandy spricht hier mit einem fiktionalen Publikum, aber die Leser dürfen sich mit angesprochen fühlen. Einem solchen Erzähler kommt, wie Gerard Genette²⁸ sagt, eine Kommunikations- und Regiefunktion in der Geschichte zu. Er erzählt nicht nur eine Geschichte, sondern kann auch über das Erzählen (Metanarration), über sich selbst und seine Erfahrungen erzählen und dadurch die Leseerfahrung des Lesers modellieren.

Die gläserne Psyche

„So brachte Wilhelm seine Nächte im Genusse vertraulicher Liebe, seine Tage in Erwartung neuer seliger Stunden zu. Schon zu jener Zeit, als ihn Verlangen und Hoffnung zu

Marianen hinzog, fühlte er sich wie neu belebt, er fühlte, dass er ein anderer Mensch zu werden beginne; nun war er mit ihr vereinigt, die Befriedigung seiner Wünsche ward eine reizende Gewohnheit. Sein Herz strebte, den Gegenstand seiner Leidenschaft zu veredeln, sein Geist, das geliebte Mädchen mit sich emporzuheben. In der kleinsten Abwesenheit ergriff ihn ihr Andenken. War sie ihm sonst notwendig gewesen, so war sie ihm jetzt unentbehrlich, da er mit allen Banden der Menschheit an sie geknüpft war. Seine reine Seele fühlte, dass sie die Hälfte, mehr als die Hälfte seiner selbst sei. Er war dankbar und hingegen ohne Grenzen.

Auch Mariane konnte sich eine Zeitlang täuschen; sie teilte die Empfindung seines lebhaften Glücks mit ihm. Ach! Wenn nur nicht manchmal die kalte Hand des Vorwurfs ihr über das Herz gefahren wäre! Selbst an dem Busen Wilhelms war sie nicht sicher davor, selbst unter den Flügeln seiner Liebe.²⁹

Ein Mensch, der uns im realen Leben begegnet, ist uns nur in der Außenansicht zugänglich. Wir müssen aus seinem Verhalten und den Worten auf das schließen, was sich in seinem Inneren ereignet. Wir ahnen vielleicht, welche Gefühle, Gedanken, Bilder sich hinter der Fassade der Stirn abspielen, aber wir bleiben Mutmaßende. Die Psychologie stellt uns zwar Erklärungsmöglichkeiten zur Verfügung, aber auch ihr bleibt, wenn sie ihr Wissen auf den Einzelfall anwendet, das Rätseln nicht erspart.

Menschen, die uns als literarische Figuren, wie hier Wilhelm und Mariane in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahren, begegnen, sind wesentlich transparenter. Wir können ihre unbewussten Motive, verborgenen Erinnerungen und unausgesprochenen Vorlieben kennen lernen. Als böten Gehirnschale und Kopfhaut keine Grenze, erhalten wir Einblick in ihr Inneres und erfahren Handeln und psychische Realität als Einheit.

Ein ganzes Kapitel füllt Goethe mit der Schilderung der Wonnen (und Selbstvorwürfe) von Wilhelm und Mariane. Der auktoriale Erzähler, den Goethe sprechen lässt, hat in diesem Text freien Zugang zu allen inneren Prozessen seiner Charaktere, zu ihren Gefühlen, Gedanken, Bestrebungen. Er kann die inneren Verbindungen der Motive darstellen, kann Entwicklungen schildern, vorsprachliche Empfindungen verbalisieren und sogar die Beschaffenheit der Psyche selbst (»seine reine Seele«) ansprechen. Mehr als hundert Jahre, bevor Freud mit der Psychoanalyse das Seelenleben zu erkunden begann, hat Goethe dies bereits mit literarischen Mitteln unternommen. »Psycho-Narration« nennt Dorrit Cohn³⁰ konsequenterweise diese Erzählform in Analogie zur Psychoanalyse und zur Psychotherapie.

Trotz der Souveränität des Erzählers, der auch die verborgenen Gefühle analysieren und bewerten kann, bleibt die Erzählweise der Psycho-Narration insofern eingeschränkt, als der Autor nur den Erzähler berichten lassen kann, nicht aber die Figuren selbst. Nur in einer Aussage des Goethe-Textes (»Ach! Wenn nur nicht manchmal die kalte Hand des Vorwurfs ihr über das Herz gefahren wäre!«) wird der distanzierte Gedankenbericht unterbrochen von einem authentischen »Ach!«, in dem die Figur selbst zu Wort zu kommen scheint. Jedenfalls ist hier nicht mehr genau zu unterscheiden, ob der Erzähler oder die Figur spricht.

Jochen Vogt charakterisiert diese Stelle als einen wichtigen Übergang in der Art und Weise, wie man Psychisches erzählen kann: »Wir stehen hier an der Schwelle, die den ›Gedankenbericht‹ von der ›erlebten Rede‹ trennt, die im 19. Jahrhundert zur bevorzugten Form der Bewusstseinswiedergabe werden wird.«³¹ Die erlebte Rede war zu Goethes Zeit noch nicht im Repertoire der Erzähltechnik vorhanden.

Der moderne Roman hat seit Beginn des 19. Jahrhunderts neue Verfahren entwickelt, die es ermöglichen, Bewusstsein, Denken und Erleben wiederzugeben. Die menschliche Psyche wird, wie Dorrit Cohn darstellt, durch diese modernen Erzähltechniken durchsichtig, gläsern. Die Wahrnehmung der lesenden Person wird um eine Dimension erweitert, indem sich zu dem Bild eines äußeren Handlungsstranges das Bild der inneren Vorgänge des Protagonisten fügt.

Durch diese Darstellungsformen wird allerdings kein einfaches Abbild des Psychischen hergestellt, sondern die Illusion authentischer innerer Prozesse. Käthe Hamburger³² hat gezeigt, dass es besondere, nur der epischen Fiktion vorbehaltene sprachliche Mittel sind, mit denen der Eindruck authentischer Subjektivität einer dritten Person erzeugt wird. Man kann sie als erzählerische Mittel der sprachlichen Simulation von Subjektivität ansehen

Die wichtigste Erfindung der Erzähltechnik, die nicht unbedingt einen tieferen, aber dafür einen authentischeren und direkteren Zugang zum Bewusstsein der Figuren fand, ist die erlebte Rede. Sie hat im 19. Jahrhundert die Erzähltechnik revolutioniert und ist bis heute eine wichtige Erzählform geblieben, die den Autoren die Darstellung subjektiver Prozesse ermöglicht.

Und er sah zur Weckuhr hinüber, die auf dem Kasten tickte.
»Himmlischer Vater!«, dachte er. Es war halb sieben Uhr, und die Zeiger gingen ruhig vorwärts, es war sogar halb vorüber, es näherte sich schon dreiviertel. Sollte der Wecker nicht geläutet haben? Man sah vom Bett aus, dass er auf vier Uhr richtig eingestellt war; gewiss hatte er auch geläutet. Ja, aber war es möglich, dieses möbelschütternde Läuten ruhig zu verschlafen? Nun, ruhig hatte er ja nicht geschlafen, aber wahrscheinlich desto fester. Was aber sollte er jetzt tun? Der nächste Zug ging um sieben Uhr; um den einzuholen, hätte er sich unsinnig beeilen müssen, und die Kolle-

tion war noch nicht eingepackt, und er selbst fühlte sich durchaus nicht besonders frisch und beweglich. Und selbst wenn er den Zug einholte, ein Donnerwetter des Chefs war nicht zu vermeiden, denn der Geschäftsdieners hatte beim Fünfuhrzug gewartet und die Meldung von seiner Versäumnis längst erstattet. Er war eine Kreatur des Chefs, ohne Rückgrat und Verstand. Wie nun, wenn er sich krank meldete?³³

Diese Überlegungen stellt Gregor Samsa aus Franz Kafkas Geschichte Die Verwandlung an, nachdem er morgens verspätet aufwacht und zwar sieht, dass er in einen Käfer verwandelt ist, aber noch nicht realisiert, welche Bedeutung das für ihn hat. Der Text beginnt mit einer direkten Rede (»Himmlischer Vater!«) in Form eines Gedankenzitats und geht dann in die typische erlebte Rede über. Erlebte Rede ist kein gesprochener Monolog, wie er im Theater verwendet wird, um Befindlichkeiten der Charaktere darzustellen, sondern ist stumme Rede, eine Art inneres Selbstgespräch.

Charakteristisch für erlebte Rede (»Was aber sollte er jetzt tun?«) ist, dass die Gedanken zwar durch die Verwendung der dritten Person formuliert, aber aus der Sicht der erlebenden Person, nicht aus der Perspektive des Erzählers wiedergegeben werden. Von der direkten Rede (»Was soll ich jetzt tun?«) unterscheidet sich die erlebte Rede dadurch, dass sie im Präteritum steht. Von der indirekten Rede (»Er überlegte, was er jetzt tun sollte«), die ebenfalls im Präteritum steht, unterscheidet sie sich dadurch, dass sie nicht von einem übergeordneten Verb (»Er überlegte, ...«) abhängig und im Indikativ formuliert ist. Die erlebte Rede kann sehr direkt und nachfühlbar innere Prozesse schildern und diese geschmeidig in Handlungsberichte einfügen.

Die erlebte Rede hat durchaus noch Qualitäten der auktorialen Darstellungsform, denn die inneren Vorgänge, die auf diese Weise angesprochen werden, lassen sich teilweise der Figu-

renrede, teilweise der Erzählerrede zuordnen. Man findet in ihrer Darstellung sowohl charakteristische Ausdrücke der Figur als auch charakteristische Ausdrücke, die nur der Erzähler verwendet.

Diese Form des stummen Selbstgesprächs wandelt sich Anfang des 20. Jahrhunderts zu einem direkten Ausdruck der Gedanken, dem so genannten stream of consciousness. Diese Form der Wiedergabe, die vor allem mit den Namen James Joyce und Virginia Woolf verbunden ist, versucht, die inneren Vorgänge, den Bewusstseinsstrom der Figuren, so direkt und ungefiltert wie möglich wiederzugeben. In Ulysses beschreibt James Joyce einen Tag im Leben von Leopold Bloom, indem er seine Bewusstseinsäußerungen unmittelbar zu Wort kommen lässt.

Das hört sich so an:

Er blieb stehen, um einem Setzer zuzuschauen, der gewandt die Lettern reihte. Liests zuerst rückwärts. Mordsfix macht er das. Muss ziemliche Übung erfordern. mangiD. kcirtaP. der arme Papa mit seinem Haggadah-Buch, wie er mir immer rückwärts vorlas mit dem Finger. Pessach. Nächstes Jahr in Jerusalem. Ach herrjeh, herrjeh! Der ganze endlose Zimt vom der uns führete aus Ägyptenland und in das Haus der Knechtschaft Halleluja. Schema Jisrael Adonai Elohenu. Nee, das ist das andere. Dann die zwölf Brüder, Jakobs Söhne. Und dann das Lamm und die Katze und der Hund und der Stecken und das Wasser und der Metzger, und dann der Engel des Todes, der den Metzger schlägt, und dieser schlägt den Ochs, und der Hund schlägt die Katze. Klingt ein bisschen albern alles, bis man sichs genauer ansieht. Soll Gerechtigkeit bedeuten, aber heißt bloß, dass alles sich frisst, immer einer den andern. So ist das Leben eben, letzten Endes. Also wie fix ihm das von

der Hand geht da. Übung macht den Meister. Ist ja direkt, als sähe er mit den Fingern.³⁴

Die Passage beginnt mit einer kurzen Handlungsbeschreibung und geht bereits im zweiten Satz dazu über, den Strom der Assoziationen und Gedanken wiederzugeben. Wahrnehmungen, Erinnerungen und Reflexionen in bunter Reihenfolge bilden den Erlebensstrom. Die inneren Vorgänge sind hier in direkter Rede wiedergegeben, so als spräche die Figur in einem ungefilterten inneren Monolog. Die Äußerungen des Erzählers dienen nur noch der Darstellung des Rahmens, haben aber keinen Einfluss mehr auf die Beschreibung der inneren Vorgänge.

Die literarische Fiktion hat einen sehr privilegierten Zugang zu den inneren Prozessen des Menschen und kann sie schildern, als geschähen sie gerade hier und jetzt, als seien sie authentische, momentan ablaufende innerer Vorgänge. Das kann kein Wirklichkeitsbericht, keine psychologische Analyse und kein Selbstgespräch. Auch Film und Drama können es nicht.

Die literarische Fiktion kann die unausgesprochenen Momente des Bewusstseins thematisieren. Sie kann die Tore nicht nur zu den bewussten, sondern auch zu den unbewussten und verborgenen inneren Vorgängen öffnen. Die menschliche Psyche, so kann man vermuten, ist in großem Maße von der Literatur erschlossen worden. Die literarische Fiktion ist allerdings nicht, wie die Psychologie, mit der Erklärung, sondern mit der sprachlichen Modellierung des Psychischen beschäftigt. Und gerade das ist es, was das Subjektive und die Art, wie Menschen sich selbst erleben, verändert.

Für Autoren sind durch die verschiedenen Arten, Subjektives zur Sprache zu bringen, zwar die Darstellungsmöglichkeiten gewachsen, aber auch die technischen Schwierigkeiten, die zu bewältigen sind, wenn man eine konsistente Erzählstimme

schaffen will. Außerdem: Je mehr man sich Zugang zu inneren Prozessen verschafft, desto verpflichtender wird auch ein psychologischer Tiefenblick, desto wichtiger ist es, die dargestellten Charaktere gut zu kennen, um ihre Motive und Gefühle darstellen zu können. Das ist eine Aufgabe, die nicht wenige Autoren vor beträchtliche Probleme stellt.

Die Bühne als Ort des Erzählens

Drei Schauspieler sitzen auf der Bühne. Ein vierter, der die Rolle des Spielleiters übernommen hat, bittet das Publikum, einen Alltagsgegenstand zu nennen. Mehrere Gegenstände werden ihm zugerufen, der Spielleiter wählt den ersten aus, ein Nudelholz. Dann bittet er das Publikum, ihm irgendeinen Ort anzugeben. »Toilette«, »Telefonhäuschen«, »Raumschiff«, »Zugabteil«, »Schlafzimmer«, geht es durcheinander. Die Toilette lehnt er sofort ab, denn die wird immer genannt, und die Schauspieler haben keine Lust zu irgendwelchen Klo-szenen. Der Spielleiter wählt schließlich das Raumschiff aus, weil es für die Schauspieler eine Herausforderung darstellt. Sie werden nun aus dem Stegreif eine Szene in einem Raumschiff spielen, in dem ein Nudelholz vorkommt. Zusammen mit dem Publikum, das das Ritual kennt, zählt der Spielleiter die Szene ein: Drei, zwei, eins, los ... – dann stehen die Schauspieler auf und beginnen zu spielen.

Die Schauspieler haben also keine Zeit, sich abzusprechen. Einer von ihnen macht den Anfang, setzt sich so auf eine Kiste, dass der Eindruck entsteht, er befinde sich in einem schwerelosen Raum, und spricht mit der Station auf der Erde: »Hallo Erde, hier ist die Mir, hallo Erde, hier ist die Mir.« Ein anderer

Schauspieler greift diese Idee auf, nimmt ein imaginäres Mikrophon in die Hand und antwortet: »Hallo Mir, hier ist das Kontrollzentrum, wie ist das Wetter bei euch da oben?« »Sonne und Frost«, antwortet der Kosmonaut, »aber wir haben Probleme mit der Heizung.« Die dritte Schauspielerin setzt sich neben den ersten, ebenfalls Schwerelosigkeit simulierend, und greift in den Dialog ein: »Sag ihm, dass er nicht vergessen soll, die Weihnachtsplätzchen mitzuschicken beim nächsten Versorgungsflug.«

Die Schauspieler im Improvisationstheater wissen nicht, wie die Geschichte weitergehen wird. Sie vertrauen auf ihre eigene Intuition und auf die Einfälle, die ihre Mitspieler haben. Sie geben jeweils nur einen Impuls in die Geschichte hinein und warten ab, wie die anderen darauf reagieren. Jeder Beitrag wird auf der Bühne augenblicklich »Realität« und darf von den anderen nicht abgeblockt werden. Wenn eine Schauspielerin sagt, es sei kalt, dann müssen alle frieren. Die Schauspieler haben Vertrauen darin, dass jeder Impuls, den sie vermitteln, ein Baustein für eine Geschichte ist, die sie irgendwann an den Punkt führen wird, an dem das Nudelholz zu seinem Einsatz kommt.

Improvisationstheater ist heute wahrscheinlich die narrativste Form des Theaters. Keith Johnstone³⁵, der wesentlich dazu beigetragen hat, das Improvisieren auf der Bühne publikumswirksam zu machen, und der als Erfinder des Theatersports Geschichte gemacht hat, trainiert mit seinen Schauspielern, wie man beim Improvisieren gemeinsam Geschichten entstehen lässt. Die Schauspieler etablieren zunächst eine Szene, in der eine Routine sichtbar wird, hier die Arbeit der Raumschiffcrew. Sie müssen noch nicht wissen, wohin diese Szene führt, und dürfen auch nicht versuchen, die Zukunft zu kontrollieren. Dann suchen sie nach einem Weg, die Routine zu

kippen. Sie lassen ein Hindernis oder ein ungewöhnliches Ereignis auftreten, das die etablierte Routine zerstört. Hier waren es die Heizung, die nicht mehr funktionierte, und ein Kontrollzentrum, das ihnen eröffnete, die Heizung vor Weihnachten nicht mehr reparieren zu können. Die Schauspieler sind sich bewusst, dass dieser »Kipp-Punkt« von ihnen verlangt, sich zu ändern. Sie müssen ihr Verhalten und ihren Status umdefinieren, um der Geschichte ihren Lauf zu lassen. Sie müssen also die Verzweifelten spielen, die sich vom Kontrollzentrum hängen gelassen fühlen. Damit entstehen unerwartete Wendungen, die für die Zuschauer den Eindruck erwecken, die Szene sei einstudiert, denn das könne man sich einfach nicht auf der Bühne »ausdenken«. Kann man doch, wenn man der Logik des Erzählens folgt. Schließlich müssen die Schauspieler noch den Bogen zum Nudelholz finden, das sie eine Weile außer Acht gelassen haben, bis ihnen von Außerirdischen Hilfe per Funk angeboten wird. Als die Außerirdischen ankommen, sehen sie, dass deren Raumschiff die Form eines Nudelholzes hat.

Natürlich ist das Theater schon seit der Antike ein Medium des Erzählens, und im Theater sind wesentliche Ideen zur Darstellung von Geschichten entstanden. Jedoch hat das zeitgenössische Theater die Erzählformen, die es einst entwickelt hat, ganz offensichtlich dem Film und der Literatur überlassen.

Dem Theater stehen andere darstellerische Mittel zur Verfügung als der allein auf das Wort bauenden Erzählung. Es setzt Bühne, Bühnenbild, Requisiten, Kostüme, Licht, Masken, Schminke, Musik, Technik als Hilfsmittel ein, und die Schauspieler können sprechen, sich bewegen, tanzen, singen und mimisch wie gestisch aktiv werden. Allerdings muss es – wenn es auf einer Bühne stattfindet – das Gezeigte aus einer

festen Perspektive und in einer geschlossenen szenischen Einheit präsentieren. Die Draufsicht auf das Geschehen bleibt im Theater konstant, während der Film – sonst dem Theater eng verwandt – Perspektive und Schauplätze verändern kann. Worin das Theater im Vergleich zur Erzählung begrenzter ist, das ist die Darstellung der Innenansicht ihrer Protagonisten. Die kann es nur durch die etwas künstlich wirkenden Monologe der Spieler zeigen, nicht aber mit den Bewusstseinsdarstellungstechniken der Literatur.

Das Erzählen ist mit dem Theater immer eng verbunden gewesen. Beiden lagen von Anfang an Geschichten zugrunde. Aristoteles hatte recht genaue Vorstellungen davon, wie ein Drama aufgebaut sein und welche Wirkungen es im Zuschauer hervorrufen soll. Die Tragödie schränkte er auf ein sehr einfaches Modell mit großen ethischen Implikationen ein: das Modell des Helden, der durch einen eigenen Fehler ins Unglück gerät. Die Zuschauer, die sich in dem Helden wiedererkennen, erleben »Jammer und Schauer« und werden dadurch gleichsam von diesen Gefühlen gereinigt (»Katharsis«).

Die Vorstellung Aristoteles', dass das Drama ein Geschehen zu simulieren und bei den Zuschauern eine Illusion hervorzurufen habe, in die sie sich hineinziehen lassen, ist bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts die beherrschende Dramentheorie geblieben. Erst Bertolt Brecht hat mit seiner Theorie des epischen Theaters den Abschied vom Illusionstheater eingeleitet. Als Autor und später auch als Regisseur setzte er Mittel ein, mit denen er die Illusion absichtlich zerstörte, um den Zuschauern Distanz zum Bühnengeschehen zu ermöglichen.

Diese Wende führte schließlich auch zur Abkehr von der narrativen Struktur des Dramas. Statt einer Geschichte mit glaubwürdigen Charakteren und systematischem Aufbau von Handlung und Spannung werden nunmehr Stücke geschrieben,

»in denen sich die Wirklichkeit wie in einem geborstenen Spiegel darstellt«. ³⁶ Das Theater fühlt sich heute eher der Dekonstruktion narrativer Strukturen verpflichtet, das heißt der Auflösung der klassischen Einheit von Ort, Zeit und Handlung zugunsten neuer Formen der szenischen Darstellung und des Aufbaus – und eben nicht mehr dem Erzählen einer dramatischen Geschichte.

Die Möglichkeiten des Theaters haben sich dadurch erheblich erweitert. Allerdings hat es damit das Erzählen weitgehend an den Film und den Roman abgetreten, die nach wie vor mit den Mitteln der Identifikation und der Illusion arbeiten. Einen Versuch der Rückkehr zu narrativen Strukturen stellt lediglich das zu Beginn dieses Abschnitts geschilderte Improvisationstheater dar, das sich damit jedoch nicht mehr auf das aristotelische Drama bezieht.

Die 250-Millionen-Dollar-Geschichte

Der Filmemacher und Produzent James Cameron investierte nicht weniger als 250 Millionen Dollar in eine einzige, noch dazu sehr bekannte Geschichte: die Geschichte vom Untergang der Titanic. Zwar war eine Investition in dieser Höhe nicht geplant, sondern entstand dadurch, dass die technische Darstellung des Untergangs sich als kostspieliger erwies denn vorhergesehen, jedoch bleibt die faszinierende Frage, wie ein Produzent es wagen kann, so viel Geld auf eine bekannte Geschichte zu setzen.

Cameron hat eine kunstvoll gedrechselte Mischung aus Liebestragödie und Katastrophenfilm produziert, in der die Schiffsreise und der Untergang der Titanic nur die Oberfläche darstellen. Eine zweite Schicht der Geschichte enthält die

Entwicklung und Emanzipation der Heldin Rose, die in einer konventionellen, patriarchalischen Beziehung zu Hockley gefangen ist. Eine dritte Schicht ist die Liebesbeziehung zu Jack, dem jungen Proletarier, der die Passage ins gelobte Land Amerika bei einem Kartenspiel gewonnen hat. Eine vierte Schicht ist der Kampf der beiden männlichen Rivalen, der beinahe mit dem Ertrinken des jungen Helden Jack endet. Cameron schafft es, diese Erzählstränge so zu arrangieren, dass der Film die Spannung über fast dreieinhalb Stunden nicht nur halten kann, sondern sogar schrittweise steigert. Höhepunkt ist der Untergang des Schiffes selbst. Schließlich hat Cameron noch eine Rahmenhandlung um die eigentliche Geschichte herum aufgebaut, die davon erzählt, wie das Wrack der Titanic untersucht wird und Rose, jetzt 101 Jahre alt, noch einmal zum Ort der Katastrophe zurückkehrt.

Es wäre ein Irrtum zu glauben, dass Filme ihren Erfolg allein der Bildgestaltung verdanken. Natürlich ist die Kameraführung von wesentlicher Bedeutung für ihre künstlerische Qualität, denn das Bild ist das Medium filmischen Erzählens, und Cameron hat den Untergang der Titanic tatsächlich sehr eindrucksvoll gezeigt. Aber das, was einem Film den Zugang zu den Gefühlen der Zuschauer verschafft, ist die Geschichte, die er erzählt. Auch Cameron hat primär auf die Geschichte vertraut, ihr allerdings einige filmische Effekte beigelegt, die auch für das Genre des Katastrophenfilms noch außergewöhnlich sind.

Mit dem Film ist das Geschichtenerzählen zur Industrie geworden. 70 bis 80 Millionen Dollar kosten Hollywood-Filme heute durchschnittlich. Das sind Ausgaben, die neue Maßstäbe zur Entwicklung und Beurteilung filmisch verwertbarer Stoffe verlangen. Die Produktion eines Romas oder einer Theaterinszenierung kostet nur einen Bruchteil dieser Summe.

Der Film Titanic ist, wie allen noch gewärtig ist, die ihn gesehen haben, reines Illusionskino. Dessen Strickmuster stammt noch aus dem Theater und ist vor allem von Lajos Egri vorgegeben worden, dessen *The Art of Dramatic Writing* von 1946 allerdings für das Theater schon zu spät kam, da es sich bereits von seiner klassischen Form zu verabschieden begann. Umso dankbarer ist dieses Strickmuster vom Film aufgenommen und dort perfektioniert worden.³⁷ Egri, ein Ungar, der in die USA emigrierte, war Theaterdirektor in Europa und den USA und unterhielt eine Schreibschule in New York, bevor er nach Hollywood wechselte und dort Berater für Drehbuchautoren und Filmstudios wurde. Sein Buch ist ein Klassiker des Kreativen Schreibens und Grundlage vieler Ratgeber für das Drehbuch- und Romanschreiben geworden.

Egri setzte auf gut ausgearbeitete, vielschichtige und dynamische Figuren, auf eine klar strukturierte Leitidee (die er »Prämisse« nennt) und auf den systematischen Aufbau von Spannung durch die Steigerung des tragenden Konflikts. Er verankerte die Entwicklung seiner Charaktere in deren psychischer Natur und ihren sozialen Hintergrund. Entscheidend im Hinblick auf den sich anbahnenden Konflikt sind für ihn die Motive der Protagonisten. Egri war deshalb in seiner Dramentheorie weniger an formalen Fragen wie zum Beispiel dem szenischen Aufbau, er war am Leben selbst interessiert. Auf dieses Muster wird noch zurückzukommen sein.

Während das Theater auf eine feste Betrachtungsperspektive festgelegt ist, kann im Film jede einzelne Einstellung variiert werden, was Perspektive, die Wahl des Ausschnitts, Licht und Kamerabewegung betrifft. »Der Betrachter eines Films ... wird nicht, wie im Drama, mit dem Dargestellten unmittelbar konfrontiert, sondern über eine perspektivierende, selektierende, akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz – die Ka-

mera.«³⁸ Die Kamera ähnelt dabei dem Erzähler im Text. Sie bestimmt, worauf der Blick gelenkt wird, wie nah heran der Gegenstand geholt wird, was betont wird und wo Übergänge zu einer neuen Szene stattfinden.

Als weiteres Medium tritt im Film die gesprochene Sprache hinzu. Dialoge tragen eine wesentliche Last der Handlungsentwicklung. Darin sind sich Theater und Film ähnlich. Schließlich steht dem Film das Medium »Musik« zur Verfügung, das zur Heraufbeschwörung von Atmosphäre, Gefühlen und Stimmung verwendet wird und mehr als nur ein ergänzendes Accessoire ist, da es die Wahrnehmung der Bilder drastisch verändern kann. Zusätzlich zum gesprochenen Text im Dialog kann im Film eine Stimme im Off auftreten oder als Text eingeblendet werden.

Das Erzählen lässt sich heute nicht mehr ohne Rückgriff auf den Film verstehen. Dessen Erzähltechniken haben auf den Roman zurückgewirkt, in dem die Äußerungen der Figuren knapper, die erzählten Passagen kürzer, die Szenenwechsel schneller und die Perspektivwechsel häufiger werden.

Was geblieben ist und sogar noch größere Bedeutung bekommen hat, ist die narrative Struktur. Syd Field³⁹ drückt es folgendermaßen aus: »Ein Drehbuch folgt einem bestimmten dichten narrativen Handlungsstrang, einer Entwicklungslinie. Ein Drehbuch bewegt sich immer nach vorne in Richtung Auflösung hin. Sie müssen bei jedem Schritt des Weges auf der Spur bleiben; jede Szene, jedes Bruchstück muss Sie an ein Ziel bringen, muss Sie vorwärts bringen im Hinblick auf die Entwicklung der Story.«

Die Grundlage jedes Drehbuchs ist Klarheit über den Verlauf, den die Geschichte nehmen wird. Was Filme spannend macht, ist sowohl die Geschichte, die erzählt wird, als auch die Art, wie sie erzählt wird. Das Bild ist nur das Medium des Er-

zählens, nicht das, was die Substanz des Films ausmacht. Daran ändert auch nichts, dass es heute zunehmend Alternativen zur dramatischen Darstellungsform gibt, etwa in Form von Mosaiken oder als Szenencollagen. Hier werden im Prinzip mehrere Kurzfilme oder Episoden präsentiert, die zusammen ein abgerundetes Bild ergeben oder die durch ein Verbindungselement in eine innere Beziehung zueinander gesetzt werden. Der erzählerische Bogen verlagert sich dabei von der Makrostruktur des Films zu den Mikrostrukturen, die dann allerdings mit einer Klammer wieder verbunden werden.

Mit dem Film hat sich auch das Erzählen selbst gewandelt – und mit dem gewandelten Erzählen auch die Erwartungen der Leser bzw. Zuschauer. Vor allem ist die Geschwindigkeit der Erzählweisen erheblich gestiegen. Michael Crichton⁴⁰ macht vor allem den Zeichentrickfilm und die Werbung für diese Beschleunigung verantwortlich. Der Zeichentrickfilm mit seiner Einfachheit und Übertreibung erlaubt es, Geschichten beliebig zu manipulieren, sie zu zerdehnen und zu komprimieren. Diese Techniken werden mehr und mehr auch vom Spielfilm übernommen, ohne dass den Zuschauern bewusst ist, woher sie stammen. Noch mehr Einfluss auf die Geschwindigkeit des Erzählens dürfte die Werbung haben. Aufgrund der hohen Kosten werden dort Geschichten auf Sekunden Kürze komprimiert und so präsentiert, dass die Zuschauer sie dennoch verstehen können. Diese Art von »narrativer Kompression« ist möglich, weil das narrative Wissen der Zuschauer so gewachsen ist, dass sie aus kurzen Bildern bereits die ganze Geschichte erkennen können. Auch neuere Filme machen sich dies zunutze. Der Film *Magnolia* beispielsweise beginnt mit acht Erzählsträngen, die unabhängig voneinander innerhalb weniger Minuten eingeführt werden und den Zuschauern ein enormes Pensum an Aufmerksamkeit abverlangen. Die Stränge werden

parallel durch den Film geführt – jedes eigentlich ein Thema für einen eignen Film – und sukzessive miteinander verknüpft.

Das Schreiben von Drehbüchern ist heute ein wichtiges künstlerisches Feld, in dem viel Erfahrungswissen über das Erzählen entwickelt und vermittelt wird. Drehbuchautoren sind wesentlich unmittelbarer mit den Kernelementen von Geschichten befasst als beispielsweise Romanautoren. Das Zeitformat des Films erfordert, dass Geschichten innerhalb von 15 Minuten wirken müssen, sonst steigen die Zuschauer aus. Da die Drehbuchautoren Zuarbeiter eines Regisseurs sind, der die Geschichte in einen Film umsetzt, müssen sie wesentlich genauer Rechenschaft über das ablegen, was sie tun, als Romanautoren. Diese können durch eine ansprechende Erzählstimme viele Unebenheiten in der dramatischen Struktur wettmachen. Ein Regisseur jedoch, der ein Drehbuch verfilmen will, nimmt jede einzelne Szene des Drehbuchs genau unter die Lupe, analysiert exakt die Gefühle und Ziele jeder Figur, prüft jeden Dialog und untersucht akribisch Struktur und Aufbau der Geschichte. Diese Arbeit ist die Voraussetzung für seine kreative Arbeit: die Umsetzung in Bilder.

Zumindest die amerikanischen Drehbuchautoren und Filmemacher fühlen sich weitgehend der klassischen dramatischen Struktur verpflichtet und bauen ihre Drehbücher nach einer Drei-Akt-Struktur auf, wie von Syd Field⁴¹ vorgeschlagen. Analysiert man, wie Filme tatsächlich aufgebaut sind, findet man jedoch, dass dieses Schema ebenso oft eingehalten wie durchbrochen wird.

Die Aufgaben des Erzählers

Es gibt die unterschiedlichsten Erwartungen, die die Leser ausdrücklich oder insgeheim an Geschichten herantragen – Erwartungen, denen erfolgreiche Autoren anscheinend mühelos gerecht werden. Wird gegen diese Erwartungen verstoßen, sind die Leser irritiert, enttäuscht, frustriert oder einfach unzufrieden. Die Erwartungen sind nicht darauf gerichtet, dass die Geschichten dem Leben gleichen sollen, sondern sie folgen einem Bedürfnis nach Abgeschlossenheit, nach Sinnhaftigkeit, Verdichtung und Vorhersehbarkeit. Geschichten sind, wie bereits beschrieben, ein sprachliches Mittel, das die Menschheit erfunden hat, um sich im Chaos der Ereignisse zurechtzufinden, indem es ihnen eine bestimmte Ordnung verleiht. Geschichten drücken aus, wie Menschen die Wirklichkeit sehen und verstehen wollen – nicht, wie sie ist. Geschichten sollen die interessantesten Segmente des Lebens präsentieren: handlich verpackt, in sich konsistent und in überschaubare Einheiten gegliedert.

Erzählen ist auch der Kampf um die Aufmerksamkeit der Leser, Zuschauer oder Zuhörer. Das gilt für den Alltag genau so wie für die Literatur. Beginnen die Adressaten, sich zu langweilen und unaufmerksam zu werden, dann werden sie den Erzähler unterbrechen, seinen Film wegzappen oder sein Buch zuklappen. Der Erzähler hat verloren. Seine Aufgabe ist es, das Publikum bei der Stange zu halten. Die Konkurrenz zwischen den Erzählern, die ihre Geschichten unter die Menschen bringen wollen, ist groß.

Wie gewinnt ein Erzähler Aufmerksamkeit? Ich möchte versuchen, Ihnen die wichtigsten Mittel kurz zu skizzieren, mit denen Erzähler diese Aufgabe lösen. Das ist gewissermaßen als Kompass zu verstehen, der Ihnen helfen soll, über den vie-

len einzelnen Übungen und Hinweisen, durch die Sie später noch hindurch müssen, nicht zu vergessen, worum es im Kern beim Erzählen geht. Zunächst geht es nur um das Erzählen mit Worten, später kommen ein paar Aussagen über das filmische Erzählen hinzu.

Die wichtigste Aufgabe des Erzählers, so formuliert es John Gardner⁴² in seinem Klassiker *The Art of Fiction*, ist »die Herstellung eines kontinuierlichen und lebendigen fiktionalen Traums«. Wir sind also wieder, wenn auch in etwas anderer Begrifflichkeit, bei der Herstellung einer Illusion angelangt. Ein solcher fiktionaler Traum ist einem Film nicht unähnlich, aber er lebt, ohne die Unterstützung der Bilder auf der Leinwand, lediglich als Folge von Bildern in unserer Vorstellung. Diesen fiktionalen Traum müssen Autoren allein durch Wörter produzieren. Dabei müssen sie sichergehen, dass der Traum lebendig wird, dass die Lesenden gewissermaßen in die Geschichte hineingezogen werden und das Geschilderte so erleben, als seien sie tatsächlich daran beteiligt. Und die Autoren müssen darauf achten, dass der Traum nicht abreißt, sondern dass die Szenen, Beschreibungen, Dialoge und Handlungsberichte so aufeinander bezogen sind, dass sich der Eindruck eines fließenden und in sich stimmigen Geschehens ergibt.

Eine erste Voraussetzung für die Herstellung eines fiktionalen Traums besteht darin – ich folge hier weiter der Darstellung von Gardner –, den Leser davon zu überzeugen, dass das, was dargestellt wird, wirklich geschehen ist und er mithin seinen skeptischen Blick und seinen Unglauben freiwillig aufgibt.

Leser sind merkwürdige Wesen. Sie nehmen ein Buch in die Hand, auf dessen Umschlag »Roman« steht, und wissen also sehr wohl, dass das, was darin erzählt wird, keineswegs in Wirklichkeit geschehen ist. Dennoch wollen sie davon über-

zeugt werden, dass es hätte geschehen sein können. Bei jedem Detail fragen sie sich, ob das wirklich so hätte gesagt werden oder so hätte passieren können. Kommen sie zu dem Schluss, dass kein vernünftiger Mensch so reden oder handeln würde, dann schütteln sie den Kopf und mokieren sich über den Autor. Aber wenn sie sich von den Details überzeugen lassen, dann geben sie ihre Skepsis auf und akzeptieren eine Geschichte als real. Fiktionales Erzählen ist die Kunst, Erdachtes als Wirklichkeit erscheinen zu lassen.

Damit dies gelingt, ist es hilfreich, Details zu »authentifizieren«, das heißt nicht, abstrakte Beschreibungen zu geben, sondern jede Einzelheit genau zu benennen: nicht Blumen, sondern Gänseblümchen, nicht wildes Tier, sondern Leopard, nicht Gemüse, sondern Zucchini, Bohnen und Erbsen. Warum? Weil das konkrete, physische Detail den Lesenden hilft, etwas zu »sehen«. Es gibt ihrer Fantasie Nahrung. Je unmittelbarer ihr Blick auf die physische Beschaffenheit gelenkt wird (statt auf abstrakte Eigenschaften), desto mehr Raum wird ihrer Fantasie gegeben, ein inneres Bild zu konstruieren.

Die Herstellung einer effektiven Erzählstimme ist daran gebunden, Zugang zu der imaginativen Welt der Leser oder Zuhörer zu finden und dafür zu sorgen, dass dieser Zugang während des Erzählens nicht verloren geht. Zu dieser Aufgabe gehört es, Kontinuität herzustellen, das heißt Übergänge zwischen den einzelnen Szenen und Handlungssträngen zu schaffen. Zu vermeiden sind zum Beispiel Brüche, unlogisch erscheinende Aktionen und Dialoge in einer unglaubwürdigen Sprache.

Geschichten als realistisch erscheinen zu lassen heißt nicht, dass alles an die Gesetze der Physik und der Wahrscheinlichkeit gekettet sein muss. Vielmehr heißt es, dass der Sinn der Leser für Logik und für Wahrscheinlichkeit nicht verletzt

werden darf. Das sind zwei unterschiedliche Dinge. Unwahrscheinliches darf geschehen, sofern die Unwahrscheinlichkeit nicht als Selbstverständlichkeit ausgegeben wird. Figuren dürfen auftreten, die nie in dieser Form existieren, solange legitimiert ist, dass irgendein unwahrscheinlicher Zufall sie dennoch hat Realität werden lassen.

Realität ist auch immer narrativ definiert, und der menschliche Sinn für Wirklichkeiten ist eben auch stark durch die Geschichten geprägt, die über die Wirklichkeit erzählt werden. Es gibt narrative Realitäten, die akzeptiert werden, auch wenn der Verstand sich gegen ihre Existenz sträubt. So kann man von einer Art Vertrag zwischen Autor und Leser ausgehen, in dem auch festgelegt ist, welche Vorstellungen in Bezug auf die Realität zu gelten haben. Diese Regeln sind implizit in den Genres enthalten. Im Western ist es erlaubt, Charaktere zu konzipieren, die wir in jedem anderen Text als völlig unglaubwürdig empfinden würden. In einer Horrorgeschichte dürfen übersinnliche Erscheinungen geschehen und Geister, Zombies und Untote auftreten, ohne dass die Leser sich dadurch im Mindesten in ihrem Realitätssinn beeinträchtigt fühlen. Im Science-Fiction-Roman werden zukünftige Welten konstruiert, in denen physikalische Gesetze eine Rolle spielen, die es nach heutigem Verständnis gar nicht gibt.

Auch wenn die Konstruktion eines lebendigen und kontinuierlichen fiktionalen Traums vermutlich die wichtigste Aufgabe ist, die Autoren beherrschen müssen, heißt das nicht, dass man dogmatisch mit ihr umgehen muss. Ähnlich wie im Theater und im Film kann man die Illusion auch in der Erzählung willkürlich stören oder zerstören. Metafiktion ist das bekannteste Mittel dazu: die Erzählung lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers bewusst auf die erzählerischen Mittel, die sie verwendet, und zeigt dem Leser, was mit ihm geschieht, wenn er

liest.⁴³ Dadurch muss er – ähnlich wie der Betrachter des epischen Theaters von Brecht – Distanz zu der Geschichte gewinnen und seine Rolle als Leser reflektieren.

Schließlich ist fiktionales Schreiben dadurch wirksam, dass die entstandene Geschichte Gefühle bei den Lesenden hervorruft, und es ist die größte Herausforderung für alle Schreibenden, Zugang zu den Gefühlen der Lesenden zu finden. Es gibt viele Wege, um Gefühle hervorzurufen. Hier die fünf wichtigsten:

z Das Erzeugen von Spannung: Der gewöhnlichste Weg dazu ist, wie bereits dargestellt, der, einen Protagonisten in irgendeine Auseinandersetzung zu verwickeln, deren Ausgang ungewiss ist. Das heißt, dass der Protagonist zu kämpfen hat, dass sein Leben, seine Integrität oder doch zumindest seine Anliegen bedroht sind und dass für den Leser lange nicht ersichtlich ist, wie er sich in diesem Konflikt behaupten wird.

z Die Identifikation mit dem Protagonisten: Leser neigen automatisch dazu, sich in die Position der Hauptfigur einer Geschichte hineinzusetzen und deren Gefühle mitzuerleben. Voraussetzung dafür ist, dass die Figur gut porträtiert, hinreichend sympathisch und in ihren Gefühlen für die Lesenden zugänglich ist.

z Die Bildersprache des Unbewussten ansprechen: Der mythologische Ansatz zeigt, mit welcher »Erzählgrammatik« sich ein Zugang zu den tieferen Gefühlen der Lesenden finden lässt, ohne dass diese mit einer bewussten Bewertung reagieren würden. Die Leser reagieren »betroffen« oder »berührt«, weil die archaische Erzählform etwas in ihnen zum Schwingen bringt, das für ihre eigene Entwicklung bedeutsam ist.

z Die Ästhetik der Sprache: Die Sprache als Medium des Erzählens ist nicht allein literaturwissenschaftlich von Bedeu-

tung, sondern trägt unmittelbar zum Lesegegnuss oder Leseverdruss bei. Das fiktionale Erzählen verlangt eine poetische Sprache, die dem Leser fiktionale Welten über Bilder, Vergleiche und treffende Beschreibung zugänglich macht.

z Das intellektuelle Vergnügen: Handlung, Erleben und Spannung sind zwar die Grundelemente jeder Geschichte, aber sie werden von Lesern oft als hohl erlebt, wenn sie nicht auch den Verstand ansprechen. Eine Geschichte kann Gefühle also auch dadurch ansprechen, dass sie die Lesenden zu einem Denkerlebnis anregt, sie intellektuell herausfordert oder sie in unbekannte Gedankenwelten entführt.

Im Film gelten ähnliche Gesetze. Hier wird allerdings die Fantasie der Zuschauer durch das bewegte Bild ersetzt oder zumindest unterstützt. Die szenische Darstellung im Film ist der Fantasie nicht unähnlich, wobei nicht klar ist, ob der Film sich der Fantasie angepasst hat oder ob Fantasien dem Film immer ähnlicher werden. Auch für den Film ist die Herstellung eines kontinuierlichen fiktionalen Traums eine wichtige Maxime; auch hier zählt, was gezeigt wird und ob sich aus dem Gezeigten eine Geschichte ergibt. Gezeigt wird allerdings – das ist besonders bedeutsam – nicht die ganze Geschichte, sondern gezeigt werden nur einige Schlüsselbilder, aus denen die Zuschauer die Geschichte zusammensetzen. Die Kunst des Filmemachens besteht darin, nicht weniger, aber auf keinen Fall mehr zu zeigen, als die Zuschauer brauchen, um das Erzählte in ihrer eigenen Fantasie zu einer kohärenten Geschichte zusammenzufügen. Die eben erwähnte narrative Kompression macht es sogar erforderlich, Geschichten auf einen kurzen Nenner zu reduzieren, damit die Zuschauer bei der Stange bleiben und nicht unterfordert sind.

Im Film wird der kontinuierliche fiktionale Traum also weniger dadurch gestört, dass zu wenig gezeigt wird, als viel-

mehr dadurch, dass zu viel gezeigt wird oder dass Bild und Sprache (Dialog oder voice over) die Geschichte doppelt erzählen.

»Erzähl keine Geschichten!«

Wie oft hat man uns als Kinder ermahnt, keine Geschichten zu erzählen! Wir sollen nicht lügen, hat man uns beigebracht, sondern uns an die Wahrheit halten. Wir sollen nicht aufschneiden, nicht übertreiben, nicht auf Effekte schielen. Diese Erziehung zur Wahrheit und zur Bescheidenheit stiftet einige Verwirrung in Kinderköpfen, und sie blockiert die kreative Fantasie, den Motor des Geschichtenerzählens. Kreative Fantasie wird mehr und mehr auf den Tagtraum reduziert, der – weil ohne Zeugen – offen, unverstellt und hemmungslos fiktiv sein darf.

Die narrative Sozialisation ist im deutschsprachigen Raum sehr widersprüchlich (und harrt noch einer eingehenden wissenschaftlichen Untersuchung). Gemessen an der großen Bedeutung des Erzählens verfügen wir über außerordentlich wenig systematisches Wissen über dessen Entstehung. In der vorschulischen Erziehung gibt es keinen Zweifel, dass Erzählkompetenz für die Entwicklung wichtig ist. Das Spiel gilt als wichtigster Faktor der kognitiven und sozialen Entwicklung, und unter den verschiedenen Arten des Spiels sind die imaginationsgeleiteten Spiele besonders bedeutsam. Der Deutschunterricht fördert narrative Kreativität weit weniger. Er ist eher daran beteiligt, korrektes Sprachverhalten zu lehren, und erst in den letzten Jahren dazu gekommen, die kreativen Dimensionen des Erzählens wieder höher zu gewichten. Es gibt kaum eine Unterweisung in die handwerklichen Dimensionen der

Erzähltechnik und wenig Hilfe für das Schreiben fiktionaler Texte.

Entsprechend dieser einseitigen Erziehung und der fehlenden Erfahrung mit dem fiktionalen Erzählen sind die Erzählhemmungen der meisten Menschen groß. Wenn sie lernen, fiktionale Texte zu schreiben, haben sie das Gefühl, sie müssen lügen lernen. In der Tat müssen sie sich mit einer Reihe von alten Vorbehalten gegenüber dem Erfinden von Geschichten auseinandersetzen und sich selbst die Erlaubnis erteilen, erdachte Welten zu schaffen.

Es gibt viele Arten von Erzählhemmungen. Wenn man Menschen auffordert, spontan eine Geschichte zu erfinden, dann bringt man sie in der Regel in arge Verlegenheit und begegnet tausend Ausflüchten. Fragt man sie, warum sie nicht erzählen möchten, erhält man etwa folgende Antworten:

- z Ich weiß nicht, worüber ich etwas erzählen soll.
- z Ich fühle mich unter Kreativitätsdruck und meine, ich müsste etwas Originelles produzieren.
- z Ich habe das Gefühl, unaufrichtig zu sein, wenn ich eine Geschichte erfinde.
- z Ich glaube, dass man mich durchschaut, wenn ich eine Geschichte erfinde.
- z Ich habe kein Vertrauen darin, dass ich eine angefangene Geschichte auch zu Ende bringe.
- z Ich glaube, mir fehlt einfach die Fantasie für das Erfinden von Geschichten.
- z Ich weiß nicht, wie eine Geschichte aufgebaut ist.
- z Ich habe zu viel Ehrfurcht vor der Literatur und glaube nicht, dass ich meinen eigenen Ansprüchen gerecht werden kann.
- z Ich weiß nicht, welche Geschichten Zuhörern oder Lesern gefallen würden.

Erwachsene Menschen haben eine lange Lerngeschichte hinter sich, in der sie Tausende von Geschichten gehört und ebenso viele erzählt haben. Sie haben dabei auch eine Menge an Konventionen und Kommunikationserwartungen gelernt, die das Erzählen stark einengen. Das mündliche Erzählen unterliegt den Regeln der Konversation. Wer was wann erzählen darf, welchen Kriterien Geschichten zu genügen haben (sie müssen zum Beispiel interessant, unterhaltsam, wahr, nicht zu lang sein etc.), ist so genau reguliert, dass die Erzählfantasie dadurch stark eingeengt wird. Durch Film und Fernsehen haben wir zudem eine übermächtige Konkurrenz erhalten, die schneller, bunter, effektiver, pointierter erzählen kann als wir.

Erzählen lernen heißt deshalb auch, die Erzählehmmungen abzubauen, die wir verinnerlicht haben. Auch das Schreiben von Geschichten ist stark reglementiert, denn es trifft auf Leserexpectationen, die sich aus der existierenden literarischen Erzählkultur ableiten.

Geschichten zu schreiben – wie überhaupt zu schreiben – bedeutet, Zugang zu dem zu finden, was einem wichtig ist, worüber man etwas zu sagen hat, worin man sich auskennt. Findet man ein solches Thema, hat man auch die Energie zum Schreiben. Schreiben ist nicht in erster Linie rationale Kopfarbeit, sondern ist Ausdrucksarbeit: Ausdruck von Gedanken, Gefühlen, Impulsen, Impressionen, Sprachfetzen, von allem, was man im eigenen Kopf findet. Der erste Gedanke ist oft der wichtigste, wie Natalie Goldberg⁴⁴ sagt, weil er den Weg zu dem zeigt, was wichtig ist. Der zweite Gedanke ist in der Regel schon zensiert, folgt dem, was man sagen sollte.

Geschichten schreiben zu lernen heißt auch zu lernen, über das eigene Leben zu schreiben. Aus der eigenen Geschichte und aus den eigenen Lebenserfahrungen kommt der Stoff, ü-

ber den man schreibt, selbst dann, wenn man Science-Fiction-Figuren erschafft, die erst in einem Jahrtausend leben werden.

Geschichten, die man schreibt, müssen im eigenen Erfahrungsfeld angesiedelt oder zumindest der eigenen Erfahrung zugänglich sein. Deshalb finden sich in diesem Buch auch Anregungen dazu, wie man den Erzählstoff, den man in sich trägt, aufs Papier bringen kann.

Natürlich kann man auch über Erfahrungen schreiben, die man nicht selbst gemacht hat. Aber für exemplarisch halte ich den Fall eines jungen Mannes in einem meiner Workshops. Der wählte als Erzählfigur eine junge Vietnamesin, die mit zehn Jahren aus Saigon nach Deutschland gekommen war. Er war zunächst von dieser Figur sehr angetan, merkte dann aber, dass er keine Geschichte mit ihr erzählen konnte. Er hatte einfach keinen Zugang zu den Erfahrungen, die eine Asiatin in Deutschland macht, und hätte nur die Klischees reproduzieren können, die Deutsche über asylsuchende oder immigrierende Vietnamesen haben. Um dieser Figur als Protagonistin halbwegs gerecht zu werden, hätte er umfangreich über Vietnamesen in Deutschland recherchieren müssen – erst dann wäre deren Situation seiner Erfahrung zugänglich geworden.

Mit vier zentralen Blockaden der eigenen Kreativität werden Sie es im Weiteren zu tun haben. Wenn es nicht fließt beim Schreiben, sollten Sie diese vier Kreativitätsbremsen kurz rekapitulieren und herauszufinden versuchen, welche gerade wirksam ist.

Der Wunsch, originell zu sein

Dieser Wunsch ist die stärkste Bremse der Kreativität. Wenn wir fremde Texte lesen, bewundern wir am meisten deren vermeintliche oder tatsächliche Originalität. Irgendjemand hat

etwas gedacht oder geschrieben, was für uns neu ist, und diese Neuigkeit imponiert uns. Warum bin ich nicht selber darauf gekommen? Wenn wir schreiben, dann sind wir oft in Versuchung, selbst auf Anhieb Ungewöhnliches, Neues, Originelles formulieren zu wollen. Und damit wird unser Text nicht nur gekünstelt, sondern wir blockieren auch unsere Fantasie, unser Formulierungsvermögen und unsere Freude am Schreiben.

Keith Johnstone⁴⁵, der sich mit dem Bedürfnis, originell zu sein, im Kontext des Improvisationstheaters beschäftigt hat, berührt noch einen weiteren Aspekt: »Originell sein« heißt, man bringt externes Material in die Szene, wohingegen »offensichtlich sein« heißt, das zu enthüllen, was latent bereits in der Szene steckt.«

Das gilt auch für erzählte Geschichten. Will man originell sein, ist man bemüht, ungewöhnliche Ereignisse, Personen, Orte zu wählen. Man will einer Geschichte dadurch Gewicht geben, dass man etwas darstellt, was sonst so nicht ist. Damit ruiniert man sie aber in der Regel nur.

Statt originell zu sein, sollten Sie versuchen, das Naheliegende oder Offensichtliche auszudrücken. Das »Offensichtliche« ist das, was der Anfang der Geschichte bereits festlegt. Und das Offensichtliche ist das, was in Ihnen, in Ihrem Kopf vorhanden ist. Sie werden feststellen, dass das nur für Sie langweilig ist (weil Sie es ohnehin schon kennen), nicht aber für andere.

»Maria wollte ins Kino gehen.« Wozu verpflichtet dieser Einleitungssatz? Er legt fest, dass Maria einen Wunsch, ein Motiv hat. Es hat keinen Zweck, ihr im ersten Satz diesen Wunsch zu unterstellen, um sie im fünften dann entscheiden zu lassen, doch lieber ein Eis essen zu gehen oder die Einladung zu einem Weltraumflug anzunehmen. Damit würden wir die Motive der Protagonistin entwerten. Weiter legt der Satz

nahe, dass Maria etwas Vergnügliches vorhat: Sie möchte sich amüsieren. Das ist das Thema der Geschichte. Wir können Hindernisse auftürmen, die es ihr unmöglich machen, ins Kino zu kommen, wir können sie auf Abwege bringen, aber wir können nicht mehr willkürlich das Thema ändern. Wenn man sich zu dem Einleitungssatz durchgerungen hat: »Maria wollte in Kino gehen«, dann sollte man zu der Verpflichtung stehen, die dieser Satz enthält. Vielleicht kommt nur eine ganz kleine Geschichte dabei heraus. Aber was soll's, jede Geschichte hat ihre Spannweite, die ihren Anfang und ihr Ende bestimmt. Eine »gute« Geschichte ist eine solche, die dies respektiert.

Der Versuch, etwas zu sagen, ohne sich festzulegen

Viele Teilnehmer von Schreibkursen wollen zwar schreiben, haben aber Angst, sich durch ihre Texte zu verraten. Sie fangen mit irgendeinem Thema an, aber bevor sie es auf den Punkt bringen, weichen sie aus, ironisieren es, vernebeln den Handlungsstrang oder chaotisieren die ganze Geschichte. Trauen Sie stattdessen Ihren Ideen und versuchen Sie nicht, ihnen auszuweichen! Lassen Sie sich auf die Abenteuer ein, die Ihre Einfälle erforderlich machen. Stehen Sie zu ihnen! Beispiel:

Maria wollte ins Kino gehen. Sie zog ihr Lieblingskleid an, schminkte sich und nahm ihren Mantel. Sie rief Manfred zu, dass sie allein ins Kino gehe. Sie hörte, wie er ihr sarkastisch hinterher rief: »Viel Spaß!«

Hier ist eine kleine Interaktion entstanden, die nach einem Konflikt aussieht. Das war nicht vorherzusehen, als die ersten beiden Sätze geschrieben wurden, es »geschah« einfach so, mit dem dritten Satz, dass Manfred aus dem Kinobesuch ausgebootet wurde. Das konnte geschehen, weil die Schreiberin

es zugelassen hat. Jetzt kann sie ausprobieren, was aus dem Konflikt wird. Das aber geht nur, wenn sie ihre Charaktere ernst nimmt und wenn sie keine Angst davor hat, dass man von der Geschichte auf ihr eigenes Innenleben schließt.

Wenn man Geschichten »zulassen« will, muss man bereit sein, die Gefühle der Protagonisten zu akzeptieren. Wenn unsere Autorin jetzt Maria ins Kino schickt, kann sie noch nicht wissen, was diese erleben wird. Wird sie Angst vor ihrer eigenen Courage bekommen? Wird sie sich zu Manfred zurücksehnen? Ist sie auf eine neue Begegnung aus? Hat sie Lust auf ein erotisches Abenteuer? Unsere Autorin weiß es anfangs nicht, aber mit jedem Satz wird die Geschichte deutlicher. Und als Autoren müssen wir jeden Satz ernst nehmen. Sobald er auf dem Papier steht, gehört er zur Geschichte und legt die nächsten Sätze fest.

Der Versuch, »gute« Geschichten zu schreiben

Das ist eine überaus verständliche Absicht aller Schreibern – und das ist auch gut so. Wer nicht motiviert ist, »gut« zu schreiben, hat auch keine Chance, es zu einem ansehnlichen Produkt zu bringen. Wenn Sie aber von Anfang an erwarten, gut zu sein, dann vertun Sie die Chance zu lernen. Versuchen Sie also, den Begriff »gut« aus Ihrem inneren Auftragsbuch zu streichen. Er ist viel zu global. Sie sollen ins Schreiben kommen und erste Schritte dazu machen. In diesem Stadium können Sie die Ernte Ihrer Bemühungen noch nicht einfahren. Wichtig ist für Sie, Ihren inneren »Sprachgenerator« in Gang zu bringen, Fantasie und narrative Kreativität freizusetzen. Diesen Prozess blockieren Sie, wenn Sie versuchen, »gut« zu schreiben. Sie werden später noch Gelegenheit haben, genauer auf die Sprache zu achten, die Sie verwenden.

Wer je das Literarische Quartett gesehen hat, hat noch im Ohr, dass die Form über die Qualität eines literarischen Textes entscheidet. Und natürlich wollen wir alle entsprechend formvollendet schreiben. Aber damit schicken wir uns selbst in die Irre. Es gibt viele Geschichten, die sehr wohl ihre Adressaten, Verleger oder Regisseure finden, ohne dass sie sprachlich brillant sind. Sie können dennoch spannend, informativ, emotional ansprechend usw. sein, nicht weil sie sprachlich gut sind, sondern weil die Geschichte gut strukturiert oder liebevoll erzählt ist.

Sie sollten sich also beim Schreiben vorläufig keine Gedanken darüber machen, was ein »guter« Text oder Stil ist. Wichtiger am Anfang ist es, genau zu schreiben und nach dem treffenden Ausdruck zu suchen. Dazu ist Arbeit am Text nötig: überarbeiten, überarbeiten, überarbeiten – bis Sie zufriedener mit dem Text sind. Legen Sie anfangs jedoch mehr Energie in die nächste Erzählung als in die Überarbeitung der bereits geschriebenen, auch wenn einer der ehernen Grundsätze des Kreativen Schreibens, den Sie im Verlauf dieses Buches noch öfter zu hören bekommen werden, lautet: »Schreiben heißt überarbeiten.«

Das Bedürfnis, bedeutungsvolle Texte zu schreiben

Dieses Bedürfnis ist fatal: nichts anderes als die vierte Kreativitätsbremse. Viele Menschen haben in ihrem Kopf eine Unterscheidung gespeichert, der zufolge Texte, die geschrieben werden, bedeutungsvoller sein müssen als solche, die man spricht. Fangen sie nun an, Geschichten zu schreiben, dann wollen sie auch etwas wirklich Sinnvolles herstellen – etwas, das Tiefe und Bedeutung hat.

Auch das hat einen vernünftigen Kern, denn es bringt natürlich nichts, sinnlose Texte zu schreiben, und man sollte die eigenen Texte ernst nehmen. Dennoch rennt man bei dem Versuch, etwas Bedeutungsvolles herzustellen, wieder in eine Kreativitätsfalle, denn die Tiefe eines Textes entsteht nicht dadurch, dass wir tief denken und dann diese Tiefe in einen Text übertragen. Und Bedeutung entsteht ebenso wenig dadurch, dass wir erst etwas Bedeutungsvolles denken und dann nach gewichtigen Wörtern suchen, die die Bedeutung transportieren können. Tiefe, Sinn und Bedeutung entstehen erst beim Schreiben, sie entstehen aus einem gedanklichen Kern oder einem Einfall, den wir zunächst aufschreiben, dann mit anderen Gedanken in Beziehung setzen, dann strukturieren, gären lassen, neu schreiben, überarbeiten, kürzen, glätten und polieren. Es ist also eine ganze Reihe von Arbeitsgängen nötig, an deren Ende dann vielleicht so etwas wie Bedeutung und Tiefe steht.

Aber nicht jeder Text braucht Tiefe. Erzählungen sollen in erster Linie unterhalten. Sie dürfen durchaus tiefe Erfahrungen, moralische Nutzenwendungen oder bedeutungsvolle Erkenntnisse transportieren. Aber sie können auch winzige Kleinigkeiten aus dem Alltag thematisieren. Oft sind gerade diese leichten Geschichten besonders ansprechend. Was aus einem Text wird, wenn wir ihn beginnen, können wir am Anfang nur ahnen.

Manchmal entsteht das Bedürfnis nach Bedeutung auch daraus, dass wir so etwas wie eine Botschaft haben, die wir anderen Menschen vermitteln wollen, oder bestimmte Lebenserfahrungen, deren Bedeutung wir darstellen möchten. Will man solche Erfahrungen versprachlichen, tendiert man dazu, schwere Wörter zu nehmen, um damit auch den Aussagen Gewicht zu geben. Das ist wiederum eine ganz ungünstige

Ausgangsbasis für das Schreiben von Geschichten, und zwar nicht deshalb, weil man nicht über bedeutende Lebenserfahrungen schreiben sollte – im Gegenteil: das ist guter Stoff für Geschichten –, sondern weil man dann die Leser moralisch bevormundet und mit dem vor Schwere triefenden Vokabular abschreckt.

Versuchen Sie also, wenn Sie im nächsten Kapitel mit den Schreibübungen beginnen, zunächst ganz »leichte« Geschichten zu schreiben. Das Leben zur Sprache zu bringen bietet Ihnen als Motto so viele Möglichkeiten, dass Sie Ihre tieferen Anliegen noch eine Weile zurückstellen können.

KAPITEL 3

Die eigene Erzählstimme finden

Dieses Kapitel hat die Funktion, Sie ins Erzählen zu bringen und das Erzählen in Ihren vertrauten Sprachmustern zu verankern. Sie werden zunächst einige Hinweise darauf bekommen, wie Sie an die ersten Schreibübungen herangehen sollten. Der Rest des Kapitels besteht aus kurzen Übungen, die Ihnen helfen, einen Einstieg ins Erzählen zu finden, ohne dass Sie dabei durch zu viel methodische Überlegungen bereits wieder blockiert werden.

Fertig machen zum Schreiben!

Wer zum ersten Mal Geschichten schreibt, gerät in der Regel in eine etwas förmliche Sprache, die ungefähr einer schriftlichen Zeugenaussage vor Gericht gleicht. Das hängt damit zusammen, dass wir im Kopf die Sprache zum Sprechen fein säuberlich von der Sprache zum Schreiben getrennt haben. In geschriebenen Texten, so haben wir gelernt, müssen wir uns »gewählt« ausdrücken, was heißt, Alltagsausdrücke und umgangssprachliche Wendungen zu vermeiden. Dass solche Texte gestelzt wirken, erleben viele Menschen bei ihren ersten kreativen Schreibversuchen. Die Übungen in diesem Kapitel dienen dem Zweck, bei einer einfachen, aber eigenen Sprache neu anzufangen.

Hilfreich ist es auch, wenn Sie spielerisch an die Aufgaben herangehen und weniger mit dem Verstand als mit dem Gefühl

arbeiten. Wenn Sie von Anfang an beim Erzählen zu sehr konstruieren, dann werden Sie keine Freude am Erzählen gewinnen. »Fabulieren« ist ein guter Begriff für die ersten Übungen. Fabulieren heißt, sich am Wort entlangzuhangeln, nicht am Sinn oder an der Erinnerung.

Ihre Erzählstimme ist ein eingefahrenes, vertrautes Muster des Erzählens, das Sie in bestimmten Situationen ohne nachzudenken einsetzen können. Genau betrachtet haben Sie mehrere Erzählstimmen bzw. mehrere Quellen, aus denen sie gespeist werden. Deshalb sind mehrere Übungen nötig. Wenn Ihnen eine dieser Übungen nicht gelingt, ist das nicht tragisch. Probieren Sie sie zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal aus; wenn es dann auch nicht geht, geben Sie es auf. Sie haben vielleicht keine ausgeprägte Stimme dazu.

Die folgenden Übungen sollen Ihnen helfen, Ihre Erzählstimme dingfest zu machen und festzustellen, welche Variationsbreite sie auszeichnet. Was daraus für Texte entstehen, ist nicht so wichtig. In den nächsten Kapiteln werden Sie dann mehr darüber erfahren, woraus Erzählungen bestehen.

Bitte rufen Sie sich ins Gedächtnis zurück, was Sie in dem betreffenden Abschnitt von Kapitel 2 über die »Erzählstimme« bereits gelesen haben: dass es sich dabei um die narrativen Eigenarten des Erzählers der jeweiligen Geschichte handelt. Dieser Erzähler ist – sofern wir es nicht mit autobiografischen Texte zu tun haben – eine andere Stimme als die des Autors. In diesem Kapitel geht es zwar hauptsächlich um die Stimme, mit der Sie sich als authentisches Individuum äußern, also um Ihre eigene, persönliche Erzählstimme, jedoch werden Sie auch verschiedene Übergänge zu fiktionalen Erzählstimmen ausprobieren können.

Mündliches Erzählen

Obwohl sich das schriftliche Erzählen vom mündlichen emanzipiert hat und seinen eigenen Gesetzen folgt, ist es doch oft sinnvoll, auf die frühere Form zurückzugreifen. Sie ist uns vertrauter und hilft uns oft, geschriebene Texte besser zu verstehen. In früheren Zeiten gehörte es durchaus zum guten Ton, für sich selber laut zu lesen; das machen heute nur noch Schulanfänger.

Für Schreibende ist es hilfreich, das laute Vorlesen wieder zu kultivieren. Es kann ein wichtiger Wegweiser für die ästhetische Beurteilung von Erzählungen sein, wenn wir Klang, Rhythmus und Wirkung von Textbestandteilen prüfen wollen. Zudem kann uns das mündliche Erzählen dabei helfen, bei unserer vertrauten Sprache zu bleiben und zu verhindern, dass wir in eine zu förmliche und damit distanzierte Sprache hineingeraten. In gesprochenen Texten ist uns der Wechsel von einer distanzierten zu einer persönlichen Sprache geläufiger als im geschriebenen Text.

Übung 1

Versetzen Sie sich in eine vertraute Situation mit einer guten Freundin oder einem guten Freund, die oder den Sie lange nicht mehr gesehen haben. Erzählen Sie ihr oder ihm ein aktuelles Ereignis aus Ihrem Leben, das sie oder ihn interessieren würde. Beginnen Sie zunächst, laut zu erzählen. Erzählen Sie so, als säße die Freundin oder der Freund vor Ihnen. Sprechen Sie die Person direkt an. Nehmen Sie sich die Pausen, die Sie zum Erzählen brauchen. Schreiben Sie schnell, wenn Sie schnell erzählen wollen. Achten Sie nicht auf Rechtschreibung, Grammatik etc.

Bevor Sie beginnen, notieren Sie bitte:

– Welcher Person wollen Sie etwas erzählen?

- In welcher Situation wollen Sie der Person begegnen?
- Worüber wollen Sie erzählen?

Schreiben Sie jetzt Ihren Bericht genau so auf, wie Sie ihn eben zu erzählen begonnen haben. Drücken Sie sich wie im Gespräch aus, nicht wie im Brief. Übersetzen Sie die Geschichte aber ins Hochdeutsche, wenn Sie eine regionale Mundart sprechen (wenn Sie zum Beispiel bayrisch zu schreiben versuchen, verlangsamt das Ihren Schreibfluss, weil die Verschriftlichung des bayrischen Idioms ungewohnt ist).

Nehmen Sie sich zehn bis 20 Minuten Zeit dafür. Beginnen Sie damit, die Freundin oder den Freund direkt anzusprechen. Benutzen Sie ruhig Formeln der Alltagssprache wie »weißt du«, »erinnerst du dich«, »kennst du noch den XY«, »sag mal« usw. Versuchen Sie, das Gesicht Ihrer Freundin oder Ihres Freundes vor Augen zu behalten, während Sie schreiben.

Auswertung

Gehen Sie den Text noch einmal durch. Ist der Text in einer persönlichen Sprache gehalten? Was unterscheidet ihn von einem Brief?

Heben Sie den Text auf, damit Sie ihn zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal ansehen können. Sie werden dann feststellen, dass er sehr lebendig ist, wenn auch unkonventionell geschrieben. Er enthält aber wahrscheinlich mehr Esprit als die »guten« Texte, die Sie sonst zu schreiben versuchen.

Wenn es Ihnen nicht gelungen sein sollte, mühelos zu erzählen, dann setzen Sie sich doch einmal mit einem anderen Gegenüber zusammen und erzählen Sie ihm ein anderes, vielleicht etwas persönlicheres Ereignis. Denken Sie daran, dass Ihre Freunde mehr daran interessiert sind, was Sie erlebt, gefühlt und gedacht haben, als daran, welche Ereignisse stattgefunden haben.

Immer wenn Sie sich beim Schreiben blockiert fühlen, können Sie auf diese Übung zurückgreifen. Auch dann, wenn Sie

das Gefühl haben, dass Ihre Sprache zu kompliziert, hölzern oder unbeweglich geworden ist, sollten Sie wieder beim mündlichen Erzählen beginnen und Ihr Anliegen einem guten Freund erzählen. Es hilft Ihnen, authentisch und lebendig zu schreiben.

Lautes Denken

Die zweite Art, mit der Sie Ihre Erzählstimme zu fassen bekommen können, besteht darin, einen inneren Monolog zu Papier zu bringen. Damit ist das gemeint, was Sie sich selbst erzählen. Wir alle halten Selbstgespräche, auch wenn das, aus Gründen, die mir nicht so recht einleuchten, als unschicklich gilt und als Anzeichen leichten Verrücktseins angesehen wird. Dennoch tun es die meisten Menschen, solange sie nicht konzentriert bei der Arbeit sind, in den Fernseher schauen oder sich die Zeit vertreiben. Selbstgespräche sind in der Regel mit Tagträumen und Bilderdenken verbunden, was parallel zum inneren Monolog abläuft. Mit solchen Tagträumen verarbeiten wir das, was wir erlebt haben, bereiten die nächsten Handlungen vor oder vergnügen uns einfach, indem wir etwas Lustvolles erfinden.

Die folgende Aufgabe ist nicht ganz einfach. Es geht darum, dass Sie Ihr inneres Sprechdenken aufschreiben. Nehmen Sie dazu ein wichtiges Vorhaben oder ein aktuelles Problem. Vielleicht erzählen Sie über Ihr Vorhaben, Schreiben zu lernen – das ist aktuell.

Übung 2

Schreiben Sie den Namen Ihres Vorhabens oder Ihres Problems aufs Papier oder in eine neue Datei Ihres Computers. Beginnen Sie

dann mit einem Satz wie: »Was könnte ich jetzt tun?«, darüber nachzudenken, und schreiben Sie jeden Gedanken sofort aufs Papier. Zensieren Sie Ihre Gedanken nicht, lassen Sie sie im Zickzack laufen, in Sackgassen rennen, schreiben Sie Ihre Gefühle dazu auf, schreiben Sie dazu, was Sie beim Denken erleben. Es geht nicht um einen Tagebuchtext. Der ist bereits gereinigt. Es geht um das normale Chaos, das beim Denken im Kopf herrscht: das Hin und Her, das Suchen und das Flüchtige.

Vergessen Sie Groß- und Kleinschreibung. Machen Sie keine Punkte am Ende des Satzes, schreiben Sie einfach los und denken Sie daran, dass allein wichtig ist, ob Sie schnell genug sind, Ihre Gedanken zu erjagen.

Auswertung

Was für ein Text ist entstanden? Ist er sprunghaft, ungeordnet, inkohärent? Ist wirkliches Sprechdenken im Text abgebildet? Gratuliere! Dann haben Sie wieder einen wichtigen Schritt getan: Sie sind an die Wurzeln Ihres Denkens und Ihrer Sprachproduktion gelangt. Sie haben an den sprachlichen Konventionen vorbei Ihre eigene, für Sie charakteristische Sprache gefunden.

Die Übung ist deshalb wichtig, weil sie Ihnen erlaubt, den Prozess der Sprachproduktion auf einer tieferen Stufe aufzugreifen, auf einer Ebene also, bevor Sie anfangen, Sinn und Grammatik mit Wörtern zusammenzufügen, so dass ein Text entsteht. Bei diesem Vorgang nämlich gehen Ihnen die meisten Ihrer Gedanken verloren, weil sie Ihrer Vorstellung von Logik, Sinn und gutem Ausdruck zum Opfer fallen. Produkt ist dann ein konventioneller Text: meist langweilig, weil weitgehend vorhersagbar. Wenn Sie jedoch die Sprünge, die privaten Ausdrücke und die unlogischen Elemente im Text belassen, dann wird er automatisch interessanter. Nicht, dass das bereits Literatur wäre, nein, es ist nur ein Schritt auf dem Weg dazu, Ihre Sprache und Ausdrucksweise zu finden.

Imagination

Eine wichtige Quelle für das Schreiben ist die Imagination, die Vorstellungskraft. Imagination ist die innere Visualisierung von Vorgängen und stellt eine Art experimentelles Heimkino dar, in dem wir probeweise Szenen arrangieren und Menschen darin agieren lassen können. Während es in der letzten Übung um die innere Sprache ging, geht es hier um die inneren Bilder, die allerdings nicht ganz unabhängig sind vom Sprechdenken.

Bild und Sprache hängen beim Schreiben eng zusammen. Worte und Sätze führen in der Regel zu Bildern bzw. Fantasien, und diese Bilder treiben wiederum den Schreibprozess voran.

Die Imagination ist unserem Willen durchaus zugänglich. Man kann sich bewusst Bilder vor Augen führen oder sich vorstellen, wie man durch ein bestimmtes Gebäude geht und eine bestimmte Person begrüßt. Die Imagination hat aber auch ein Eigenleben. Sie produziert oft überraschende Bilder, die wir nicht erwarten. Insofern kann sie uns beim Schreiben inspirieren, wenn wir nicht weiter wissen. Probieren Sie es aus mit der folgenden Übung.

Übung 3

Lesen Sie zunächst den folgenden Text durch. Dann lehnen Sie sich zurück, schließen die Augen und versuchen, die folgende Vorstellung in Ihrem Inneren entstehen zu lassen.

Sie sitzen in einem Theater. Der Raum ist dunkel, vor sich sehen Sie den leicht angestrahlten Vorhang. Warten Sie, bis sich vor Ihren inneren Augen ein Vorhang bildet. Betrachten Sie die Farbe, die Falten, den Spalt, den er am Bühnenboden freilässt. Wenn Sie den Vorhang genau sehen, dann lassen Sie ihn aufgehen. Vielleicht ist etwas Applaus dazu nötig. Schauen Sie sich das Bühnenbild an und die Per-

sonen, die davor agieren. Warten Sie eine Weile, was geschieht. Wenn Sie es gewohnt sind, Ihre Fantasien sehr stark zu lenken, dann brauchen Sie etwas Zeit, bis ein Bild von allein auftaucht. Lassen Sie sich überraschen, was dort geschieht, und schreiben Sie es anschließend auf.

Die meisten Menschen machen die Übung mit geschlossenen Augen, jedoch ist das nicht allen geheuer. Manche können auch gut mit offenen Augen tagträumen.

Auswertung

Was haben Sie »gesehen«? Konnten Sie das Bild selbst steuern? Oder hat es sich ohne Ihr Zutun entwickelt?

Im Prinzip ist unsere Psyche ohne weiteres in der Lage, Geschichten zu erfinden, ohne dass wir dabei bewusst Regie führen müssen. Sie macht das jede Nacht im Traum und hat dabei Zugang zu unserer ganzen inneren Bilder- und Erfahrungswelt, mit der sie Zusammenhänge herstellen kann, die unserem rationalen Denken nicht zugänglich sind. Sie werden, wenn Sie mehr Geschichten schreiben, lernen, sich auf Ihre Intuition zu verlassen, denn sie ist eine zentrale Quelle der Inspiration. Machen Sie noch eine zweite Übung zur Bedeutung der Fantasie für das Schreiben, die etwas einfacher ist als die erste.

Übung 4

Stellen Sie sich wieder eine Bühne vor, diesmal mit offenen Augen. Diese Bühne ist klein, etwa sechs mal drei Meter, und befindet sich einen halben Meter über dem Zuschauerraum. Der Zuschauerraum, von dem aus Sie beobachten, ist schwarz, die Zuschauersitze ebenfalls. Die Decke über Ihnen hängt voll Lampen. Sie blicken auf die hell erleuchtete Bühne und sehen ein modernes Wohnzimmer angedeutet mit einem gelben Sofa in der Mitte, vor dem ein kleiner Tisch steht, rechts davon eine Kommode. Links steht eine junge Frau na-

mens Tanja, Mitte zwanzig mit sympathischen, aber schmerzverzerrten Gesichtszügen. Sie krümmt sich etwas und hält sich den Bauch. Morton, ein Mann um die dreißig, steht rechts von ihr, die rechte Hand leicht auf die Kommode aufgestützt, die linke Hand in einer hilflos wirkenden Geste zu ihr ausgestreckt. Er öffnet gerade den Mund, um etwas zu sagen. Man erkennt, dass es ihm schwer fällt.

Schreiben Sie jetzt den Dialog auf, der sich zwischen den beiden Personen entspinnt. Beginnen Sie mit dem ersten Satz, der Ihnen einfällt. Schreiben Sie die Sätze der beiden Darsteller jeweils auf eine neue Zeile, wie in einem Rollenskript für das Theater – also etwa so:

Morton: Du siehst blass aus.

Tanja: Es tut so weh.

Stellen Sie sich die Bewegungen, die Mimik und Gestik der beiden Personen vor, wenn Sie den Dialog niederschreiben, und notieren Sie sie, wenn sie für das Geschehen Bedeutung haben. Sie können sich die beiden auch wie Puppen vorstellen, die Sie mit der Hand auf der Bühne herumführen. Diese Art des Spiels haben Sie in der Kindheit oft geübt.

Auswertung

Welche Interaktion ist entstanden? Was für eine Beziehung haben Sie zwischen Tanja und Morton kreiert? Gehen Sie den Dialog zwischen beiden durch und kürzen oder ergänzen Sie ihn, wenn nötig. Lassen Sie, wenn Sie Gefallen an der Szene gefunden haben, andere Personen zusätzlich auftreten und führen Sie die Szene zu einem Ende.

Diese Form der gesteuerten Imagination ist Ihnen wahrscheinlich vertrauter als die vorherige, wo Sie auf bewusste Einflussnahme verzichten sollten. In der Tat ist diese Art der Imagination die gängigste Art, sich etwas »auszudenken«. Wir sind seit unserer Kindheit an dieser Art des Geschichtenerfindens gewöhnt, und auch Schriftsteller können auf diese Form des Imaginierens nicht verzichten.

Für die Konstruktion von Geschichten ist ausschlaggebend, dass nach jeder Äußerung in dem Dialog zweier Figuren wieder etwas genauer festgelegt ist, was für eine Beziehung zwischen beiden besteht und wie die Hintergrundgeschichte zwischen ihnen beschaffen ist. Denken Sie daran, dass Sie zu der Geschichte, die sich da entwickelt, stehen müssen. Es ist völlig egal, was für eine Geschichte es ist, aber bleiben Sie ihr treu. Wenn Ihnen als erster Satz für Morton eingefallen wäre: »Du hättest wirklich nicht so viel Senf essen sollen«, na gut, dann wäre wohl eher ein Schwank draus geworden, denn Tanja hätte vielleicht geantwortet: »Es war doch deine Idee, Bratwürste zu Abend zu essen.« Woraufhin Morton erwidern müsste: »Ich kann deine ewige Rohkost nicht mehr sehen«, und so weiter.

Assoziationen

Die folgende Übung soll Ihnen bewusst machen, dass Wörter auch Verbindungen miteinander eingehen, die nicht über den Intellekt vermittelt sind. Wenn Sie schreiben, wie Sie es in der Schule und vielleicht im Studium gelernt haben, dann suchen Sie nach logischen Verknüpfungen zwischen Wörtern und setzen diese dann nach grammatikalischen Regeln zu Sätzen zusammen. Damit unterwerfen Sie die Sprache den logischen Zusammenhangsvermutungen, die Sie im Kopf haben, und schließen Tausende anderer Möglichkeiten aus.

Die Wörter haben aber eigene Beziehungen zueinander, die sich zum Teil aus ihrer semantischen Nähe (Bedeutung), aus ihrem Klang, aus einem sachlichen Kontext, in dem sie gemeinsam auftreten, oder einfach aus einer persönlichen Erfahrung ergeben. Sie lassen sich als »assoziative Verknüpfungen«

bezeichnen. Assoziationen müssen nicht begründet werden, sie können nicht wahr oder falsch sein. Sie sind einfach da.

Assoziationen zu sammeln ist eine gute Übung zur Vorbereitung des Schreibens, die dazu dienen kann, Material für das Schreiben zu gewinnen. Die Sammlung von Ideen oder Begriffen ist allgemein unter dem Begriff »Brainstorming« bekannt. Gleichzeitig kann man damit den Bedeutungsgehalt von Begriffen erkunden. Begriffe oder Themen, zu denen Sie viele Assoziationen finden, stoßen auf Resonanz in Ihnen und stellen eine gute Basis für das Schreiben dar. Begriffe, die kaum zu Assoziationen führen, sind als Themen oder Ausgangspunkte zum Schreiben weniger geeignet.

Übung 5

Nehmen Sie einen etwas schillernden Begriff, hinter dem einige Geheimnisse verborgen sein könnten, wie Sturmtief, Telefon, Schmerz, Eifersucht, Wurzel, Holz, Großmutter, Sorgenkind, Telegramm, Lehrer, Nachbar, Bergsee. Schreiben Sie das ausgewählte Wort obenan auf die Seite und fangen Sie an, Begriffe und Ausdrücke zu sammeln, die in irgendeiner Weise mit dem gewählten Begriff in Beziehung stehen. Es ist gleichgültig, ob diese Beziehungen gehalt- oder bedeutungsvoll sind. Wählen Sie nicht aus, denken Sie nicht weiter nach, schreiben Sie alles auf, bis Ihnen keine Assoziationen mehr einfallen.

Wenn Ihre Fantasie erschöpft zu sein scheint, gehen Sie die Wörter noch einmal durch. Haben Sie alle Arten von Verknüpfungen berücksichtigt? Logische? Kontextbedingte? Phonetische (klangliche)? Persönliche? Vor allem die letzten beiden vergisst man anfangs, da man gewöhnt ist, Gedanken rational auszuwählen. Für das Schreiben sind aber die Assoziationen, die aus dem eigenen Leben oder der eigenen Vergangenheit stammen, oft die wichtigeren. Ergänzen Sie sie, wenn Sie sie vergessen haben.

Gehen Sie anschließend die so entstandene und ergänzte Assoziationskette durch und unterstreichen Sie die Wörter oder Phrasen, die Ihnen interessant vorkommen. Nehmen Sie nun das Wort in der Assoziationskette, das Sie am interessantesten finden (gleichgültig warum), und schreiben Sie dazu einen kurzen Text, gleichgültig welcher Art (etwa sieben Minuten). Sie können zu diesem Text auf alle aufgelisteten Begriffe zurückgreifen, sind jedoch dazu nicht verpflichtet.

Auswertung

Hat die Übung Sie zu einem interessanten Begriff geführt, aus dem sich relativ mühelos ein Text schreiben ließ? Wenn nicht, wiederholen Sie die Übung zu einem Zeitpunkt, an dem Sie etwas energiegeladener sind. Das ist nämlich Voraussetzung dafür, dass Übungen dieser Art tatsächlich zu einem Ergebnis führen.

Wichtig an dieser Übung ist die Erfahrung, dass Sie Ihrem Sprachgedächtnis freieren Lauf lassen können, als Sie dies gelernt haben. Unabhängig von Ihren bewussten Steuerungsversuchen produziert dieses Gedächtnis Material, legt Gewichungen nahe und hilft Ihnen, zu einem Text zu kommen. Die Eigenschaften dieses Textes sind hier weniger wichtig als die Erfahrung, dass das Schreiben einfacher wird, wenn man eine Ideensammlung vorschaltet und aus dem so entstandenen Material den Text entstehen lässt. Ähnliche Techniken werden im Kreativen Schreiben vielfach als schreibvorbereitende Mittel empfohlen.¹

Behalten Sie diese Technik als Mittel in Erinnerung, sich das Schreiben zu erleichtern. Es empfiehlt sich, das Brainstorming so oft wie möglich beim Erzählen anzuwenden. Wollen Sie einen Raum oder eine Landschaft beschreiben, einen Plot entwickeln oder eine Erzählfigur entwerfen, so wird eine vorhergehende Materialsammlung Ihnen immer den Zugang zum Text vereinfachen.

Das Ungesagte sagen

Keine andere Übung ist besser geeignet als diese, um herauszufinden, was Sie wirklich zu erzählen haben. Sie besteht darin, das aufzuschreiben, was Sie denken und erleben, aber nie sagen. Die Übung zeigt Ihnen zudem, ob Sie ehrlich mit sich selbst sein können und wollen.

Eine Erzählstimme zu entwickeln, die für andere Menschen interessant ist, hat damit zu tun, neue Sichtweisen auf die Welt zuzulassen. Der größte Feind des Erzählens ist die Konventionalität, also das Erzählen in den eingeschliffenen und abgegriffenen Mustern der Alltagssprache. Wenn wir diese Sprachmuster verwenden, dann können wir nur das ausdrücken, was andere Menschen ohnehin längst im Kopf haben, denn sie verwenden diese Sprachmuster ebenfalls. Wir bleiben also in Sprachschablonen stecken.

Verbunden mit den Sprachmustern sind bestimmte konventionelle Blickweisen auf die Welt. Wenn wir unseren Alltag anschauen, dann sehen wir ihn durch die Brille des kompetenten Problemlösers oder der tüchtigen Alltagsbewältigerin. Alle Konflikte und Unebenheiten hobeln wir weg, denn wir müssen unser Arbeitspensum schaffen. Auch unnütze Gedanken und ungewöhnliche Betrachtungsweisen können wir nicht zulassen, denn sie stören unsere Routinen.

Dazu kommt noch, dass wir in der Regel schnell das Wesentliche erfassen müssen. Um handeln zu können, müssen wir systematisch, und das heißt auch: schematisch vorgehen. Das Ungewöhnliche, das, was nicht in unsere Schemata passt, eliminieren wir dabei. Was aber in Geschichten interessiert, die ja immer von individuellen Erfahrungen handeln und deren Sinn nicht darin besteht, Lehrbuchwissen zu präsentieren, ist genau dieses Ungewöhnliche.

Wer also die Routinen seines beruflichen Alltags bravourös meistert, alle Konflikte souverän löst, mit seinen Vorgesetzten, Kollegen und Mitarbeitern konstruktiv und freundlich umgeht, alles termingerecht fertigstellt und das Wesentliche stets im Blick hat – der hat große Probleme mit den Erzählen. Denn genau das: Routine, Souveränität, freundliche und konfliktfreie Beziehungen, effizientes Arbeiten und umsichtige Schlaue interessieren niemanden. Ich wiederhole: niemanden. Niemanden interessiert sich für kompetente, effiziente, freundliche, ausgeglichene Schlaumeier. Das mag beklagenswert sein, aber das Wissen darüber entlastet auch von dem falschen Glauben, wir könnten mit dem gleichen Bewusstsein, mit dem wir beruflich (oder im Studium oder sonstwo) erfolgreich sind, auch gute Geschichten erzählen. Wir können uns damit effizient mitteilen, mehr nicht.

Die Forderung, konventionelle Sprachmuster und Sichtweisen zu vermeiden, widerspricht nur scheinbar der oben ausgesprochenen Warnung davor, originell sein zu wollen. Es geht nicht darum, eine völlig neue Sprache und Ausdrucksweise zu finden, sondern darum, Ihre private Sprache zu entdecken, also eine, die bereits vorhanden ist, die Sie aber zugunsten der Verkehrssprache unterdrücken. Und es geht darum, mit einem neuen, unverstellten Blick auf Ihr Leben zu schauen, also das Offensichtliche auszusprechen.

Übung 6

Suchen Sie sich einen kurzen Ausschnitt aus Ihrer Arbeit, in der die typische Routine Ihres Berufes (des Studiums, des Alltags im Haushalt, der Ausbildung etc.) zum Ausdruck kommt, eine Situation also, die Sie gut kennen und oft erlebt haben. Nehmen Sie am besten irgendeine Anfangssituation: wie Sie in Ihr Büro kommen, einen Konferenzsaal betreten, Ihr schreiendes Kind aus der Krippe nehmen, in

einen Hörsaal gehen usw. Beschreiben Sie diesen Ausschnitt in einer konventionellen Erzählweise, als würden Sie mit Kollegen oder Mitstudierenden sprechen. Schreiben Sie in der Ich-form und im Präsens. Nehmen Sie sich zehn bis 15 Minuten Zeit dafür.

Trinken Sie einen Kaffee, wenn Sie fertig sind, und setzen Sie sich wieder dran, die gleiche Szene noch einmal zu beschreiben – mit zwei zusätzlichen Vorgaben. Erstens: Schreiben Sie diesmal die Szene so, als hätten Sie sich in gereizter oder schlechter Stimmung befunden. Zweitens: Schreiben Sie außer den notwendigsten Informationen über den Handlungsverlauf nur das auf, was Sie in diesen Situationen zwar denken, aber niemandem sagen würden, was Sie normalerweise einfach wegdrücken, damit Sie den Alltag bewältigen. Beschreiben Sie also Ihren Alltag aus der Sicht eines übellaunigen Selbst, das vor sich hingrantelt. Beschreiben Sie Wahrnehmungen, Gefühle, Gedanken, Assoziationen. Folgen Sie dabei wieder einer eher privaten Sprache als einer konventionellen. Lassen Sie der Geschichte ihre eigene Entwicklung, wenn Sie beim Schreiben andere Ideen bekommen als in der ersten Fassung.

Auswertung

Lesen Sie sich beide Erzählungen laut vor. Überlegen Sie, was anders lief beim Schreiben. Bei welchem Text hatten Sie mehr Spaß? Bei welchem haben Sie flüssiger geschrieben? Wo gab es mehr Überraschungen? Wo sind Sie konkreter geworden? Was hat sich an der Sprache verändert? Welche ist kräftiger? Welche Geschichte lesen Sie mit mehr Freude? Was ist in der zweiten Fassung dazugekommen? Hat sich deren Verlauf geändert?

Sind Sie in der zweiten Fassung gemein, ungehobelt, unlogisch, unfreundlich und aggressiv geworden? Nein? Dann machen Sie diese Übung bitte ein zweites Mal. Sie müssen es schaffen, Ihre gereizte innere Stimme zu Papier zu bringen. Sie drückt sozusagen Ihr Unter-Ich aus, das fiktive Pendant zum Freudschen Über-Ich, das bekanntermaßen die guten Absichten, die Moral und die hehren Ziele einer Person enthält. Das Unter-Ich würde dementsprechend Ihre Flüche, Verwün-

schungen, schlechten Absichten, Gemeinheiten, Irrationalitäten und destruktiven Tendenzen verkörpern. Wenn Sie Ihr Unter-Ich nicht deutlich genug haben zu Wort kommen lassen, überarbeiten Sie den Text und bringen es unverblümt zum Ausdruck.

Man kann diese Übung auch aus ganz anderen Gemütsverfassungen heraus durchführen – also zum Beispiel den Alltag aus einer verliebten oder ängstlichen Stimmung beschreiben. Das ist etwas schwieriger und verlangt etwas mehr Selbstheilkunde. Wenn Sie noch einen Schritt weiter gehen wollen, dann unterstellen Sie Ihrem Erleben eine Stimmung, die Sie selbst gar nicht so kennen, also vielleicht eine mörderisch-aggressive, eine sentimental-schwärmerische, eine gruftig-düstere. Dann wären Sie gezwungen, eine neue Sichtweise anzunehmen, und wären mithin auf dem Weg, Ihre eigene Erfahrung zu fiktionalisieren, indem Sie eine fremde Erzählstimme konstruieren. Sie werden dabei erleben, dass Ihr Alltag Elemente enthält, die Ihnen bisher gar nicht aufgefallen sind, die Sie erst sehen, wenn Sie sich erlauben, eine Ihrer Stimmung entsprechende Sprache zu verwenden.

Fiktionalisierung der Kindheit

Wenn man über eigene Erfahrungen schreibt oder eigene Erfahrungen fiktionalen Figuren unterstellt, ist es wichtig, sich über einige Eigenschaften der Fiktionalisierung klar zu werden. Im Prinzip ist jede Verschriftlichung persönlicher Erinnerung bereits eine Form der Fiktionalisierung, denn sie zwingt zu einer narrativen Konstruktion, die wir dann »Vergangenheit« oder »Biografie« nennen. Erinnerung hat, wie bereits angesprochen, nicht die Form exakt reproduzierbarer Sinnes-

eindrücke, sondern ist eine Art »Text«, den wir laufend umschreiben müssen. Ich möchte Ihnen aber weitere Schritte der Fiktionalisierung zeigen, die darin bestehen, eigene Erfahrungen in andere narrative Kontexte umzusiedeln.

Fiktionalisierung eigener Erfahrungen ist für die Entwicklung literarischer Erzählkompetenz überaus bedeutsam, denn sie verhilft uns dazu, das noch nicht Begriffene – unklare Emotionen, »schwebende« Befindlichkeiten, dünne Erinnerungsspuren – zur Sprache zu bringen. Und genau das ist der spannendste Aspekt des Schreibens. »Gerade die noch unbegriffene, noch nicht misstrauisch abgeklopfte Inspiration ist Voraussetzung literarischer Erfindung«, stellt der Schriftsteller Sten Nadolny fest.²

Und Erinnerungen an die Kindheit spielen dabei eine besondere Rolle. Erzähler sind, so fährt Nadolny fort, besonders angewiesen auf »die unbestimmten Erinnerungen, die sich nicht auf Gesichertes, als Faktum Geltendes oder bereits mehrmals Erzähltes richten, sondern vergangene innere Zustände aufsteigen lassen: Wenn man plötzlich wieder weiß, wie man als Vierzehnjähriger die Mädchen wahrnahm. Oder wie sich Englisch anhörte, als man es noch nicht verstand.«³ Über die eigene Kindheit zu schreiben ist einerseits Erinnerungsarbeit und verlangt einige Techniken, die unserem Gedächtnis auf die Sprünge helfen. Es ist andererseits Konstruktionsarbeit, denn wir müssen den Erinnerungen eine sprachliche Form geben, die sie früher nicht hatten.

Übung 7

Versuchen Sie, mit der Vorgehensweise von Bill Roorbach⁴ die Erinnerungen an Ihre früheste Kindheit wachzurufen. Der Übung erster Teil besteht darin, dass Sie eine grobe Landkarte von der frühesten Wohnumgebung zeichnen, an die Sie sich erinnern können. Zeichnen

Sie so viele Details über die Nachbarschaft auf wie möglich. Wer lebte wo? Wo waren Ihre Lieblingsplätze? Ihre Wege? Die geheimen Plätze? Die Wohnorte Ihrer Freunde? Die Treffpunkte? Die Orte, an denen ungewöhnliche Menschen wohnten? Welche Tiere gab es? Die verbotenen Plätze? Die Orte, die Ihnen Angst machten? Und so weiter.

Wenn Sie die Karte gezeichnet haben, nehmen Sie eine Episode, die Ihnen beim Zeichnen eingefallen ist, und schreiben Sie eine Geschichte dazu. Nehmen Sie eine, bei der Sie als Kind etwas erlebt haben und emotional sehr beteiligt gewesen sind (es ist nicht wichtig, ob Sie sich noch erinnern, warum es emotional so aufregend war). Schreiben Sie bitte in der Ichform und benutzen Sie das Präsens. Sie können damit die Vergangenheit näher an sich heranholen und sich die Vorgänge besser vergegenwärtigen. Schreiben Sie nicht aus der Distanz heraus, was das Kind, das Sie waren, einmal getan hat, sondern beschreiben Sie das Ereignis als Kind. Beschreiben Sie, was Sie sehen, hören, fühlen, erleben. Greifen Sie wieder auf eine einfache Sprache zurück, die sich als Gemisch von Kinder- und Erwachsenensprache ergibt.

Auswertung

Haben Sie sich in die Situation hineinversetzen können? Ist die Kindheit lebendig geworden? Menschen unterscheiden sich sehr stark darin, ob sie Zugang zu Erinnerungen aus ihrer Kindheit haben. Bei manchen ist die Kindheit emotional noch so lebendig, als habe sie sich erst gestern Abend abgespielt, bei anderen sind nur noch blasse und emotional gereinigte Erinnerungen vorhanden. Gleichgültig, zu welchem Typ Sie gehören, mit Hilfe der Landkarte sollte es Ihnen gelungen sein, einiges wieder auszugraben, was Ihnen nicht mehr bewusst war.

Das Niederschreiben persönlicher Erinnerungen ist der erste Schritt zu deren Fiktionalisierung. Ein zweiter, wichtiger Schritt liegt darin, die Erfahrung, die Sie als Kind gemacht haben, in einen anderen narrativen Kontext zu stellen, bei-

spielsweise einer selbstgeschaffenen Erzählfigur unterzuschieben.

Damit kommen wir zur Übung zweiter Teil.

Übung 8

Nehmen Sie die Geschichte, die Sie soeben geschrieben haben, und geben Sie dem Kind einen neuen Namen. Nehmen Sie – wenn Ihnen kein anderer einfällt – den Namen, den Sie als Kind am liebsten gehabt hätten. Überlegen Sie jetzt, welche die wichtigsten Eigenschaften des Kindes in der Situation waren, die Sie eben geschildert haben. Wie verhielt es sich da? War es ängstlich, frech, vorsichtig, verspielt usw.? Schreiben Sie drei oder vier Eigenschaftswörter auf, die für das Kind in dieser Situation charakteristisch waren. Versuchen Sie dabei, Distanz zu bekommen, als sähen Sie das Kind, das Sie waren, mit fremden Augen. Achten Sie darauf, dass sowohl positive als auch negative Eigenschaften darin enthalten sind.

Aufgabe ist es jetzt, die Geschichte neu zu schreiben, diesmal in der dritten Person Singular und im Präteritum. Flechten Sie in die Erzählung ein (in ganz groben Zügen), durch welche Erfahrungen in seiner Familie dieses Kind die genannten Eigenschaften erworben hat. Und beenden Sie die Geschichte damit, dass Sie andeuten, was sich aus der Geschichte über den Erwachsenen entnehmen lässt, der das Kind einmal werden wird.

Auswertung

Wie gut zugänglich waren Ihnen die Erfahrungen aus der Kindheit? Sind sie noch lebendig oder haben Sie eher das Gefühl, sie konstruieren zu müssen? Haben Sie Lust, weiter daran zu arbeiten, oder wollen Sie sie lieber ruhen lassen? Es ist Ihre Entscheidung, ob Sie sich schreibend mit Ihrer Kindheit auseinander setzen wollen oder nicht.

Diese Übung, das haben Sie wahrscheinlich gemerkt, bringt Sie in Kontakt mit einigen tieferen Schichten Ihrer Persönlichkeit und Biografie. Sie sind an dem Punkt angekommen, an dem Schreiben in Selbsttherapie übergeht. Und Selbsttherapie ist in der Regel mit Unlustgefühlen verbunden, so als

sträube sich die Seele gegen das Eindringen in abgeschirmte Zonen. Selbst Freud verfiel in eine ihm unerklärliche und lang anhaltende »Denklähmung«, als er sich zu weit in eine Selbstanalyse verstrickte.

»Fiktionalisierung« ist auch deshalb von Bedeutung, weil sie es Ihnen gestattet, auch ein Kind zu konstruieren, das Ihnen unähnlich ist. Sie können sein Schicksal übertreiben und modifizieren, ohne dass Sie dadurch das Gefühl haben müssen, unehrlich zu sein. Sie können aus der gleichen Erinnerung mehrere Geschichten machen und ausprobieren, welche zu einem besseren Ende kommt oder welche Ihnen einfach besser gefällt. Und Sie können guten Gewissens Ihre Erinnerung mit heutigen Konstruktionen auffüllen, wenn sie Ihnen zu dürftig ausgefallen zu sein scheint.

Weitere Fiktionalisierungsübungen können Sie mit folgenden Themen machen:

z Was war Ihren Eltern (oder einem Elternteil) in der Erziehung besonders wichtig? Schreiben Sie so viele authentische Aussagen auf, wie Ihnen einfallen. Schildern Sie dann einige Situationen, in denen dieses Erziehungsverhalten besonders zum Tragen gekommen ist (erste Person Singular, Präsens). Erzählen Sie dann die Geschichte wieder aus der Distanz der dritten Person. Fügen Sie hinzu, wie das Kind in seinem weiteren Leben mit diesen Erfahrungen umgegangen ist.

z Womit waren Sie als Kind oder Jugendlicher obsessiv (zwanghaft) beschäftigt? Gedanken, die Ihnen immer wieder durch den Kopf gingen, Themen, mit denen Sie sich ständig beschäftigten, oder Handlungen, die Sie immer wieder ausführen mussten? Machen Sie zunächst eine Liste von Themen, die dafür in Betracht kommen. Wählen Sie dann eine konkrete Situation aus und schildern Sie sie so plastisch wie möglich, mit

dem Wortlaut der Selbstkommunikation und genauen Orts- und Personenbeschreibungen. Schreiben Sie diesen Text gleich in der dritten Person, wählen Sie aber das Präsens.

z Listen Sie drei Beziehungen in Ihrem Leben auf, die besonders intensiv und eng waren. Beschreiben Sie jede der drei Beziehungen mit fünf bis sechs Sätzen aus der Sicht der jeweils anderen Person. Lassen Sie jede dieser Personen sagen, was sie an Ihnen besonders schätzte und was ihrer Meinung nach die Beziehung schwierig machte oder beendete.

z Schildern Sie das Leben Ihrer Eltern vor Ihrer Geburt und beschreiben Sie, wie die beiden sich kennen gelernt haben.

z Stellen Sie sich vor, Ihr Leben wäre ein Roman. Welche Kapitelüberschriften müsste dieser Roman haben? Suchen sie fünf bis acht Überschriften, die die wichtigsten Abschnitte Ihres Lebens gut charakterisieren. Schreiben Sie zu jedem Kapitel eine kurze Inhaltsangabe. Wenn Sie das haben, geben Sie diesem Roman einen Titel.

Diese Übungen erlauben keine bestimmte Zeitvorgabe. Versuchen Sie, die Texte kurz zu halten, aber wenn Sie Freude an der narrativen Gestaltung Ihrer Biografie bekommen, nehmen Sie sich die Zeit dazu. Sie ist im Hinblick sowohl auf Ihre persönliche als auch auf Ihre literarische Entwicklung gut investiert.

Meine schönste Beichte

Es gibt weitere Erzählformen, die uns aus dem wirklichen Leben vertraut sind. Eine davon ist die Beichte. Wer katholisch ist, hat direkte Erfahrungen damit, für die anderen ist ihr

Sinngehalt vertraut. Wir alle müssen ab und zu jemandem etwas beichten. Beichten ist für das literarische Schreiben nicht nur dadurch interessant, dass es aus einem schlechten Gewissen heraus geschieht und mithin viel Energie ins Schreiben einspeisen kann, sondern auch deshalb, weil es zu interessanten Themen führt. Sünden sind nun einmal das, was alle Menschen in Geschichten am Spannendsten finden. Heiligengeschichten reißen niemanden vom Hocker. Nutzen Sie die nächste Übung dazu, ein paar ordentliche Sünden zu beichten. Seien Sie dabei nicht kleinlich und packen Sie wirklich aus!

Übung 9

Stellen Sie sich vor, Sie seien zum Tode verurteilt worden und hätten mit dem Leben abgeschlossen. Am Abend vor der Hinrichtung haben Sie Gelegenheit, einem Priester oder einer anderen Person Ihrer Wahl zu beichten. Suchen Sie sich einige wirklich gute Sünden aus, solche, die einem Kriminal- oder einem Piratenroman alle Ehre machen würden.

Achten Sie darauf, die ausgewählte Person direkt anzusprechen. Seien Sie konkret! Fangen Sie mit der dritt- oder viertgrößten Sünde an, damit Sie sich steigern können. Denken Sie aber auch daran, dass Beichten der Rechtfertigung dient. Sie sollen versuchen, sympathisch zu bleiben, damit Sie nicht der völligen Verdammnis anheim fallen.

Fangen Sie die Geschichte mit dem Satz an: »Ich weiß, ich hätte nicht ... (meine Tante vergiften, meinen Mann betrügen, den Senator erschießen usw.) ... sollen. Und es wäre auch nicht passiert, wenn nicht ...«

Auswertung

Lesen Sie die Beichte noch einmal durch. Haben Sie es bis zu einem Mord gebracht? Haben Sie gelogen, gestohlen, intrigiert, Seitensprünge begangen, Bestechungsgelder kassiert? Gut so! Sie haben eine weitere Eingangsprüfung für das Schreiben von Geschichten bestanden.

In Alltagsansichten sind wir darum bemüht, uns selbst in ein gutes Licht zu setzen. In literarischen Texten dagegen sind wir auch gemein, böse oder feige. Wir lassen andere an den negativen Seiten unseres (literarischen) Innenlebens teilhaben, weil diese Seiten für Lesende interessanter sind als unsere moralisch glattgehobelten Alltagsfassaden. Außerdem haben Sie erfahren, dass Ihre Fantasie sich gerne auf bestimmte Abenteuer einlässt, wenn Sie die Zügel der Rationalität schleifen lassen. Für das Schreiben von Geschichten ist die Fantasie eine wichtige Quelle (aber beileibe nicht die einzige, wie wir später sehen werden).

Kindergeschichten

Unter den Erzählstimmen, die uns zur Verfügung stehen, befindet sich meist auch eine Stimme, die Geschichten für Kinder erzählen kann. Auch wer keine eigenen Kinder und dementsprechend wenig Übung hat, kennt Kindergeschichten aus der eigenen Biografie und kann sie mit wenig Mühe wieder aktivieren.

Übung 10

Erfinden Sie eine Geschichte für ein Kind, das längere Zeit krank ist und mehrere Operationen über sich ergehen lassen muss. Nehmen wir an, das Kind sei vier oder fünf Jahre alt. Erzählen Sie dem Kind eine Geschichte, in der Viktor, der kleine Waschbär, oder Viktoria, das kleine Waschbärenmädchen, die Hauptrolle spielen (wenn Sie keine Waschbären mögen, erfinden Sie ein anderes Tierkind wie Margit, die kleine Meise). Erfinden Sie eine Geschichte, in der die Situation des Kindes sich spiegelt.

Fangen Sie an mit: »Es war einmal ein kleiner Waschbär, der hieß Viktor ...« Seien Sie sentimental. Kinder lieben plakative, offene Ge-

fühle. Haben Sie keine Scheu, das Kind könnte seine eigene Situation wiedererkennen. Kinder lassen sich durch die Fiktionalisierung der Vergangenheitsform so täuschen, dass sie das Erzählte nicht mit ihrer eigenen Gegenwart in Verbindung bringen.

Auswertung

Lesen Sie die Geschichte noch einmal durch. Taucht die Krankheit des Kindes in der Waschbärengeschichte auf? Ist das Leiden des Waschbärenkindes intensiv genug beschrieben? Erfährt das Waschbärenkind Unterstützung durch Eltern, Geschwister und Freunde? Wächst das Waschbärenkind dadurch, dass es zur Überwindung seiner Krankheit beiträgt? Verändern Sie die Geschichte, wenn eines dieser Elemente fehlt. Sollten Sie einen eher ironischen Ton gewählt haben, schreiben Sie die Geschichte um. Kinder, kranke zumal, können nichts mit Ironie anfangen.

Wenn Sie nun auch die revidierte Geschichte durchlesen: Kommen Ihnen dann selbst die Tränen? Gut so! Gratuliere! Sie haben wieder eine wichtige Erfahrung gemacht. Geschichten sind dazu da, Gefühle bei anderen Menschen hervorzurufen. Je mehr sie uns emotional berühren, desto besser gefallen sie uns. Kinder sind sehr dankbare Geschichtenabnehmer, wenn wir ihre Gefühle erreichen. Leider raubt uns das Fernsehen immer mehr den Erzählkontakt mit den Kindern, so dass diese unendlich wichtige Brücke zu den Eltern heute oft fehlt. Für Sie ist wichtig, erfahren zu haben, dass eine Ihrer Erzählstimmen direkten Zugang zu den Gefühlen von Kindern hat und dass diese Stimme fast mühelos rührende Geschichten produziert, sofern Sie sich nur trauen, diese Gefühle auch selbst zuzulassen.

Ausreden erfinden

Es gibt Situationen im Leben, in denen Sie in einer Minute mehr als drei Geschichten erfinden, blitzschnell prüfen, ob sie

brauchbar sind, sie gegebenenfalls verwerfen und neue erfinden. Die typische Situation ist das Erfinden von Ausreden. Ausreden sind meist vollständige Geschichten. Und es sind gute Geschichten, denn sie sollen unwiderlegbar und glaubwürdig sein. Die besten von ihnen haben obendrein noch einen Unterhaltungswert.

Übung 11

Stellen Sie sich vor, Sie sind zu einem langweiligen Fest eingeladen, vielleicht bei einer Tante, die Sie manchmal mit Geld unterstützt und die Sie vielleicht beerben wollen. Oder Sie sind bei Ihren Kollegen eingeladen, die Sie zwar mögen, die aber immer gleichzeitig die unsäglich langweiligen Müllers einladen. Oder Sie müssen sich an einem Seitensprung vorbeimogeln. Wie auch immer: Denken Sie sich bitte eine konkrete Person aus, eine konkrete Situation (am besten eine, die tatsächlich stattgefunden hat). Schreiben Sie die Konstellation in drei Sätzen nieder, zum Beispiel: »Ich war auf einer Tagung und habe einen sehr attraktiven Kollegen getroffen, mit dem ich schon immer mal eine intime Beziehung haben wollte. Spontan habe ich mich entschlossen, einen Tag länger zu bleiben, obwohl die Tagung schon zu Ende war. Was soll ich meinem Mann sagen?«

Schreiben Sie dann das nieder, was Sie Ihrem Mann (Lebenspartner, Ihrer Frau oder Lebenspartnerin) sagen würden. Schreiben Sie es so, als hätten Sie ihn oder sie gerade am Telefon. Denken Sie daran, dass Sie nur glaubwürdig sein können, wenn Sie konkret, detailliert und anschaulich sind!

Auswertung

Diese Übung ist nur erfolgreich, wenn es Ihnen gelingt, etwas von dem schlechten Gewissen zu (re)aktivieren, das Sie in der Situation hatten. Deshalb ist es wichtig, dass es sich um eine halbwegs realistische Situation handelt (was nicht ausschließt, dass es eine erdachte Situation sein kann).

Lernen können Sie aus dem Text, dass ein schlechtes Gewissen erfinderisch macht. Wenn Sie Ihre literarischen Geschich-

ten später mit der gleichen Passgenauigkeit konstruieren wie Ihre Ausreden, dann sind Sie schon auf dem Weg zur Meisterschaft.

Warum schreiben?

Noch eine Vorübung: Suchen Sie die Stimme in Ihnen, die sagt, warum Sie eigentlich schreiben wollen. Diese Übung soll Ihnen dabei helfen, Ihr Bewusstsein etwas zu explorieren, um Ihre Schreibmotive ausfindig zu machen.

Ist es nötig, die Motive kennen zu lernen, warum Sie schreiben oder schreiben wollen? Reicht es nicht, es einfach zu tun? Natalie Goldberg⁵ sagt dazu (und von ihr stammt auch die Idee zu dieser Übung), dass man Energien für das Schreiben freimachen kann, wenn man zu den tatsächlichen Gründen vordringt. Schreiben wird produktiv, wenn es nicht einfach ein intellektuelles, sondern stattdessen ein existenzielles Bedürfnis ist. Erfolgreich werden Sie im Schreiben nur sein, wenn Sie diese existenziellen Bedürfnisse aktivieren. Aus ihnen kommen der Elan, das Durchhaltevermögen, die Hartnäckigkeit zum Schreiben und die Bereitschaft, auf anderes zu verzichten. All das ist nötig, wenn Sie es im Schreiben weiterbringen wollen.

Übung 12

Nehmen Sie ein Blatt Papier oder eine neue Datei in Ihrem PC und schreiben Sie eine Liste von Gründen auf, warum Sie schreiben (wollen). Setzen Sie als Überschrift darüber: »Warum ich schreibe«, oder: »Warum ich schreiben will«. Schreiben Sie alle Gründe auf, oberflächliche und tiefe, echte und aufgesetzte. Unser Bewusstsein ist vielschichtig. Beginnen Sie jeden Satz mit »weil ...« (weil ich es brauche, weil ich andere beeindrucken will, weil ich glaube, dass ich etwas zu sagen habe usw.). Die tieferen Motive öffnen sich nicht

immer ohne weiteres unserem Zugriff. Seien Sie also hartnäckig und überlegen Sie weiter, auch wenn das erste Pulver verschossen ist.

Auswertung

Gehen Sie die entstandene Liste noch einmal durch. Wo wird es »heiß«? Wo ist das, was Sie tatsächlich bewegt? Und haben Sie Ihre wirklichen Beweggründe gefunden?

Die Übung gibt Anlass zu vielerlei Fragen an Ihre Schreibmotivation: Wie hängt Schreiben mit Ihrem Selbstwertgefühl zusammen? Mit Ihrer Meinung von Ihrem eigenen Intellekt? Mit Ihren Bedürfnissen, Ihr eigenes Leben zu verstehen? Mit Ihren Bedürfnissen, die Welt zu beeinflussen? Mit Ihren Bedürfnissen, etwas Großes zu schaffen? Mit Ihren Bedürfnissen, Anerkennung zu finden? Mit Ihrer Angst, es nicht zu schaffen? Mit Ihren Befürchtungen, psychisch nicht normal zu sein (alle Menschen haben diese Angst gelegentlich)? Mit Ihrem Bedürfnis, es jemandem zu beweisen? Mit Ihrem geheimen Wunsch, etwas zu erzählen, was Sie noch niemandem gesagt haben? Mit Ihren inneren Verletztheiten?

Es ist kein Selbstzweck, diese Motive aufzuschreiben, sondern es ist Teil Ihrer Aufgabe, das Versteckspiel zu durchschauen, das Sie mit sich selbst treiben. Wir alle verstecken uns hinter sozial akzeptablen Motiven und verbergen die weniger akzeptablen so lange vor den anderen, bis wir sie auch selbst nicht mehr wahrnehmen können. Gehen Sie zu Übung 13 und vertiefen Sie Ihre Selbstbetrachtung.

Übung 13

Nehmen Sie noch einmal ein Blatt Papier, schreiben Sie diesmal drüber: »Warum ich wirklich schreibe«, oder: »Warum ich wirklich schreiben will«. Beginnen Sie mit den Punkten aus der ersten Liste, die emotional bedeutungsvoll waren. Fügen Sie dann alle neuen Gedanken an. Notieren Sie alle Gründe, ohne groß nachzudenken.

Schreiben Sie gegebenenfalls wieder Füllsätze hin, die vielleicht nicht ganz wahr sind, damit Sie in Fluss bleiben.

Auswertung

Sind Sie jetzt der Sache näher gekommen? Es macht nichts, wenn Ihnen der Grund für Ihr Schreiben nicht salonfähig vorkommt. Niemand wird Rechenschaft von Ihnen darüber verlangen. Nur Sie selbst müssen den Grund akzeptieren. Wenn Sie einen guten Grund gefunden haben, dann wissen Sie auch, worüber Sie als Erstes schreiben können. Sie haben damit Ihre tiefste, innere Stimme als Schreiber oder Schreiberin gefunden. Deponieren Sie Ihre Notiz an einem Ort, wo Sie sie wiederfinden können. Es kann ganz nützlich sein, gelegentlich einen Blick darauf zu werfen.

Die innere Stimme zu finden, die Ihnen sagt, warum Sie schreiben, ist deshalb von Bedeutung, weil Sie damit ein weiteres Stück der Selbstständigkeit gewinnen können, ohne die Sie im Schreiben nicht weiter kommen. Eine Erzählstimme zu gestalten, die für andere interessant ist, erfordert oft, die ganze Persönlichkeit in die Waagschale zu werfen, und Sie sollten wissen, aus welchen Gründen Sie das tun.

Eine andere, etwas spielerischere Möglichkeit, sich selbst als schreibender Person auf die Schliche zu kommen, finden Sie in der Übung 14. Dabei geht es darum, etwas Distanz zu sich selbst als schreibender Person zu gewinnen und sich selbst gewissermaßen aus der Fernsicht zu betrachten.

Übung 14

Nehmen Sie Ihren Schreibblock und setzen Sie sich zwei bis drei Meter entfernt von dem Ort, an dem Sie gerade geschrieben haben (und nehmen Sie einen anderen Stuhl). Blicken Sie auf diesen ursprünglichen Ort und stellen Sie sich vor, wie Sie aussehen, wenn Sie dort über das Papier gebeugt oder vor dem PC sitzen. Betrachten Sie die Utensilien, die sich dort angehäuft haben, das Chaos oder die Ordnung, die den Schreibplatz ausmachen, die Atmosphäre, die dort

herrscht. Versuchen Sie dann – so als würden Sie eine fremde Person beschreiben – eine kurze Geschichte darüber zu erzählen, warum Sie dort sitzen und schreiben. Erzählen Sie, was Sie bewegt, was die Gegenstände bedeuten, in welcher Stimmung Sie dort sitzen und zu was für einem Ende Sie Ihre Schreibbemühungen bringen werden. Schreiben Sie von sich in der dritten Person und benutzen Sie das Präsens. Nehmen Sie sich etwas mehr Zeit für diese Übung, denn in ihr steckt sehr viel anregendes Material.

Auswertung

Die Übung verlangt von Ihnen eine Separierung Ihrer Persönlichkeit in einen wahrnehmenden bzw. erzählenden und einen handelnden Teil. Achten Sie bei der Auswertung zunächst darauf, mit welchen Augen der wahrnehmende/erzählende Teil auf den handelnden Teil blickt: Ist es Wohlwollen, Strenge oder Ironie? Betrachten Sie dann, was Sie über Ihre Motive und die Besonderheiten Ihres Schreibverhaltens herausgefunden haben.

KAPITEL 4

Das Personal des Erzählers

Geschichten handeln von Menschen – in der Literatur nennen wir sie Erzählfiguren oder, nach dem amerikanischen Vorbild, Charaktere –, die etwas tun oder erleben. Erzählfiguren bilden den Kern aller Geschichten, und deshalb besteht ein wichtiger Teil des Erzählens in ihrer Konstruktion. Erzählfiguren für eine Geschichte zu schaffen ist die interessanteste und wahrscheinlich auch wichtigste Aufgabe von Autoren. Plausible, profilierte, gut konzipierte Figuren sind das Herzstück jeder Erzählung, von denen es abhängt, ob ein guter Plot entstehen kann. In diesem Kapitel möchte ich Ihnen zeigen, was man tun muss, um interessante Protagonisten zu gewinnen, und wie man sich mit ihnen anfreunden kann.

Die Angst des Schöpfers vor dem Ton

Versucht man erstmals, eine neue Erzählfigur zu schaffen, stößt man auf merkwürdige Hemmungen. Darf ich Figuren wirklich so konzipieren, wie ich will? Es ist, als brauche man eine Erlaubnis dazu, Gott zu spielen. Darf ich Gestalten erschaffen, die interessanter sind als ich selbst? Unsere eigene Bescheidenheit übertragen wir auch auf die Figuren, die wir auf dem Papier entstehen lassen. Eine andere Frage ist, ob man nicht Psychologe sein muss, um seine Figuren verstehen

zu können. Werde ich mich nicht verirren in den Tiefen der menschlichen Psyche?

Nichts davon muss man. Nirgends muss man sich die Erlaubnis einholen, neue Menschen in die Welt zu setzen, wenn sie literarischer Natur sind. Nur etwas Mut braucht man, Menschen anders zu erschaffen, als man selbst ist, und ihnen Attribute zuzuschreiben, die man selbst nicht hat und vielleicht auch nie erlangen wird. Wie Milan Kundera¹ sagt, »werden Romanpersonen nicht wie lebendige Menschen aus einem Mutterleib, sondern aus einer Situation, aus einem Satz, einer Metapher geboren, in deren Kern eine Möglichkeit des Menschen verborgen liegt, von der der Autor meint, dass sie noch nicht entdeckt oder dass noch nichts Wesentliches darüber gesagt worden sei«.

Die Erschaffung einer Erzählfigur ist mitunter harte Arbeit. Menschen sind vielschichtig, sie haben eine Geschichte, sie haben psychische Eigenschaften, sie haben Kenntnisse und Fähigkeiten, sie stehen in sozialen Zusammenhängen und sie haben eine Menge oberflächlicher Besonderheiten wie Aussehen, Gewohnheiten, sprachliche und stilistische Marotten sowie eine bestimmte Art, sich zu bewegen. Was und wieviel davon brauchen literarische Figuren?

Die Arbeit an einer Erzählfigur umfasst zwei Phasen. Einmal müssen Sie herausfinden, wie der Charakter Ihrer Erzählfigur beschaffen ist. Figuren haben eine bestimmte innere Logik, eine Persönlichkeit, die man ertasten muss und nur teilweise beliebig setzen kann. Eine Figur hat oder bekommt während der Arbeit an ihr ein Eigenleben. Fängt man an, sie zu erschaffen, muss man nach und nach viele weiße Flecken in ihrer Persönlichkeit ausfüllen. Dazu braucht man Zeit und eine gewisse Portion Einfühlungsvermögen. Denn eine literarische Figur folgt – wie jeder Mensch – ihren eigenen Gesetzen.

Die zweite Phase beginnt, wenn man eine Erzählfigur in einer Geschichte auftreten lässt. Die Beschreibung der psychischen und sozialen Eigenschaften, die man in der ersten Phase zusammengetragen hat, dient hier nur noch als Hintergrund. Es entsteht die Aufgabe, die Leser zu einem Bild des Charakters anzuregen. Ein kontinuierlicher fiktionaler Traum kommt nur zustande, wenn die Leser Zugang zu den Erzählfiguren gewinnen.

Eine Klippe für Autoren liegt immer wieder darin, dass sie anfangs ihre Figuren wie real existierende Menschen behandeln. Sie kreieren sie, legen sich fest, runden sie ab und verlieben sich in sie. Was soll daran falsch sein? Charaktere müssen doch psychologisch stimmig sein, oder? Gewiss. Das Problem liegt darin, dass man noch nichts in der Hand hat, wenn man eine stimmige Figur entwickelt hat. Denn Erzählfiguren werden einzig und allein dafür geschaffen, einen bestimmten Konflikt zu durchleben, eine bestimmte Erfahrung zu machen, ein bestimmtes Abenteuer zu bestehen. Ausnahme sind die Serienhelden, die sich immer wieder ihrem Publikum stellen und dementsprechend flexibel einsetzbar sein müssen.

Jedenfalls besteht die Arbeit von Autoren darin, stimmige Charaktere zu schaffen, deren Eigenschaften genau der Aufgabe untergeordnet sind, die sie in der Geschichte zu erledigen haben. Legt man sich jedoch vorab nur deshalb auf Eigenschaften fest, weil sie stimmig sind, schränkt man seine gestalterische Freiheit zu stark ein. Alleiniger Maßstab für die Schaffung eines Charakters ist die Art seines Auftretens in der Geschichte. Erst wenn man den kennt, darf man sich festlegen.

Lajos Egri² allerdings würde hier einwenden: Erst wenn man seinen Charakter kennt, weiß man, welchen Verlauf die Geschichte nehmen wird. Das ist auch richtig. Es scheint also etwas Dialektik im Spiel zu sein.

Verantwortung für die Figuren übernehmen

Unterricht in narrativem Schreiben soll eine kreative Erfahrung ermöglichen. Die Aufgabe eines Kursleiters liegt deshalb unter anderem darin, Spielräume zu öffnen und eine permissive Atmosphäre herzustellen, in der sich der Mut zum Gestalten entwickeln kann.

Es gibt in meinen Kursen nur wenige Momente, in denen ich richtig streng werde. Einer davon tritt ein, wenn die Teilnehmer ihre eigenen, selbstgeschaffenen Figuren nicht ernst nehmen.

Dann sehe ich mich zu einer kleinen, aber engagierten Predigt über die Notwendigkeit gezwungen, Verantwortung für die eigenen Kreaturen zu übernehmen. Als sie zum ersten Mal aus mir herausbrach, war ich von meiner eigenen Heftigkeit überrascht und wusste nicht recht, woher sie rührte. Die Gruppe sah mich erstaunt an und war zunächst unschlüssig, was sie von meinem Ausbruch halten sollte: Es sind doch »nur« erdachte Figuren auf dem Papier! Gut, aber warum setzt ihr Figuren in die Welt, wenn ihr euch nicht um sie kümmert? Und wer will eure Geschichten ernst nehmen, wenn nicht einmal ihr selbst es tut? Aber es ist doch einfach Spaß, eine Geschichte zu schreiben! Gut, Spaß soll es auch machen, aber deshalb darf man nicht verantwortungslos handeln. Kurzum, ich kam mir selbst vor wie jemand, der jungen Eltern ins Gewissen redet, mit ihren Kindern doch bitte pfleglich umzugehen.

So ging meine Predigt weiter: Wenn ihr eine Geschichte schreibt und wollt, dass sie lebendig ist, dann müsst ihr mit euren Figuren reden können, müsst sie sympathisch, gefährlich,

sexy oder aufdringlich finden. Glaubt nicht, dass ihr eine gute Geschichte schreiben könnt, ohne euch von euren Figuren vereinnahmen zu lassen. Genauso wenig können Schauspieler eine Rolle spielen, ohne die Gefühle nachzuempfinden, die ihre Rolle verlangt. Man kann keinen Verbrecher in einer Geschichte auftreten lassen, wenn man nicht bereit ist, ihn selbst als gefährlich, skrupellos, windig oder gerissen zu akzeptieren.

Viele Menschen, die zum ersten Mal eine Geschichte schreiben bzw. sie einem Publikum präsentieren, distanzieren sich vorab von ihrer Geschichte oder ihren Helden. Sie haben, sagen sie, nur ganze zehn Minuten an der Geschichte gearbeitet, sie ist ihnen nur gerade so eingefallen, eigentlich würden sie gerne alles anders schreiben, und leider sind ihnen nur doofe Figuren in den Sinn gekommen usw. Das alles gehört zum gleichen Syndrom der Verantwortungslosigkeit gegenüber den eigenen Figuren und dürfte letztlich in verschiedenen Ängsten, sich mit der Geschichte bloßzustellen, begründet sein.

Charaktere von Geschichten stehen in enger Wechselbeziehung zu den Möglichkeiten des eigenen Lebens. Um noch einmal Milan Kundera³ zu zitieren:

Die Personen meines Romans sind meine eigenen Möglichkeiten, die sich nicht verwirklicht haben. Deshalb habe ich sie alle gleich gern, deshalb machen sie mir alle die gleiche Angst. Jede von ihnen hat eine Grenze überschritten, der ich selbst ausgewichen bin. Gerade diese unüberschrittene Grenze (die Grenze, jenseits derer mein Ich endet) zieht mich an. Erst dahinter beginnt das große Geheimnis, nach dem der Roman fragt. Ein Roman ist nicht die Beichte eines Autors, sondern die Erforschung dessen, was das menschliche Leben bedeutet in der Falle, zu der die Welt geworden ist.

Auf diese Weise wird die Entwicklung eines Charakters zum Test für die Möglichkeiten, die man als Autor selbst hat, aber nicht ausschöpfen kann.

Autoren müssen ihre Figuren unter ihren Schutz stellen, und das nicht erst beim Vorlesen, sondern schon beim Schreiben. Auch ein Romanheld erlebt eine Geburt und erblickt als kleines, verletzliches Wesen das Licht der Welt. Das arme Wurm muss erst lange gehätschelt werden, bevor es auf seinen eigenen Beinen zu stehen kommt, geschweige denn andere beeindrucken kann.

Um seiner Verantwortung für die selbst geschaffenen Figuren gerecht zu werden, sollte man sich vor der »Zeugung« über ein paar Pflichten Rechenschaft ablegen, die dieser Nachwuchs so mit sich bringt:

z Den eigenen Figuren mit Sympathie gegenüberstehen: Es ist unverantwortlich, ein so unsympathisches Geschöpf in die Welt zu setzen, dass man es nicht einmal selber mag. Dann wird es wie eine verstoßene Kreatur in ihr herumlaufen und selbst noch das Mondlicht scheuen. Verantwortlich zu sein heißt, Figuren zu schaffen, die die Welt bereichern (das können durchaus auch monströse Kreaturen sein).

z Figuren schaffen, die man auch beherrschen kann: Es gibt Figuren, die wachsen ihrem Autor über den Kopf. Verantwortung kann man nur für das übernehmen, was man auch nachempfinden kann. Die Grenzen der Empathie sind auch die Grenzen der Kunst, Geschichten zu schreiben.

z Den eigenen Figuren ein Eigenleben zubilligen: Im Verlauf der Arbeit an einer Geschichte gewinnen die Figuren an Kontur und nehmen Züge an, die auch für den Autor überraschend sind. Es ist so, als bekäme die Figur plötzlich Augen und blickte damit ihren Autor an. Diese Begegnung sollte man akzeptieren und nicht blockieren.

z Figuren von der eigenen Biografie entkoppeln: Zwar sind die Bezüge zur eigenen Biografie immer vorhanden,

wenn man Figuren erschafft, aber man sollte deren Grunddaten immer so gestalten, dass sie sich von den eigenen Lebensdaten hinreichend unterscheiden.

z Figuren als Mittler im Verhältnis zwischen Autor und Welt verstehen lernen: Ich bringe meine Figuren mit den Lesern in Kontakt und sollte wissen, was ich da tue. Mute ich den Lesern etwas zu? Beschenke ich sie? Verärgere ich sie? Versuche ich, sie zu beschwichtigen? Bringe ich ihnen ein Opfer dar? Versuche ich, sie zu verführen? Prostituiere ich meine Erzählfiguren vor ihnen? Mache ich sie zu deren Kumpeln?

Wo findet man Erzählfiguren?

Der einfachste Weg, eine Figur zu entwickeln, besteht darin, die eigene Fantasie zu bemühen. Gleichzeitig ist es aber auch der schwierigste Weg, denn die Wirklichkeit ist allemal bunter, überraschender und abwechslungsreicher als das, was wir der eigenen Vorstellungswelt abgewinnen können. Zudem sollten Sie bedenken, dass unsere Fantasie stark durch den Film geprägt ist. Wir tendieren dazu, Figuren nach dem Bilde Hollywoods zu schaffen, statt nach den wirklichen Menschen, die unsere Welt bevölkern. Auf diese Weise neigen wir dazu, Stereotype in die Welt zu setzen, die allen sattem bekannt sind.

Es empfiehlt sich deshalb, literarische Figuren nach realen Vorbildern zu schaffen. Voraussetzung ist dabei, dass man sich der Aufgabe der Fiktionalisierung bewusst ist. Aus der wirklichen Welt sollte man sich Anregungen holen, dort sollte man das Staunen über die Vielfalt des Möglichen lernen, und in der Studierstube sollte man seine Figuren herstellen nach dem, was die Geschichte fordert – auf dem Reißbrett gewis-

sermaßen. Schriftsteller sind nicht der Wirklichkeit, sondern allein ihrer Geschichte verpflichtet und dürfen sich nach Belieben aus den Vorlagen bedienen, die das Leben bietet.

Dieser Maßgabe eingedenk lassen sich einige Hinweise geben, wie man interessante Figuren findet:

z Bekannte und Freunde: Ihr Bekannten- und Freundeskreis bietet Ihnen hinreichende Möglichkeiten, vielschichtige Charaktere zu studieren und menschliche Widersprüchlichkeiten zu erleben. Allerdings hinterlassen Freunde, zu denen man eine engere Beziehung hat, so dominante Eindrücke im Bewusstsein, dass man wiederum in der Gefahr schwebt, sich von der realen Vorlage nicht trennen zu können. Deshalb halte ich Bekannte und Freunde lediglich für den besten Weg, um die eigenen Charaktere mit Details auszustatten: Sprachmuster, Vorlieben, kleine Obsessionen, Ängste, Ansichten, Lebensziele, Widersprüche usw.

z Verwandte: In der eigenen Familie haben wir die Möglichkeit, lange Zeiträume zu überschauen, und können damit komplexe Lebenswege in Verbindung mit den historischen Ereignissen rekonstruieren. Familien tradieren oft viel Wissen über die Biografien ihre Mitglieder – und das in sehr kondensierter Form. Wenn man Glück hat, gibt es sogar noch Dokumente und Zeugnisse aus früheren Zeiten, mit denen sich die Erinnerungen der Zeitzeugen anreichern lassen.

z Öffentliche Orte: Nehmen Sie Ihr Schreibjournal und gehen Sie auf eine belebte Straße. Setzen Sie sich in Bahnhofe, Stehimbisse, Straßencafés, Theaterfoyers, Hotelhallen usw. und sehen Sie sich nach interessanten Menschen um. Variieren Sie die Orte entsprechend dem Milieu, in dem Sie Ihre Geschichte ansiedeln wollen. Sie werden in zwei Stunden mehr

Beobachtungen machen, als Sie in einem Jahr literarisch bearbeiten können.

z Interviews: Die meisten Menschen lassen sich gerne interviewen und freuen sich, wenn jemand sich für ihre Geschichte interessiert. Interviews sind gut, wenn Sie gezielt in einem bestimmten Milieu recherchieren wollen.

Übung 15

Nehmen Sie Ihr Schreibbuch und gehen Sie hinaus in die Welt. Beobachten Sie Menschen, die Ihnen interessant vorkommen. Beschreiben Sie vor allem das, was Sie an ihnen fasziniert und was Ihre Fantasie anregt. Schreiben Sie auf, wie die Personen aussehen, welche Ausstrahlung sie haben, welchen Namen sie verdienen, wie sie sich bewegen, wie sie sprechen (wenn Sie sie belauschen können). Erfinden Sie dann aus dem Stegreif eine kurze Lebensgeschichte für sie, die zu ihrem Äußeren passt. Gehen Sie erst wieder nach Hause, wenn Sie sechs bis acht Figuren gefunden haben. Achten Sie darauf, dass sie sich hinsichtlich ihres Alters, Geschlechts, sozialen Status und ihrer Berufe deutlich voneinander unterscheiden.

Auswertung

Versuchen Sie, die geschaffenen Figuren aus dem Blickwinkel eines Lesers zu betrachten: Welche Figur finden Sie interessant? Von welcher Figur würden Sie gerne etwas lesen? Arbeiten Sie mit den zwei Erzählfiguren weiter, die bei diesen beiden Kriterien am besten abschneiden.

Als Ergebnis der Übung 15 sollten Sie eine Sammlung von Figuren haben, die Sie anschaulich vor Augen und mit einigen Stichworten beschrieben haben. Wenn es Ihnen nicht möglich war, Figuren direkt aus dem Leben zu gewinnen, dann versuchen Sie, etwa fünf Figuren zu erfinden, wobei es sinnvoll ist, sich an Personen anzulehnen, die Sie kennen. Sie brauchen diese Figuren für die nächsten Aufgaben.

Von der Figur zum Plot

Es ist Sommer. Sie fährt mit dem Zug in die Stadt, in der sie studiert. Sie hat sich wie immer ans Fenster gesetzt, um genügend Licht zum Lesen zu haben und sich gegebenenfalls die Landschaft anzusehen, die sie schon so gut kennt.

Die Tür des Abteils öffnet sich, nachdem der Zug aus dem Bahnhof herausgefahren ist, und ein Mann um die 30 kommt herein. Er setzt sich ihr schräg gegenüber, so dass sie ihn – und er sie – beobachten kann. Der erste Eindruck ist nett, aber nicht weiter aufregend. Er schlägt die Zeitung auf und wendet ihr das Titelbild zu. Dort steht in großen Lettern: »Banküberfall: Gangster erbeutet 20000 DM«. Dazu sieht man ein Phantombild des Mannes. Besondere Auffälligkeit: dichte Augenbrauen und schmale Lippen. Ihr kommt der Mann auf dem Bild bekannt vor.

Ihr Gegenüber faltet die Zeitung plötzlich zusammen und schaut ihr direkt in die Augen. Sie kann es kaum glauben: Sitzt ihr der Gangster gegenüber? An ihrem Blick kann er deutlich sehen, was sie denkt: Polizei oder lieber nicht? Ganz langsam steht er auf, nickt ihr lächelnd zu und steigt aus dem gerade haltenden Zug aus. Er bleibt auf dem Bahnsteig stehen und sieht ihr in die Augen, bis der Zug abfährt. War er es – oder nicht?

Am nächsten Tag liest sie in der Zeitung: Gangster gefaßt. Schade, denkt sie.

»Schade«, denken auch wir als Leser, denn Almut, die Autorin, hat die Geschichte beendet, bevor sie ihren Figuren die Gelegenheit gegeben hat, eine Beziehung zueinander einzugehen.

Almut hat ihre Geschichte im Rahmen eines Schreibseminars in 20 Minuten niedergeschrieben. Die Vorgabe, die sich die Gruppe gemeinsam gesucht hatte, lautete »Zugfahrt«. Die Ge-

schichte hat alle Eigenschaften eines ersten Entwurfs. Sie ist noch in der Rohform und sprachlich nicht ausgearbeitet. Der Gruppe jedoch gefällt diese Geschichte. Sie ist neugierig geworden auf die Figuren, findet die Pointe gut und die Geschichte rund.

Almut hat zwei Personen in eine flüchtige Beziehung zueinander verwickelt, in der ein Stück Spannung entsteht. Sie hatte den Mut, eine Frau mit einem fremden Mann, noch dazu mit einem vielleicht gefährlichen, zu konfrontieren. Aber sie lässt die beiden nicht wirklich interagieren. Das ist typisch für erste Geschichten – und auch richtig so. Es ist nicht ratsam, in einer neu entstandenen Gruppe gleich mit der Darstellung einer gefährlichen Liebschaft zu debütieren. Almut hat eine gute Disposition geschaffen, den Ausgangspunkt für eine Geschichte. Um die Geschichte weiterentwickeln zu können, muss sie sich zunächst über die Thematik klar zu werden.

Also wäre zu fragen, was aus ihrer Geschichte eigentlich werden könnte: eine Liebes- oder eine Kriminalgeschichte? Oder beides? Oder eine Geschichte, die das eine antäuscht, um das andere dann entstehen zu lassen? Wie kommt es, dass Neugier und Angst vor dem Mann in dem Blick der jungen Frau sich mischen? Welche Auflösung soll diese Ambivalenz finden?

Es wird Almut's Aufgabe sein, die beiden Protagonisten (oder die Protagonistin und den Antagonisten) wirklich aufeinander loszulassen. Sie muss den Mut finden, etwas zwischen diesen beiden Menschen entstehen zu lassen. Sie muss den hemmenden Gedanken beiseite schieben, dass sich etwas Persönliches in ihrem Fantasieprodukt verraten könnte. Deshalb wäre es in einem Schreibseminar wichtig, gemeinsam zu überlegen, was zwischen den beiden geschehen könnte. Das kann etwas Romantisches, Amouröses, Gefährliches, Kriminelles, Lustiges,

Irritierendes, Verstörendes usw. sein. Autorin zu werden, das ist hier für Almut wichtig, bedeutet, die Herrschaft über die eigenen Fantasieprodukte zu erlangen und die Angst abzulegen, sich durch sie bloßzustellen.

Bevor Almut aber an ihrer Geschichte weiterarbeiten kann, muss sie sich Klarheit darüber verschaffen, was es mit ihren Protagonisten auf sich hat. Sie hat – so geht es den meisten am Anfang – eine eigene Erfahrung zum Ausgangspunkt genommen und dabei auch eine Protagonistin geschaffen, die das gleiche Alter hat und wie sie Studentin ist. Dabei handelt sie sich das Problem ein, zwischen dem eigenen Leben und dem der Protagonistin zu unterscheiden. Es wäre also ihre erste Aufgabe, die Protagonistin zu einem selbstständigen Wesen zu machen.

Dazu sollte sie das Aussehen ihrer Protagonistin festlegen und beschreiben. Dann muss Almut eine Entscheidung über die psychische Konstitution ihrer Protagonistin treffen: Ist sie ängstlich oder mutig, abenteuerlustig oder sicherheitsbedacht, frivol oder ernst, sanft oder aggressiv, verführbar oder verführerisch, naiv oder raffiniert? Welche Erfahrungen hat die Protagonistin in ihrem bisherigen Leben mit Männern gemacht? Lebt sie in einer festen Beziehung? Ähnliche Festlegungen sollte sie für ihren Antagonisten treffen, also den mutmaßlichen Bankräuber.

Mit dieser Beschreibung ihrer Protagonistin würde Almut die Voraussetzungen für die bewusste Konstruktion der weiteren Geschichte schaffen. Was kann zwischen einem schüchternen Bankräuber und einer geldversessenen Briefträgerin geschehen? Oder zwischen einer naiven Bankangestellten und einem verzweifelden, da arbeitslosen Bankräuber? Oder zwischen einem Berufsverbrecher und einer abenteuerlustigen Tänzerin? Oder zwischen einem vermeintlichen Bankräuber, hinter dem

die Polizei zu Unrecht her ist, und einer ängstlichen Polizeischülerin?

In gewisser Weise wirken solche Festlegungen wie Laborbedingungen: Sie erlauben es zu untersuchen, welche Geschichte mit welcher Kombination von Charaktereigenschaften überhaupt möglich ist.

Erzählfiguren ausarbeiten und testen

Eine Erzählfigur entwickelt man am besten, indem man sie testet, das heißt sie in verschiedene Situationen stellt und schaut, wie sie reagiert. Das können Sie gleich ausprobieren.

Bedenken Sie dabei: Die Kerneigenschaften einer Figur, das findet zumindest Dwight V. Swain⁴, liegen in ihrer Fähigkeit, sich um etwas zu kümmern, für etwas zu sorgen, für etwas einzustehen, etwas für wichtig zu halten. James N. Frey⁵ nennt das »leading passion« des Protagonisten, übersetzt als »beherrschende Leidenschaft«. Sie ist die zentrale Triebkraft der Figur und gibt ihren Handlungen eine Richtung.

Die ersten Schritte in der Gestaltung einer Figur liegen darin, folgende Eigenschaften festzulegen:

z Name: Ein Vorname reicht zunächst. Wenn Ihnen kein guter einfällt, nehmen Sie das Telefonbuch zu Hilfe oder ein Namensbuch.

z Aussehen: Als Augenmenschen brauchen wir vor allem ein Bild, damit unsere Fantasie mit ihrer Arbeit beginnen kann. Beschreiben Sie Größe, Haarfarbe, ein Merkmal des Gesichts und irgendeine Besonderheit, die die Figur von anderen unterscheidet.

- z Alter: Wählen Sie möglichst nicht Ihr eigenes. Meiden Sie am Anfang auch Kinder und ganz Alte als Protagonisten, da diese in ihrem Aktionsradius eingeschränkt sind.
- z Gestik: Denken Sie sich eine Geste aus, die für Ihre Figur typisch ist.
- z Sprache: Lassen Sie sich eine Redewendung einfallen, eine Ausdrucksweise, die Ihre Figur häufig benutzt.
- z Beruf: Wählen Sie einen Beruf, über den Sie etwas aussagen können, der im weitesten Sinne Ihrem eigenen Arbeitsumfeld angehört.
- z Bildungshintergrund: Welche Schulen hat Ihre Figur besucht, welche Ausbildungen gemacht? Wo hat sie am meisten fürs Leben gelernt?
- z Familie: Schreiben Sie drei Sätze über den Vater, drei Sätze über die Mutter sowie ein bis zwei Sätze über die Beziehung zwischen den beiden auf.
- z Dominierende Leidenschaft: Was motiviert Ihre Figur am meisten? Was will sie? Welche Absichten und Ziele verfolgt sie? Was ist das Eine im Leben, für das sie unbedingt einsteht?

Übung 16

Ihre Aufgabe besteht jetzt darin, zwei der Erzählfiguren, die Sie in Übung 15 skizziert haben, etwas weiter auszuarbeiten, so dass sie sich als Protagonisten für eine Geschichte eignen. Nehmen Sie dafür die Liste von Eigenschaften und führen Sie sie für jede der beiden Figuren aus. Sie brauchen zwei Figuren, da Sie später weitere Übungen mit ihnen absolvieren sollen.

Auswertung

Gehen Sie die Beschreibung Ihrer Figuren noch einmal durch und überlegen Sie zunächst, ob sie in sich stimmig sind oder ob sich ungewollte Widersprüche ergeben haben. »Stimmigkeit« ist eine schwer zu definierende Eigenschaft. Widersprüche gehören durchaus zum

Wesen von Menschen und Erzählfiguren, machen sie in gewisser Hinsicht sogar erst interessant. Es geht vielmehr darum, zu respektieren, dass bestimmte Dinge zusammengehören, andere jedoch kaum gemeinsam anzutreffen sind. Dissonanzen müssen nicht ausgespart, wohl aber kalkuliert sein.

Es geht bei der Entwicklung einer Erzählfigur darum, dass die Lebensverhältnisse und die Persönlichkeit Ihrer Erzählfigur abgerundet sein und in sich ruhen sollten. Wenn Sie Ihre Figur stimmig finden, dann prüfen Sie bitte:

- z Steht sie tatsächlich für etwas ein, hat sie eine Aufgabe, eine »Bestimmung«, etwas, das ihr wichtig ist, ein Ziel?
- z Hätten Sie Lust, sich mit ihr längere Zeit zu beschäftigen? Ist sie Ihnen dazu interessant genug?
- z Würden Sie über sie eine Geschichte lesen oder sie im Film sehen wollen?
- z Vor welche Aufgabe muss sie gestellt werden, damit sie ihre Potenziale entfalten kann?

Wenn Sie nicht zufrieden sein sollten, modifizieren Sie Ihre Figuren, bis Ihre Einwände sich erübrigt haben. Arbeiten Sie nicht mit einer Figur weiter, für die Sie die ersten drei Fragen nicht klar mit »Ja« beantworten können. Suchen Sie nach einer neuen Figur, die Sie selbst interessant genug finden.

Testen Sie im nächsten Schritt Ihre Protagonisten noch etwas genauer. Suchen Sie jeweils eine Antwort in Stichworten oder in zwei bis drei kurzen Sätzen zu folgenden Fragen:

- z In was für eine Person könnte sich Ihre Figur verlieben? Gehen Sie sicher, dass diese Person ihrer würdig ist (im narrativen Sinn, das heißt, dass eine interessante Beziehung entstehen kann).

- z Beschreiben Sie einen Tag aus ihrer Kindheit. Achten Sie darauf, dass ihre wichtigsten Eigenschaften bereits dabei zum Ausdruck kommen.
- z Beschreiben Sie, was in ihrem Kleiderschrank hängt.
- z Was isst sie gern? Welche Restaurants bevorzugt sie?
- z Was macht sie an einem normalen Abend wie heute? Schicken Sie sie nicht ins Kino. Wir wollen etwas Charakteristisches hören.
- z Was hasst sie am meisten? Versetzen Sie sie mit etwas in Rage!
- z Wofür würde sie ihr Leben geben? Schildern Sie eine Situation, benennen Sie nicht nur, was ihr wichtig ist.
- z Denken Sie sich ihre größte Lüge aus.
- z Wie bringt man sie in Verlegenheit? Was ist ihr peinlich? Dunkle, unerledigte Punkte sind immer gut, um eine Geschichte in Gang zu setzen oder die Spannung zu steigern. Das eröffnet Ihrer Figur Entwicklungsspielräume.
- z Worin ist sie verletzlich? Zeigen Sie uns, wo ihre Schwachstelle liegt.
- z Welche psychosomatischen Beschwerden hat sie hin und wieder? Kopfschmerzen? Appetitlosigkeit? Wann treten sie auf?
- z Was ist ihr größter Fehler? Machen Sie sie wenigstens ein wenig eitel, selbstgefällig, aufbrausend. Ein perfekter Charakter ist langweilig.
- z Der Tod Ihrer Figur. Wann und wie würde sie einen angemessenen Tod finden? Schreiben Sie einen kurzen Nachruf!

Die Nagelprobe

Eine andere Art, eine Figur zu testen, liegt darin, in sie hineinzuschlüpfen und sie ihre Entstehung selbst beschreiben zu

lassen. Wenn sie lebendig werden soll, muss sie auch eine Sprache haben und denken können. Probieren Sie aus, was Ihre Figur zu sagen hat. Lassen Sie sie reden, ohne allzu viel zu konstruieren.

Beginnen Sie Ihren Test etwa wie folgt:

Otto erfand mich während einer Zugfahrt. Ihm muss langweilig gewesen sein, oder er hatte gerade nichts Besseres zu tun. Er beschrieb zuerst mein kantiges Gesicht und meinen stechenden Blick. Den hatte er kurz zuvor im Bahnhof gesehen. Ein Mann, der im Café gesessen hatte, den Blick starr vor sich hin gerichtet. Auch ich habe eine Stirn, die hervorspringt, bin Ende 50, etwas abgerissen, trage eine grüne Parka und schleppe eine Stofftasche und etwa fünf Plastikbeutel mit mir herum. Warum auch nicht? Mehr brauche ich nicht.

Ich bin nicht immer so durch die Welt gezogen. Ich hatte ein Haus, Arbeit, war Angehöriger einer Hochschule und hatte drei Doktoranden. Das war vor der Wende. Meine Frau organisierte unser Leben. Als Philosoph bin ich nicht sehr praktisch ausgerichtet. Rechnungen zahlen und Dächer reparieren ist nichts für mich. Nicht, dass ich das gering schätzen würde. Seit meine Frau mich verlassen hat, schätze ich das sogar noch mehr. Nur vergesse ich immer, solche profanen Dinge zu tun. Ich vergesse es einfach, glauben Sie's mir. Und plötzlich hatte ich die Kündigung in der Hand.

Wie Sie sehen, ist die Figur zum Leben erwacht, hat ein Aussehen, eine Biografie und vor allem eine Stimme bekommen. Die Suche nach der Erzählstimme ist ein guter Test dafür, ob man zu einer Figur Zugang bekommt.

Manchmal hat man interessante Figuren gefunden oder geschaffen, kann aber ihr Inneres, ihr Denken und Fühlen nicht ertasten (oder muss es sich hart erarbeiten). Figuren dadurch zu entwickeln, dass man sie selber reden lässt, geht oft schneller und zügiger, weil eine bestimmte Erzählstimme auch bestimmte Erfahrungen nahe legt. Zudem gewinnt man Distanz zu sich selbst als Autor und betrachtet sich aus deren Augen.

Man kann dabei auch beobachten, dass man immer wieder auf bekanntes Material zurückgreift und es in eine Figur hineinmontiert. Das hilft, sie authentisch und glaubwürdig zu machen, indem es sie mit den nötigen Details ausstattet.

Ein anderer Test besteht darin, dass Sie Ihre Figur vor den Spiegel stellen und sie sich selbst betrachten lassen. Schreiben Sie den dabei entstehenden inneren Monolog auf. Was sieht sie, wie nimmt sie sich selbst wahr, worüber denkt sie nach, wie reflektiert sie morgens, was am Abend vorher passiert ist oder was sie am kommenden Tag tun wird? Schreiben Sie diesen inneren Monolog in der Ichform und verwenden Sie keine ausgefeilte Schriftsprache, sondern die verkürzte, knappe Form des Bewusstseinsstroms (stream of consciousness).

Hier sind weitere Ideen, um Zugang zur inneren Welt Ihrer Figur zu gewinnen:

- z Lassen Sie sie Tagebuch schreiben, nur für sich selbst, ganz offen und unter der Annahme, dass niemand das Tagebuch je zu sehen bekommen wird.
- z Lassen Sie sie einen Lebenslauf schreiben.
- z Lassen Sie sie zu dem Haus zurückkehren, in dem sie ihre Kindheit verbracht hat.
- z Lassen Sie sie durch die Straße gehen, in der sie wohnt. Lassen Sie sie einmal in schlechter Laune und einmal in bester Laune spazieren gehen.
- z Ihre Figur kommt zu ihrem Auto zurück und findet einen Strafzettel unter dem Scheibenwischer, den zehnten in diesem Monat. Wie unterhält sie sich mit sich selbst darüber?
- z Ihre Figur reflektiert die Beziehung zwischen ihren Eltern und fragt sich, in was für einer Situation wohl gezeugt worden sein mag.

Wie man einen Protagonisten einführt

Für die Einführung des Protagonisten (wie auch anderer Figuren) in eine Geschichte ist nicht dessen umfassende Darstellung wichtig, sondern sind es pointierte Informationen, die aus wenigen Pinselstrichen ein Bild entstehen lassen. Für diese Darstellung gilt das Eisberg-Prinzip⁶: Nur ein kleiner Teil wird sichtbar, der größte Teil bleibt unter Wasser. Allein der Autor muss wissen, was sich unter der Wasseroberfläche befindet. Das ist Voraussetzung dafür, dass er seinen Figuren Tiefe verleihen kann. Es gibt mehrere Möglichkeiten, wie Sie Ihre Protagonisten den Lesern vorstellen können:

z Handlung: Den Protagonisten in Aktion zu zeigen war schon Homers Wahl bei der Einführung von Achill in der Ilias. Wählen Sie eine Handlung aus, die charakteristisch ist und in der die Kerneigenschaften der Figur zum Ausdruck kommen. Es darf durchaus ein Konflikt oder eine Auseinandersetzung sein.

z Dialog: Vergessen Sie nicht, wenn Sie eine Handlung schildern, Ihren Protagonisten mit anderen Figuren interagieren zu lassen, und zeigen Sie uns, wie er mit ihnen spricht. Aus Dialogen lässt sich erkennen, wie ein Protagonist Beziehungen zu anderen Menschen aufnimmt, wieviel Lebendigkeit, Witz, Esprit, Intellekt usw. sie von ihm zu erwarten haben.

z Aussehen: Natürlich brauchen wir ein Bild des Protagonisten. Wir müssen den Lesern dabei helfen, ein inneres Bild von ihm zu kreieren, damit sie ihm folgen können. Dabei ist es wichtig, das zu beschreiben, was den Protagonisten von anderen Menschen unterscheidet, das, woran man ihn aus einer Gruppe von Menschen unweigerlich herausfinden kann. De-

tails sind hier wichtiger als breitflächige Beschreibungen. Außerdem sollte das Äußere etwas vom Inneren widerspiegeln, mit dem Bild sollte auch etwas von den Einstellungen und Lebenshaltungen transportiert werden.

z Innerer Monolog: Wie bereits gesagt, ist der innere Monolog oder die Erzählstimme des Protagonisten extrem wichtig dafür, ob wir uns mit ihm identifizieren können. Stellen Sie Ihren Protagonisten also beispielsweise in eine für ihn typische Arbeitssituation und lassen Sie uns an seinen Gedanken teilhaben. Damit werden wir eingeladen, die Welt aus seiner Sicht zu betrachten, seine Sicht der Dinge zu teilen. Das ist der effektivste Weg, um sich mit ihm identifizieren zu können.

z Reflexion: Vor allem Icherzähler werden oft durch Reflexionen eingeführt, die etwas über ihre Weltsicht und die Situation, in der sie leben, offenbaren.

In einer Geschichte hat man – abhängig von der Erzählposition, die man einnimmt – nicht immer Gelegenheit, seine Hauptfigur zu beschreiben. Ein Icherzähler beispielsweise wird nicht beginnen, sein eigenes Aussehen zu beschreiben, es sei denn, er oder sie sieht sich im Spiegel. Erzählen Sie von Ihrem Protagonisten in der dritten Person – dann haben Sie mehr Möglichkeiten, ihn zu schildern. Hier gilt allerdings wieder die Regel, dass es wichtiger ist zu zeigen, aus welchem Holz der Protagonist geschnitzt ist, als es nur zu sagen. Dazu eignen sich Handlungen, Dialoge und erlebte Rede. Darauf wird später zurückzukommen sein.

Vermeiden sollten Sie, die Einführung Ihres Protagonisten von der entstehenden Geschichte zu trennen. Beginnen Sie, die Geschichte zu erzählen, und flechten Sie die Beschreibung Ihrer Figur in die Handlung ein, sonst entsteht ein ereignislo-

ser Vorspann, der für die Leser leicht zur Durststrecke werden kann.

Übung 17

Nehmen Sie eine der Figuren aus Übung 16 und beginnen Sie, die Einleitung einer Erzählung zu schreiben. Schreiben Sie in der dritten Person und greifen Sie dabei nacheinander auf (a) eine Handlung, (b) eine Beschreibung des Protagonisten und (c) einen inneren Monolog als Einstieg zurück. Transformieren Sie die Einleitung in einem zweiten Schritt in eine Ich Erzählung und probieren Sie wieder die drei Möglichkeiten aus.

Auswertung

Betrachten Sie die drei Varianten: Welche Möglichkeiten bieten sie, um Figuren zu charakterisieren? Welche führt am leichtesten in die Erzählung hinein? Welche Unterschiede ergeben sich zwischen dem Erzählen in der ersten und dritten Person?

Figuren brauchen Tiefe

Eine Schwierigkeit, mit der man bei der Gestaltung der ersten Figuren oft konfrontiert ist, liegt darin, dass man sie zu sympathisch und glatt gestaltet. Man tendiert dazu, sie so aufzubauen, dass sie den Fassaden gleichen, die wir im Alltag gemeinhin vor uns errichten. Wir stellen uns gerne als effizient, selbstbewusst, reflektiert, moralisch und erfolgreich dar und pflegen dieses Bild mit Hingabe. Wenn wir auch nicht selbst immer daran glauben, wollen wir doch wenigstens die anderen davon überzeugen.

Figuren in Geschichten sollten nicht zu glatt sein, sondern Widersprüche zulassen. Unser Privileg als Autor ist es, auch die Schattenseiten, die Abgründe und irrationalen Ecken gestalten zu dürfen, und davon sollten Sie von Anfang an Gebrauch machen. Wie macht man das? Achten Sie als Erstes

darauf, dass die Figuren zumindest eine Eigenschaft haben, die deutlich außerhalb des Normbereichs liegt. Es ist wesentlich einfacher, Geschichten zu konstruieren, wenn Ihre Figuren nicht in allen Belangen durchschnittlich sind. Suchen Sie eine bestimmte Eigenschaft, die Sie in der Geschichte brauchen, und dehnen Sie sie ins Extrem aus. Konzipieren Sie Ihre Figuren also zum Beispiel als besonders rachsüchtig, extrem mütterlich-fürsorglich, überaus darauf bedacht, gut auszusehen, bis zur Selbstaufgabe wahrheitsliebend oder besessen von dem Gedanken an Sex.

Übung 18

Nehmen Sie eine der Erzählfiguren aus Übung 15 und suchen Sie zu dieser Figur zwei Merkmale, in denen sie deutlich außerhalb des Normbereiches liegt. Eines der Merkmale sollte positiv, das andere negativ sein. Nehmen Sie keine äußerlichen Merkmale wie Körpergröße, Vermögen oder Besitz, sondern Merkmale, die Handlungsdispositionen, Charaktereigenschaften oder Motive betreffen. Machen Sie sich, wenn Sie unsicher sind, zunächst eine Liste von möglichen Eigenschaften und wählen Sie die aus, die zu Ihrer Figur passen.

Auswertung

Erwägen Sie den Stellenwert der gewählten Eigenschaften für den Charakter der Figur. Welche besonderen Stärken hat sie dadurch gewonnen? Wie könnten diese Stärken in einer Geschichte zum Tragen kommen? Welche Schwächen hat sie dadurch erhalten? Wie könnten diese Schwächen sich in einer Geschichte auswirken? Sind Sie bei der Auswahl mutig genug gewesen? Bleibt die Figur auch nach den neuen Attributen, die Sie ihr zugeschrieben haben, noch stimmig?

Sie sehen, dass die gewählten Eigenschaften Ihre Figuren nicht zu Supermännern und -frauen machen. Sie heben nur eine Eigenschaft jeweils hervor, deren Wirkung in einer Ge-

schichte getestet werden kann. Wenn Sie diese Eigenschaft kennen, dann bekommen Ihre Figuren sozusagen eigene Füße. Sie beginnen, wie von selbst zu handeln, denn sie müssen ihrer Eigenschaft Genüge tun. Sinnvoll ist es darüber hinaus, diese Eigenschaft in Ihrer Biografie zu verankern, so dass Sie wissen, woher sie stammt.

Eine zweite Möglichkeit besteht darin, eine Figur kontrapunktisch anzulegen und zu der glatten Fassade einen inneren Gegenpol zu schaffen. Die Charaktere im Film *American Beauty* sind alle konsequent nach diesem Muster geschaffen: Die biedere Hausfrau ist in ihrem inneren Kern machtgierig und gewalttätig, der angepasste Nachbarsjunge ist Drogendealer, sein faschistoider Vater homophil, die verführerische Freundin der Tochter ist Jungfrau und sexuell unsicher usw.

Übung 19

Nehmen Sie eine der Figuren aus Übung 15 und versuchen Sie, zu ihrer Oberfläche einen inneren Gegensatz zu entwickeln. Sie dürfen dabei durchaus plakativ sein. Notieren Sie, in welcher Beziehung Oberfläche und Tiefenstruktur zueinander stehen, warum also eine sanfte junge Frau eine innere, rebellische Seite hat oder warum ein angepasster junger Mann davon träumt, Banken auszurauben.

Auswertung

Erwägen Sie wiederum den Stellenwert, den die gewählte Eigenschaft für die Konzeption Ihrer Figur hat. Welche Dynamik entsteht? Welche Art von Handlung wird durch diese Dynamik nahe gelegt, das heißt, in welche Art von Konflikt müssten Sie die Figur schicken, damit ihre Widersprüche narrativ ergiebig bearbeitet werden können?

Wenn man solche Widersprüche zulässt, sollte man sich auch daran machen, eine entsprechende fiktionale Biografie – eine Backstory, wie Drehbuchschreiber dazu sagen – zu kon-

zipieren: Eltern, Entwicklung, Beruf und einige zentrale Lebenserfahrungen.

Für die Arbeit an einer Erzählfigur sollten Sie nur eine der beiden Möglichkeiten wählen, die eben dargestellt wurden, sonst überladen Sie Ihren Protagonisten. Es kommt darauf an, Klarheit über die inneren Widersprüche der Figur zu gewinnen. Differenziertheit ist kein Selbstzweck.

Figuren brauchen Entwicklungsspielraum

Perfekte Figuren können sich nicht ändern, weil sie sich nicht ändern müssen. Sie sind langweilig. Interessante Figuren machen einen Prozess durch, in dem sie sich verändern. »Wachstum«, so stellt Lajos Egri⁷ fest, »ist die Reaktion eines Charakters auf einen Konflikt, in den er involviert ist. Ein Charakter kann dadurch wachsen, dass er die richtigen Dinge tut oder die falschen – aber er muss wachsen, wenn er ein richtiger Charakter ist.«

Nicht für alle Geschichten brauchen wir Protagonisten, die sich ändern. Kurz- und Ultra-Kurzgeschichten, die nicht mehr als eine Episode erzählen, kommen auch ohne einen sich wandelnden Protagonisten aus. Dort haben wir es oft nicht mit der Veränderung der Charaktere, sondern nur mit einer Veränderung ihrer Emotionen zu tun.

Für die Gestaltung Ihres Protagonisten müssen Sie sich darüber klar werden, worin er sich ändern soll und kann. Die Entwicklung eines jeden Charakters ist abhängig von seinem Entwicklungsstand und vom Verlauf der Geschichte. Jedes Alter verlangt, jede Erfahrung erlaubt andere Entwicklungsprozesse.

Betrachten Sie eine der Figuren, die Sie in Übung 15 konstruiert haben, und versuchen Sie, ob Sie die Dimensionen lokalisieren können, auf denen sich Ihr Protagonist entwickeln soll. Die Beschreibungen können so aussehen:

- z von verspielt zu verantwortungsvoll,
- z von naiv zu bewusst,
- z von anspruchsvoll zu genügsam,
- z von angepasst zu kämpferisch,
- z vom Spielball zum Tonangebenden,
- z von abhängig zu selbstständig.

Das sind Dimensionen der Veränderung, die Menschen auch im wirklichen Leben durchmachen. Sie kennzeichnen Entwicklungsschritte, die wir ganz allgemein mit Erwachsenwerden oder Reife in Beziehung setzen – also durch und durch positive Schritte.

Damit Protagonisten sich verändern können, müssen wir sie am Anfang auch von ihren negativen Seiten schildern, sonst haben sie keine Chance zu wachsen. Es ist also sinnvoll, sie kantiger, härter, verspielter, unausgeglichener usw. zu skizzieren, als wir sie gerne haben möchten. Dadurch können wir sie durch den anstehenden Konflikt reifen lassen.

Können oder dürfen Protagonisten sich auch negativ verändern? Gewiss doch. Schon Othello ließ sich von Shakespeare in eine paranoide Eifersuchtsstimmung hinein manövrieren. Gerade tragische Helden scheitern immer auch an eigenen charakterlichen Problemen. Figuren dürfen auch scheitern, verbittern, verarmen oder sich auf eine frühere Stufe zurückentwickeln.

Figuren brauchen Realitätsbezug

Wenn man seine ersten Figuren entwickelt, ist es oft nicht ganz einfach, sie in ihre Zeit einzubetten. Solche »Erstgeburten« sind in ihren psychischen Dimensionen meist besser ausgearbeitet als in ihren sozialen. Sie wirken deshalb eher zeitlos-abstrakt als bodenständig und realitätsnah. Das kann durchaus eine Tugend sein, vor allem in Erzählungen mit einer fiktionalen Handlung, die zu jeder Zeit und an jedem Ort spielen kann. Wenn Sie jedoch das Milieu der Geschichte in den Vordergrund stellen wollen, dann müssen Sie eine Anbindung an existierende Welten sicherstellen.

Es gibt einige einfache Möglichkeiten, um Ihre Figuren in der Welt besser zu verankern. Welche von diesen Möglichkeiten Sie wählen, hängt von der Art der Geschichte ab, die Sie erzählen wollen:

z Ort und Zeit veranschaulichen: Wo lebt Ihre Figur? Welches Datum ist gerade? In welcher Straße wohnt sie? Was sieht sie durch ihr Fenster?

z An historische Ereignisse anbinden: Was liest Ihre Figur, wenn sie die Zeitung aufschlägt? Welcher Bundeskanzler oder -präsident hält gerade eine Rede im Fernsehen? Welche Erfindung geht soeben um die Welt? Gibt es schon Fernseher, Computer, Handys usw.? Was für ein Auto fährt Ihr Protagonist? Welcher Krieg wird gerade geführt? Welches Haus wird in der Stadt gerade abgerissen? Welches gebaut?

z Familie historisch verorten: Familien sind ein guter Resonanzboden, um den Hintergrund und die Entwicklung einer Figur plastischer zu gestalten. Wenn Ihre Geschichte in Berlin spielt, dann fragt sich zum Beispiel, wo die Eltern Ihres Protagonisten bei Kriegsende waren. Wo waren sie, als die Mauer

gebaut wurde? Wo gingen sie zur Schule? Wie haben sie die Teilung erlebt? Was haben sie bei der Wende gemacht? Andere Städte sind etwas weniger spektakulär. Aber auch dort kann man die Familie historisch einbetten. Der Vater war Gärtner, der das neue Bundeshaus in Bonn bepflanzt hat. Die Mutter war Trümmerfrau im zerstörten Hamburg. Der Onkel war der größte Schwarzmarkthändler in München, ehe die Währungsreform ihm das Handwerk legte, usw.

z Familie international verankern: Europa war immer in Bewegung. Auswanderung und Rückkehr haben sich in fast allen Familien abgespielt. Migration, Vertreibungen, Kriege, Annexionen, Aussiedlungen, Tourismus, Pilgerreisen sind in unserem Kontinent immer an der Tagesordnung gewesen. Lassen Sie die Familien Ihrer Protagonisten an diesen Bewegungen teilhaben und zeigen Sie uns ihre internationalen, multikulturellen Wurzeln.

Ein wenig Vorsicht ist natürlich bei solchen Ratschlägen geboten. Man kann Figuren auch überladen. Jede Information einer Geschichte braucht einen Bezug zu der entstehenden Handlung und ist nicht einfach Selbstzweck.

Helden und Antihelden

Wer zu viele Hollywoodfilme gesehen hat, wird eine gewisse Abneigung gegen zu glatte Helden hegen, die aus jedem Kampf siegreich hervorgehen und emotional nicht mehr zu bieten haben als das berühmte: »Ich verstehe genau, wie du dich jetzt fühlst.« Helden dieser Art sind so stereotyp und langweilig wie die Gummibrötchen von Burger King. Nicht

weniger satt haben wir die dazugehörigen Heldinnen, die durch Schönheit, Sex oder hingebungsvolle Liebe langweilen.

Aus Abneigung gegen solche Figuren ist man anfangs oft geneigt, ins realitätsnähere Gegenteil zu verfallen und reine Alltagscharaktere zu schaffen. Auch die sind keine einfachen Zeitgenossen, wie man aus den deutschen Serien weiß. Was ist also falsch an alltäglichen Charakteren als Protagonisten? Nichts – es sei denn, sie können die Handlung einer Geschichte nicht über eine längere Zeit tragen, weil sie nicht genügend Reibungsfläche mit ihrer Umwelt bieten. Und das ist das Entscheidende: Protagonisten müssen die Handlung einer Geschichte schultern können, indem sie irgendetwas so stark begehren, dass sie sich dessentwegen auf interessante Verwicklungen und Konflikte einlassen. Reibungsfläche entsteht, indem Protagonisten Kontakt mit der Welt suchen oder zulassen.

Solche Reibung entsteht auch bei Antihelden, die das Gegenteil von Achill, Spartakus oder James Bond darstellen. Eine der bekanntesten Kreationen eines Antihelden, der Stadtneurotiker von Woody Allen, ist ängstlich, zwanghaft, unattraktiv, links und versessen auf Sex – eher ein Versager als ein Erfolgsmensch. Wichtig ist aber, dass Allens Stadtneurotiker auch ein Stück Tiefe hat und zumindest in einem Punkt seine Umwelt überragt: in seiner Ehrlichkeit. Reibungsfläche entsteht bei ihm gerade durch diese Ehrlichkeit und durch seine Fähigkeit bzw. Bereitschaft, seine Schwächen auszuleben. In Woody Allens anderen Filmen finden sich viele ähnliche Typen.

Übung 20

Konzipieren Sie eine Erzählfigur, die von ihrem Charakter her vor allem aus Schwächen oder negativen Eigenschaften besteht. Probieren Sie aus, ob sich eine der Figuren aus Übung 15 als Ausgangs-

punkt dazu eignet. Listen Sie zunächst alle Schwächen auf, die Sie aus Ihrem eigenen sozialen Umfeld kennen und die Sie bei sich selbst bekämpfen – also zum Beispiel Beeinflussbarkeit, Nachgiebigkeit, Inkonsequenz, Konsumversessenheit, Naschsucht, Geldgier usw. – und wählen Sie drei bis vier davon für Ihre Figur aus. Überlegen Sie dann, wie eine Figur handeln würde, die diesen Schwächen immer nachgibt. Geben Sie dann der Figur etwas bei, das sie liebenswert (oder auf eine andere Weise attraktiv) macht.

Auswertung

Ist Ihre Figur eine Art charakterliches Negativbild Ihres eigenen sozialen Umfeldes geworden? Eine Figur, die all dem nachgeben darf, was Sie vermeiden müssen? Und ist es Ihnen gelungen, das als liebenswert darzustellen? Lassen Sie Ihre Figur in Gedanken auf eine Party (oder zu einem anderen Ereignis, das genügend Verführungspotenzial bietet) gehen und überlegen Sie sich, in welche Verwicklungen sie durch ihre charakterlichen Eigenschaften geraten könnte.

Was hat das Spiel mit den menschlichen Schwächen aus Übung 20 ergeben? Ist eine Karikatur daraus geworden, die so übertrieben wirkt, dass sie sich nur für satirische Texte eignen würde? Wo haben Sie zuviel des Guten getan und wodurch wirkt die Figur übertrieben? Welche positiven Eigenschaften (wie zum Beispiel diejenige, immer die Wahrheit zu sagen) brauchte eine solche Figur, damit sie glaubwürdig und sympathisch wird? Geben Sie ihr eine solche Eigenschaft bei.

Antihelden eignen sich für komödiantische und satirische Texte. Deshalb treten sie auch seit alters her in Schelmenromanen auf. Sie bringen menschliche Schwächen zum Ausdruck und zeigen, wie man mit ihnen umgehen kann. Sie lassen sich wesentlich leichter in bedeutsame Handlungen verwickeln als tugendhafte Helden.

Auf eine andere Weise können Antihelden interessant werden, wenn man sie den Kampf gegen ihre eigenen Schwächen aufnehmen lässt. Der Kampf eines Zwangsneurotikers gegen

seine eigenen Zwänge kann, wie der Film *Besser geht's* nicht zeigt, genauso aufregend sein wie der von Herakles gegen den Erymanthischen Eber. Und die Auseinandersetzung eines Mädchens mit seiner eigenen Magersucht kann übermenschliche Kräfte und eisernen Willen verlangen. Ob sie es jeweils schaffen, sich von ihren Problemen zu befreien, hängt davon ab, ob sie ein klares Motiv und die entsprechende innere Stärke haben.

Wichtig für den Antihelden ist, dass er eine gewisse Sympathie zu erringen vermag und es den Lesern oder Zuschauern aufgrund seiner Wandlungsfähigkeit erlaubt, sich mit ihm zu identifizieren.

Die Konstruktion des Bösen

Geschichten sind der Ort, an dem das Böse zu Hause ist und der dem Bösen die Existenz garantiert. Viele, die zum ersten Mal Geschichten schreiben, behandeln das Böse in den Geschichten so wie im Leben: Sie wollen es nicht stattfinden lassen, sondern eliminieren es reflexartig. Sie haben die Parteinahme für das Gute so sehr verinnerlicht, dass sie es binnen kürzester Zeit die Oberhand gewinnen lassen wollen und so dem Bösen keine Zeit lassen, sich zu entfalten.

An nichts aber erfreuen sich Leser mehr als an einem gemeinen Charakter, an einer ordentlichen Intrige oder einer saftigen Bosheit. Gute Bösewichter wie Teufel, Vampire und Aliens überstehen mühelos die Jahrhunderte. Geschichten, in denen das Böse fehlt, sind oft ohne Würze. Zu viele edle Charaktere auf einen Haufen produzieren nur Langeweile.

Übung 21

Scheiben Sie die Liste der Eigenschaften, Handlungsweisen und Motive auf, die Ihnen verhasst sind. Wenn Sie die Liste fertiggestellt und ergänzt haben, unterstreichen Sie bitte die Eigenschaften, die Sie am allermeisten verabscheuen. Konstruieren Sie nun eine Erzählfigur, die genau diese Eigenschaften aufweist. Machen Sie plausibel, wie deren Charakter entstanden ist, indem Sie mit einigen Sätzen einen biografischen Hintergrund entwerfen.

Auswertung

Führen Sie sich Ihre Figur vor Augen: Ist sie wirklich finster, gemein und verabscheuungswürdig geworden? Ergänzen Sie, was ihr dazu fehlen könnte, Leser mit ihrer Scheußlichkeit zu beeindrucken.

Die Konstruktion einer negativen Figur wie in Übung 21 hat zunächst nur den Zweck, die Hemmungen zu überwinden, die die meisten Autoren bei dem ersten Versuch überfällt, das Böse und Gemeine zur Sprache zu bringen. Wenn Sie unzufrieden sind mit Ihrem Versuch, sprechen Sie mit anderen darüber, was diese für die übelsten Eigenschaften halten, damit Sie Ihre Sicht erweitern können.

Um Bösewichter in Erzählungen auftreten zu lassen, sind einige weitere Überlegungen nötig. Erzählfiguren mit finsternen Absichten sind kein Selbstzweck. Sie können im Zentrum einer Geschichte stehen, treten meist aber als Antagonisten, also als Gegenspieler der Hauptfigur, auf. Sie stellen sich deren Absichten entgegen und zwingen sie zur Auseinandersetzung. Eine Figur wie Hannibal Lecter aus Thomas Harris' *Das Schweigen der Lämmer*⁸ fordert der Protagonistin Clarice Starling das Letzte ab und zwingt ihr einen erbarmungslosen Kampf auf.

Antagonisten können, müssen aber nicht das Böse verkörpern. Die Rolle eines Antagonisten kann eine Figur auch zufällig spielen oder aus guten Absichten heraus. Nancy Kress⁹

gibt eine kleine Typologie des Bösewichts, die für dessen Gestaltung hilfreich ist:

z Der Bösewicht aus Zufall: Der klassische tragische Held, der aus einem charakterlichen Fehler oder einer Schwäche heraus, die er nicht kontrollieren kann, Böses tut. Dieser Charakter sollte als Figur gut konzipiert, im Grunde sympathisch und reflektiert sein. Shakespeares Macbeth, der aus Machtgier zum Mörder wird, ist ein gutes Beispiel dafür.

z Der examinierte Bösewicht: Er will ausdrücklich und vorsätzlich Böses tun. Er ist unsympathisch oder höchstens halb-sympathisch. Auch er sollte als Figur gut ausgearbeitet und in seinen Motiven nachvollziehbar sein. Er steht im Zentrum der Geschichte wie Raskolnikow in Dostojewskis Schuld und Sühne und ist dann Gegenstand einer psychologischen Studie über das Böse. Der Erzähler braucht dementsprechend Zugang zu den Bewusstseinsprozessen dieser Figur und sollte sie von einer personalen oder auktorialen Erzählposition aus darstellen.

z Der Überraschungs-Bösewicht: Er wird als Nebenfigur eingeführt, ist meist eher unsympathisch und entpuppt sich im Lauf der Handlung als der gesuchte Verbrecher. Dieses Muster ist typisch für den Kriminalroman. Der Leser sollte keinen Zugang zu den Bewusstseinsprozessen dieser Figur haben, sondern allenfalls ihre Handlungen beschrieben finden. Es kommt darauf an, der Figur den Anschein von Seriosität zu geben, der erst später enttarnt wird, wenn die andere Seite der Figur sichtbar wird. Beide Seiten dieser Figur sollten plausibel sein und zueinander passen.

z Der Standard-Bösewicht I: Die Extremvariante des Bösewichts, wie aus vielen Filmen, zum Beispiel bei James Bond oder bei Batman, bekannt. Auch Hannibal Lecter gehört in diese Sparte. Diese Figuren sind psychologisch nicht ausgear-

beitet, plakativ und übertrieben. Sie kennen keine Reue, planen überdimensionierte Verbrechen und treten vor allem in Actionfilmen auf. Sie zu konzipieren bedeutet vor allem, sich neue Dimensionen von Verbrechen einfallen zu lassen, da allein darin ihr Reiz liegt. Sie zu bekämpfen erfordert in der Regel einen ebenso übermenschlichen Helden, der in die Rolle eines Retters der Menschheit gerät.

z Der Standard-Bösewicht II: Die alltägliche, nicht-überlebensgroße Variante des Bösen, der aus Dummheit, Pflichtgefühl, Routine oder Unachtsamkeit das Leben anderer ruiniert. Eine eher einfarbige, uninspirierte, enge, eindimensionale Persönlichkeit, wie beispielsweise Kommandant Queeg in Herman Wouks *Die Caine* war ihr Schicksal.¹⁰ Dieser Bösewicht sollte gut ausgearbeitet sein und sein Handeln sollte – zumindest für ihn selbst – gerechtfertigt sein.

Die negativen Figuren wollen also ebenso sorgfältig konstruiert sein wie die positiven. Sie brauchen – bis auf die übertriebenen Bösewichter der Actionfilme – einen biografischen Hintergrund, sollten in ihrer Motivation und in ihrer Persönlichkeit verständlich sein.

Die Wahl der Bösewichte hängt stark von dem Genre ab, in dem man schreibt. Western, Kriminalgeschichten, Fantasy, Sciencefiction, Horror – alle haben ihre standardisierten finsternen Gestalten, deren Auftreten von den Lesern oder Zuschauern erwartet wird. Wenn Sie innerhalb dieser Genres schreiben, müssen Sie entsprechende Figuren schaffen.

Die Typologie von Nancy Kress kann dabei helfen zu klären, wann Sie plakative Schwarz-Weiß-Figuren und wann differenziert ausgearbeitete Figuren mit verschiedenen Grautönen zu schaffen haben. Für alle Bösen gilt jedoch eine Regel: Sie

sollten gute Selbstrechtfertigungen für ihr Handeln haben, das macht das Böse glaubwürdig.

Nicht jede Geschichte braucht einen Bösewicht. Ein interessanter Plot lässt sich auch ohne ihn konstruieren. Eine Erzählfigur gegen einen Antagonisten antreten zu lassen ist jedoch ein sicheres Mittel, um Spannung zu erzeugen. Beide Figuren sollten gleich stark sein, damit der Kampf interessant ist. Günstig ist es, wenn die Stärken des Antagonisten mit den Schwächen des Protagonisten korrespondieren, da dadurch der Bösewicht Teilsiege erringen kann und sich kein symmetrischer Konflikt ergibt, in dem jeder Zug des einen vom anderen pariert wird.

Übung 22

Nehmen Sie eine der in Übung 16 entwickelten Figuren und konzipieren Sie einen möglichst unangenehmen Gegenspieler zu ihr. Wählen Sie aus der eben gegebenen Typologie der Bösewichter eine entsprechende Kategorie aus. Skizzieren Sie den Antagonisten zunächst anhand seiner zentralen Eigenschaften und Handlungen und einiger biografischer Angaben. Überlegen Sie in drei oder vier Sätzen als Zweites, in welcher Beziehung Protagonist und Antagonist zueinander stehen. Welche Handlung könnte entstehen?

Auswertung

Sind die beiden einander würdige Gegenspieler? Welche Stärken haben die beiden und welche Schwächen? Stellen Sie sie einander gegenüber. Verstärken Sie die Figur, die Ihnen als zu schwach erscheint.

Mitspieler

Bisher haben wir uns auf den Protagonisten und seinen Antagonisten konzentriert. Jetzt ist es an der Zeit, auch an die

Mitspieler zu denken und ein personelles Szenario zu schaffen, in dem sich Spieler und Gegenspieler bewegen können. Für die Auswahl der weiteren Mitspieler ist wichtig, was Lajos Egri¹¹ eine gute »Orchestrierung« nennt. Wenn alle Charaktere dem gleichen Typ angehören, dann ist das ihm zufolge so, als wenn in einem Orchester nur Schlagzeuger sitzen würden.

Variieren Sie also im Hinblick auf eine gute Orchestrierung bei Ihren Mitspielern sorgsam in Bezug auf Alter, Beruf, Bildung, Grundeinstellungen, Temperament, psychologische Charakteristika, ethnische und soziale Herkunft.

Die verschiedenen Charaktere müssen nicht so tief gestaltet sein wie die Protagonisten. Sie sollten differenziert entwickelt und anhand einfacher Merkmale ihres Aussehens, Auftretens, Sprechens und Handelns ausgearbeitet werden. Bei der Wahl von Mitspielern ist immer die Gefahr gegeben, sie zu plakativ zu gestalten und zu sehr zu vereinfachen. Auch hier eine kleine und mitnichten vollständige Typologie:

- z Mentor des Protagonisten: Eine erfahrene, weise oder hellseherische Figur, die den Protagonisten unterstützen kann.
- z Partner oder Liebhaber des Protagonisten: Er sollte einen eindeutig anderen sozialen Hintergrund haben, aber es sollte etwas geben, was die beiden verbindet, und etwas, was ständig für Konflikt zwischen ihnen sorgt.
- z Eine undurchsichtige Figur: Sie sollte schillern und nicht auf Anhieb als Feind oder Freund erkennbar sein. Sie sollte dem Protagonisten wie dem Antagonisten gleichermaßen nahe stehen.
- z Ein Freund oder Vertrauter des Protagonisten: Mit ihm muss der Protagonist seine Sprache teilen, er sollte ihm ver-

traut sein, aber er muss deutlich verschieden sein in Temperament und Lebensauffassung.

z Ein Helfer des Antagonisten: Dieser sollte im Rang deutlich unter dem Antagonisten stehen und für ihn arbeiten.

Übung 23

Nehmen Sie die Konstellation von Übung 22 und geben Sie den beiden Handelnden jeweils einige Mitspieler bei. Skizzieren Sie jede Figur mit Aussehen, Alter, Namen, Beruf, ethnischer Herkunft und sozialer Stellung. Beschreiben Sie in zwei Sätzen, welche Position die Figur in der Auseinandersetzung zwischen Protagonist und Antagonist einnehmen wird. Es ist dabei nicht wichtig, ob sich aus den Figuren eine Geschichte ergibt, sondern nur, die Figuren genügend unterschiedlich zu gestalten, damit die Geschichte gut orchestriert ist.

Auswertung

Haben Sie in der Zusammenstellung alle Altersgruppen repräsentiert? Sind die Geschlechter gleichmäßig vertreten? Variieren soziales Milieu und ethnische Herkunft? Sind unterschiedliche Berufe vorhanden? Ändern Sie einige der Figuren, wenn sich eine Kategorie als zu wenig variabel erweist.

Auch die Orchestrierung sollte man nicht zwanghaft verfolgen. Wenn man eine Geschichte unter Bäckern schreibt, dann sind die Bäcker nun einmal überrepräsentiert. Wichtiger ist es, sich zu vergegenwärtigen, dass man das eigene soziale Milieu in der Regel zu stark gewichtet und die Vielfalt der sozialen Wirklichkeit ungenügend berücksichtigt.

KAPITEL 5

Erzähltechnik

In diesem Kapitel bekommen Sie Gelegenheit, die wichtigsten Elemente kennen zu lernen, mit denen Sie die Handlungen und Gedanken Ihrer Erzählfiguren charakterisieren und sie an verschiedenen Orten (Settings) auftreten lassen können. Es geht um die Gestaltung der strukturellen Einheiten des Textes, der Grundbausteine des Erzählens also. Dazu gehören: Handlungsdarstellung, innerer Monolog, Umgang mit Emotionen, Beschreiben, Tempus, Konstruktion eines Ich Erzählers und Erzählerreflexionen. Sie zu beherrschen ist Voraussetzung, um Erzählungen sicher und flexibel gestalten zu können. Sie werden jeweils gebeten, einen kurzen Erzähltext zu schreiben, bei dem Sie auf die im letzten Kapitel entwickelten Figuren zurückgreifen können.

Handlungsbericht und Handlungsbeschreibung

Handlungen gehören zum Kern jeder Erzählung, auch wenn es natürlich Erzählungen gibt, die mehr auf Reflexionen, Erinnerungen oder Dialogen basieren. Sie werden jedenfalls kaum daran vorbeikommen, Handlungen darzustellen, und dazu ist es nötig, die erzähltechnischen Grundlagen zur Handlungsdarstellung zu beherrschen.

Handlungsberichte und -schilderungen entstehen, wenn man Handlungssätze verwendet. Diese haben ein aktives Verb, das anzeigt, dass jemand etwas tut oder zumindest beabsichtigt,

etwas zu tun. Andere Verben wie »denken«, »fühlen« und »glauben« sprechen eher die inneren Prozesse des Erlebens und Fühlens an. Auf sie müssen Sie in der nächsten Übung verzichten.

Übung 24

Wählen Sie eine Erzählfigur aus und beschreiben Sie eine Kette von Handlungen, die diese nacheinander ausführt. Fangen Sie mit irgendeinem Handlungssatz an, am besten einem weitgehend trivialen:

»Gerhard blickte aus dem Fenster.« Oder: »Hanna nahm ihre Kreditkarte.« Versuchen Sie, keine Aussagen über Gedanken oder Gefühle dabei zu machen. Wahrnehmungen dagegen – also das, was Ihr Protagonist sieht, hört oder schmeckt – können Sie wie Handlungen behandeln. Diese Beschränkung auf Handlungssätze ist etwas künstlich, aber Zweck der Übung. Die Handlungssätze sollten sich auf die Hauptfigur Ihres Textes beziehen, jedoch kann es auch andere handelnde Personen geben.

Fangen Sie also mit einer beliebigen Handlung an und verlassen Sie sich darauf, dass Sie während des Schreibens erfahren werden, in welcher Situation die handelnde Person sich befindet und was sie tut. Vertrauen Sie dabei Ihrer Intuition. Lassen Sie die gewählte Figur ein beliebiges Abenteuer bestehen.

Schreiben Sie im Präteritum und verwenden Sie die dritte Person. Wir werden später andere Erzählweisen ausprobieren.

Auswertung

Gehen Sie den Text durch, und streichen Sie alle Sätze, die nicht handlungsbezogen sind, bzw. formulieren Sie sie so um, dass ein Handlungssatz daraus entsteht. Sie werden festgestellt haben, dass es nicht ganz einfach ist, darauf zu verzichten, etwas über Gedanken und Gefühle des Protagonisten zu sagen. Wir sind sowohl in unserer Alltagswahrnehmung als auch aus der Literatur gewohnt, Handeln, Wahrnehmen, Denken und Fühlen als eine Einheit wahrzunehmen.

Wenn es Ihnen schwer gefallen ist, eine Handlungskette zu entwickeln, können Sie sich damit behelfen, dass Sie nach je-

dem Satz fragen: »Und was passiert jetzt?« Die Antwort ergibt jeweils den nächsten Handlungsschritt. Auf diese Weise können Sie übrigens auch zu zweit Geschichten entwickeln. Sie fragen, Ihr Gegenüber erzählt – oder umgekehrt.

Es bedarf einiger Präzision, um eine konsistente Handlungsfolge zu beschreiben. Sie müssen sich die Bewegungen, Schritte und Handlungen genau vor Augen führen, damit sie stimmig sind. Leser merken schnell, wenn es Unstimmigkeiten gibt, wenn einzelne Handlungen nicht abgeschlossen oder nicht zu Ende geführt sind, wenn der Mörder sich eine Zigarette anzündet, obwohl er sich gerade eine Strumpfmassage übers Gesicht gezogen hat. Wenn Sie unzufrieden sind mit Ihrem Text, wählen Sie einen neuen Protagonisten aus und schreiben Sie einen neuen.

Beispiel

Tom ging zum Waffenschrank, ohne ein Geräusch zu machen, und nahm das Gewehr heraus. Er schüttelte mit der rechten Hand einige Patronen aus der Schachtel, lud das Gewehr und setzte sich auf den Küchenstuhl, von dem aus er das große Fenster beobachten konnte, an dem er das Geräusch gehört hatte. Er wartete und lauschte in die Nacht. Er hielt das Gewehr wie eine Puppe im Arm und drückte seine Wange fest an den Lauf. Als er das Kratzen des Glasschneiders hörte, spannte er sich an und legte das Gewehr auf seine Knie. Er sah im Mondlicht eine Hand durch das Loch in der Scheibe greifen und legte an.

Das Beispiel besteht nur aus Aktionssätzen, jedoch ist nicht nur das beschrieben, was der Protagonist tut, sondern auch das, was er wahrnimmt (das Kratzen des Glasschneiders etc.). Der Text verzichtet jedoch darauf, etwas über die Gedanken und Gefühle des Protagonisten mitzuteilen.

Jeder Handlungssatz rückt das Geschehen etwas weiter, während Beschreibungen, Erklärungen, innere Monologe usw. das

Geschehen aufhalten, es verlangsamen würden. Solange Sie Handlungssätze verwenden, ruht die Geschichte nicht, sondern muss sich zwangsläufig weiterbewegen. Es entsteht Tempo in der Darstellung, und Sie können die erzählte Zeit voranschreiten lassen.

Bei einer reinen Handlungsbeschreibung entsteht ein Erzähltext, in der eine Person aus der Außenperspektive geschildert wird. Wie rememberlich, wird dies auch »neutrale Erzählposition« genannt, in der der Erzähler dem Protagonisten wie mit einer Kamera folgt und dessen Handlungen registriert. Ein solcher Stil ist nur schwer durchzuhalten und erfordert viel sprachliche Gewandtheit und stilistische Sicherheit. Experimentieren Sie etwas mit dieser Art zu schreiben und erkunden Sie, welche Arten von Handlungsberichten es gibt.

Der Handlungsbericht ist wesentlich daran beteiligt, das Tempo der Darstellung zu bestimmen. Sie können also, wenn wir die Metapher der Kamera weiter strapazieren, die Kamera auf slow motion stellen und damit Mikrosequenzen des Handelns beschreiben. Sie können auch den Zeitraffer verwenden und die Handlung in großen Schritten darstellen. Wenn in einer Geschichte beispielsweise einige Monate oder Jahre verstreichen, die für die Erzählung unwichtig sind, können Sie einen zusammenfassenden Bericht über das Geschehen geben.

Übung 25

Nehmen Sie Ihren eben geschriebenen Text und beschleunigen Sie ihn. Nehmen Sie längere Zeiteinheiten und komplexere Handlungen. Beginnen Sie mit den gleichen Anfangssätzen, aber bauen Sie Ihren Handlungsbericht auf einer längeren Zeitschiene auf.

Auswertung

Haben Sie eine Idee gefunden, um aus der Handlungsbeschreibung auszubrechen und in einen zeitraffenden Handlungsbericht überzuge-

hen? Hilfreich dabei sind Zeitangaben wie »später«, »nach einiger Zeit«, »jeden Tag«, »ein Jahr danach« usw. Sie helfen, Zeit zu überspringen und aus der Darstellung eines Augenblicks oder eines Tages in eine eher auf das Leben oder die Biografie bezogene Darstellung überzugehen.

Beispiel

Tom ging zum Waffenschrank, ohne ein Geräusch zu machen. Er nahm das Gewehr heraus und machte seinen Rundgang durch das Haus. Er sicherte alle Türen, prüfte, ob die Fenster geschlossen waren, und schaltete die Alarmanlage ein. Er trank noch ein Glas Orangensaft und legte sich schlafen. Der nächste Tag verlief ruhig. Tom las, lauschte auf Geräusche und wartete. Jeden Tag wiederholte Tom dieses Ritual, unterbrochen nur von gelegentlichen Besuchen in einem Supermarkt. Nach einem halben Jahr begann Tom, seine Sicherheit zu vernachlässigen. Er vergaß öfter, die Alarmanlage einzuschalten, und zeigte sich unbesorgt vor dem erleuchteten Fenster. Er beteiligte sich am sozialen Leben der Gemeinde und wurde schließlich sogar zum Bürgermeister gewählt. Er heiratete die Gemeindesekretärin und zog mit ihr drei Kinder groß.

Sie werden feststellen, dass diese Beschleunigung des Tempos zu einer etwas anderen Art der Darstellung führt. Statt einer detaillierteren Handlungsbeschreibung erhalten Sie jetzt einen Handlungsbericht, der zusammenfassenden Charakter hat.

Für das Erzählen haben Handlungsbeschreibungen und Handlungsberichte sehr unterschiedliche Funktionen. Mit der Handlungsbeschreibung sind Sie näher am Geschehen dran und konstruieren das Bild einer unmittelbaren Handlung, die die Leser wie auf einer (inneren) Bühne verfolgen können. Diese Darstellungsweise wird »szenisch« genannt, und mit ihr ist die Erzählung auf der narrativen Ebene des Hier und Jetzt angelangt. Szenische Schilderungen sind deshalb wichtig, weil sie die narrative Gegenwartszeit markieren und den fiktionalen

Traum des Lesers fördern. Szenische Darstellungen zeigen etwas, anstatt es zu erzählen. Diese Unterscheidung zwischen Zeigen und Erzählen wird in der Regel auf Henry James¹ zurückgeführt, einen einflussreichen amerikanischen Autor Ende des 19. Jahrhunderts, der den Romanstil und die Philosophie des kreativen Schreibens stark beeinflusst hat.

Mit der Beschleunigung des Tempos sind Sie aus der szenischen Darstellung ausgebrochen und haben – Sol Stein zufolge² – so etwas wie eine »narrative Zusammenfassung« gegeben. Hier wird Ihr Protagonist nicht bei einer Handlung gezeigt, sondern es wird ein zusammenfassender Bericht über sein Leben, sein Befinden oder sein Handeln gegeben (natürlich können in solchen Zusammenfassungen auch Darstellungen von Gedanken und Gefühlen enthalten sein; wir kommen gleich dazu). Die Handlung steht jedoch in der Regel im Vordergrund. In Erzählungen haben diese narrativen Zusammenfassungen die Funktion, zwischen einzelnen Szenen zu vermitteln. Sie überbrücken die Zeiten, in denen nicht viel Erzählenswertes geschieht. Auch im Film werden gelegentlich einzelne Szenen durch eine Erzählstimme aus dem Off miteinander verbunden.

Die Veränderung des Tempos der Darstellung ergibt sich meistens als Veränderung der Erzählzeit im Verhältnis zur erzählten Zeit: Erzählzeit ist die Zeit, die der Erzähler braucht, erzählte Zeit die Zeit, die in der erzählten Geschichte verstreicht. Die narrative Zusammenfassung rafft die erzählte Zeit zusammen, indem sie, wie Eberhard Lämmert³ zeigt:

- z Zeiten ausspart, in denen nichts Erzählenswertes geschieht (zum Beispiel: »Einige Zeit später ...«),
- z einen Überblick über die Handlungsabfolge gibt (zum Beispiel als Variation von »und dann ..., und dann ..., und dann ...«),

- z sich wiederholende oder regelmäßig auftretende Geschehnisse anspricht (zum Beispiel: »Immer wieder in dieser Zeit ...«, oder »Die ganze Zeit hindurch ...«),
- z beispielhafte Ereignisse aus einer längeren Zeitsequenz schildert (zum Beispiel: »In dieser Zeit geschah es einmal ...«).

Die Unterscheidung zwischen Szene, also unmittelbar ablaufender Handlung, und Handlungsbericht ist ein wichtiges Mittel, um einer Darstellung Relief zu geben. Epische Reliefbildung ist ein Vorgang, der mit der Schaffung eines Vorder- und Hintergrundes der Erzählung zu tun hat. Die unmittelbare Handlung bildet den Vordergrund, der Erzählerbericht den epischen Hintergrund (oder zumindest einen Teil von ihm). Wie wir später sehen werden, tragen auch Schilderungen verschiedener Art und Erzählerreflexionen zur Bildung des Hintergrundes bei, während Dialoge und erlebte Rede Mittel sind, um den szenischen Vordergrund zu bilden.

Das Gegenteil der Zeitraffung ist die Zeitdehnung. Dabei wird schließlich die Erzählzeit länger als die erzählte Zeit. Die Handlungsbeschreibung wird differenzierter und detaillierter und dehnt gewissermaßen ein Geschehen, das vielleicht nur Sekunden oder Minuten dauert, auf eine Erzählzeit aus, die mehr Zeit in Anspruch nimmt.

Übung 26

Nehmen Sie die letzte Handlungsbeschreibung und lassen Sie sie langsamer werden, bis die erzählte Zeit mehr oder weniger stehen bleibt. Sie werden sehen, dass erzählerische Genauigkeit die Tugend ist, die Sie dabei entwickeln müssen. Versuchen Sie wieder, ohne Rückgriff auf die Gedanken und inneren Prozesse des Protagonisten auszukommen. Wenn Sie keinen Einstieg in einen Handlungsablauf finden, der differenziert genug ist, dass er sich für eine Zeitraffung

eignet, dann beschreiben Sie eine Frau bei der Abendtoilette, einen leicht angetrunkenen Menschen, der sich eine Zigarette dreht, eine Frau, die ihre Balkonpflanzen pflegt, oder ein Kind, das mit seiner Katze spielt.

Auswertung

Haben Sie es bis zum Zeitstillstand gebracht? Sie werden festgestellt haben, dass diese Übung mehr Zeit in Anspruch genommen hat als die der Zeitdehnung. Narrative Zusammenfassungen zu geben ist einfacher, da sie dem alltäglichen Erzählmodus näher stehen als die genaue Beschreibung, die bei der Zeitraffung angesagt ist. Wenn Sie Schwierigkeiten hatten, dann sollten Sie anfangen, Menschen genauer bei ihren Handlungen zu beobachten und diese Handlungen unmittelbar zu verschriftlichen. Wir werden im Abschnitt »Beschreiben« darauf zurückkommen. Allerdings fehlen uns im Moment noch die Techniken zur Bewusstseinsdarstellung, die besonders dazu geeignet sind, die Zeit stillstehen zu lassen.

Beispiel

Tom ging zum Waffenschränk, ohne ein Geräusch zu machen. Er nahm sein Gewehr heraus und machte seinen Rundgang durch das Haus. Er sicherte alle Türen, prüfte, ob die Fenster geschlossen waren, und schaltete die Alarmanlage ein. Er setzte sich vor das Fenster und wartete. Er schloss die Augen und horchte auf sein klopfendes Herz. Er zählte leise bis hundert, dann öffnete er die Augen wieder. Er sah nichts und er hörte nichts. Mit seinem Zeigefinger fuhr er die Kontur des Gewehrs ab, den Lauf entlang bis zur Mündungsöffnung, dann an der Unterseite zurück, am Bügel über den Abzug entlang, bis zu dem kurzen schweren Stutzen, an dem er auf seine eigene Hand traf. Kurz verweilte der Finger auf der gekrümmten Narbe auf seinem Handrücken, ehe er wieder den Lauf des Gewehrs entlangstrich.

Es ist mühsam, Zeitdehnungen ohne Rückgriff auf innere Prozesse zu gestalten. Mit der Schilderung von Empfindungen und Gedanken kann man die Zeit einfacher dehnen als mit einer detaillierten Schilderung von Handlungen (die unterhalb

einer bestimmten Schwelle keine integrierten Handlungen mehr sind, sondern nur noch Bewegungen oder motorische Abläufe).

Die Welt der Gedanken

Anders als der Film oder das Theater kann die Literatur das sichtbar machen, was in einem Menschen vor sich geht. Sie kann nicht nur Handlungen schildern und die Menschen reden lassen, sondern sie kann auch, wie wir bereits gesehen haben, deren Psyche transparent machen und den Lesenden direkten Zugang zu ihrem Erleben ermöglichen.

Es ist für die Gestaltung von Erzählungen wichtig, die passende Art zu finden, um über innere Abläufe zu schreiben. Erzählfiguren denken, überlegen, haben Anmutungen, Wahrnehmungen, Erinnerungen, Assoziationen, Motive, Meinungen, Haltungen und natürlich Gefühle aller Art. Wie kann man das aufgreifen?

Generell kann man auch das Innere einer Psyche beschreiben und es zeigen. Beschreiben heißt, dass man eine Art Bericht über die inneren Einstellungen und Prozesse gibt. Zeigen heißt, dass man den Protagonisten gewissermaßen selbst laut denken lässt. Man gibt den Lesern unmittelbaren Zugang zu dessen inneren Vorgängen, wobei man diese so wenig wie möglich durch die Sprache und die Sichtweise des Erzählers modifiziert.

In den folgenden Übungen konzentrieren wir uns zunächst auf das, was Erzählfiguren denken oder still zu sich sagen. Auf die Wiedergabe von Gefühlen werden wir zu einem späteren Zeitpunkt noch gesondert eingehen, da zu ihnen einige zusätzliche Erwägungen nötig sind. Wenn Ihnen nicht geläufig ist, wie man die Gedanken von Charakteren darstellt, sollten

Sie die folgenden Übungen sehr ausführlich machen und erst fortfahren, wenn Sie sich sicher darin fühlen. Nehmen Sie zusätzlich einige neuere Romane in die Hand und untersuchen Sie, wie die Autoren dort verfahren.

Die drei prinzipiellen Möglichkeiten, die einem Autor zur Verfügung stehen, um die Psyche seines Protagonisten transparent machen (vgl. auch Kapitel 2, Abschnitt »Die gläserne Psyche«), sind die Psycho-Narration, die erlebte Rede und der innere Monolog bzw. die aus ihm hervorgehende stream of consciousness-Darstellung. Von ihnen wird die Psycho-Narration später dargestellt, da sie sich nicht auf die Wiedergabe von Gedanken beschränkt, sondern auch Gefühle darstellt.

Die einfachste Form der Bewusstseinsdarstellung ist das Gedankenzitat, in dem Gedanken und innere Prozesse gleichsam zitiert werden. Hier haben wir es mit direkter Figurenrede zu tun. Diese Darstellungsform ist zwar durchaus gebräuchlich, wirkt aber ungenau, wenn sie gehäuft auftritt.

Beispiel

Tom ging zum Waffenschrank. Er dachte: »Darauf habe ich gewartet.« Er nahm das Gewehr heraus. »Jetzt ist es also soweit«, sagte er zu sich selbst. Er schüttelte mit der rechten Hand einige Patronen aus der Schachtel und lud das Gewehr. »Ich mache es ihnen nicht zu einfach«, schwor er sich.

Dass ich die (kursiv hervorgehobenen) Gedanken meines Protagonisten ins Präsens gesetzt habe, ist darin begründet, dass Menschen tatsächlich in der Gegenwartsform denken und nicht im Präteritum. Mit dem Präsens verfolgt man die Absicht, die Darstellung der Gedanken authentischer zu machen und ihren Hier-und-Jetzt-Charakter zu betonen. Wenn eine Geschichte einen fiktionalen Traum hervorrufen und zur Iden-

tifikation mit dem Protagonisten einladen soll, dann sollte das Präsens helfen, den Anschein der Aktualität zu fördern. In der fiktionalen Literatur hat sich jedoch eine andere Form der Darstellung durchgesetzt, wie ich gleich zeigen werde.

Im letzten Beispiel sind Toms Gedanken in Anführungszeichen gesetzt, und zusätzlich wird durch das »dachte er« oder »sagte er zu sich selbst« darauf hingewiesen, dass es seine Gedanken sind. Man kann auf eines von beiden oder sogar beides verzichten, denn Leser erkennen auch so, dass hier Gedanken dargestellt sind. Wenn man Anführungszeichen verwendet, können die Leser zudem irrtümlich annehmen, dass es sich um einen Dialog handelt, nicht um innere Sprache. Verzichtet man auf Anführungszeichen und die Markierung durch »sagte er«, sieht das Gedankenzitat folgendermaßen aus:

Beispiel

Tom ging zum Waffenschränk. Darauf habe ich gewartet. Er nahm das Gewehr heraus. Gleich ist es soweit. Er schüttelte mit der rechten Hand einige Patronen aus der Schachtel und lud das Gewehr. Ich mache es ihnen nicht zu einfach.

Wieder steht der Handlungssatz im Präteritum, während die Gedankenzitate in direkter Rede im Präsens/Perfekt formuliert sind. Wir werden diese Technik später als inneren Monolog kennen lernen, bei dem es sich allerdings in der Regel um längere Gedankeneinheiten handelt, nicht um kurze Sätze wie hier.

Bevor ich auf die erlebte Rede zu sprechen komme, muss ich noch kurz ein Wort zur indirekten Rede verlieren. Sie bleibt im gleichen Tempus wie der Erzähltext, steht jedoch im Konjunktiv und macht die Bewusstseinsaussage von einem übergeordneten Verb abhängig. Das würde sich so anhören:

Beispiel

Tom ging zum Waffenschränk. Darauf habe er gewartet, sagte er sich. Er nahm das Gewehr heraus. Es müsse jetzt soweit sein, dachte er. Er schüttelte mit der rechten Hand einige Patronen aus der Schachtel und lud das Gewehr. Er würde es ihnen nicht zu einfach machen, schwor er sich.

Diese Konstruktionen sind, wie man sieht, sehr umständlich. Deshalb hat sich eine andere Form, eben die erlebte Rede, herausgebildet, die die Nachteile der direkten und indirekten Rede umgehen kann. In der erlebten Rede werden die Gedanken in der Regel im gleichen Tempus wie der Handlungsbericht formuliert – also im Präteritum, wenn der Text insgesamt im Präteritum geschrieben ist, im Präsens, wenn er im Präsens steht. (Um allen Missverständnissen vorzubeugen: Natürlich kann die erlebte Rede auch frühere oder künftige Geschehnisse anzeigen, aber dann wechselt das Tempus – siehe den noch folgenden Abschnitt »Tempora« in diesem Kapitel.)

Beispiel

Tom ging zum Waffenschränk. Darauf hatte er gewartet. Er nahm das Gewehr heraus. Jetzt war es also soweit. Er schüttelte mit der rechten Hand einige Patronen aus der Schachtel und lud das Gewehr. Er würde es ihnen nicht zu einfach machen.

Auch hier sind die Gedanken kursiv hervorgehoben; auf diese gesonderte Kenntlichmachung wird jedoch üblicherweise verzichtet. Die erlebte Rede ist ein zentrales Mittel des fiktionalen Erzählens. Auch wenn sie durchweg in der Vergangenheitsform gehalten ist, wirkt sie so, als schilderte sie einen unmittelbar ablaufenden Prozess (»episches Präteritum«). Darauf wird zurückzukommen sein. Die erlebte Rede ist im Indikativ formuliert, sie geht in den Konjunktiv über (statt ins Futur), wenn etwas Zukünftiges angesprochen wird.

Die erlebte Rede kann man so gestalten, dass die Erzähleraussagen weitgehend hinter einer authentischen inneren Rede des Protagonisten zurücktreten. Wir können also seine Befindlichkeit zeigen und müssen sie nicht berichten. Das ist aber nicht automatisch der Fall. Die Aussage im letzten Beispiel: »Darauf hatte er gewartet«, könnte von beiden – vom Protagonisten oder vom Erzähler – stammen. Sie könnte also vom Erzähler erzählt oder vom Protagonisten gedacht worden sein. Würden wir sagen: »Darauf hatte er sehnsüchtig gewartet«, handelte es sich eindeutig um einen Erzählerbericht, da der Protagonist wohl kaum selbst denken würde, dass er »sehnsüchtig« wartet.

Übung 27

Schreiben Sie einen Erzähltext, den Sie mit einem Handlungssatz beginnen und dann mit einem Satz erlebter Rede fortsetzen. Schreiben Sie dann immer abwechselnd einen Satz Handlung, einen Satz erlebter Rede. (Sie können auch einen der früheren Texte mit Handlungsbeschreibung nehmen und die erlebte Rede nach jedem Satz einfügen.) Lassen Sie sich nicht dadurch stören, dass das ein wenig künstlich wirkt.

Wichtig an dieser Übung ist, dass Sie ein Gespür für das Zusammenwirken beider Elemente gewinnen.

Auswertung

Ist es tatsächlich erlebte Rede, was Sie verwendet haben? Also Präteritum, Indikativ und keine Abhängigkeit von übergeordneten Verben? Ist es Ihnen leichter oder schwerer gefallen, den Erzähltext zu gestalten?

In der erlebten Rede sieht der Erzähler die Welt aus der Perspektive der Erzählfigur und beschreibt, was sie bei ihren Handlungen und Wahrnehmungen empfindet und denkt. Durch das Einfügen der erlebten Rede ist das Tempo des Textes

tes etwas verlangsamt und in gewisser Weise das, was Sie vorher als Handlung beschrieben haben, nun als innere Handlungssteuerung noch einmal wiedergegeben worden. Das macht den Text unter Umständen etwas redundant, so dass Sie später jeweils wählen können, ob Sie Handlung oder direkte Rede verwenden wollen.

Beispiel

Tom ging zum Waffenschrank. Darauf hatte er gewartet. Er nahm das Gewehr heraus. Jetzt war es also so weit. Er schüttelte einige Patronen aus der Schachtel, lud das Gewehr und setzte sich vor das große Fenster. Jeder, der ins Haus wollte, würde gerade dieses ungesicherte Fenster auswählen. Er wartete und lauschte in die Nacht. Sie hatten ihn also doch gefunden. Er drückte sich fest an sein Gewehr. Wen würden sie wohl schicken? Miller, den Mann fürs Grobe? Als er das Kratzen des Glasschneiders hörte, spannte er sich an. Er würde es ihnen so schwer wie möglich machen. Er sah im Mondlicht eine Hand durch das Loch in der Scheibe greifen und legte an. Er würde ihnen nicht den Gefallen tun, zu früh zu schießen, das hatte er schließlich bei ihnen selbst gelernt.

Sie können auch völlig auf die Handlungsbeschreibung verzichten und nur die subjektive Information der erlebten Rede verwenden.

Dann wird die Geschichte ganz in der Form der erlebten Rede erzählt:

Beispiel

Darauf hatte er gewartet. Jetzt war es also so weit. Jeder, der ins Haus wollte, würde gerade dieses ungesicherte Fenster auswählen. Sie hatten ihn also doch gefunden. Wen würden sie wohl schicken? Miller, den Mann fürs Grobe? Er würde es ihnen so schwer wie möglich machen. Er würde ihnen nicht den Gefallen tun, zu früh zu schießen, das hatte er schließlich bei ihnen selbst gelernt.

Auch aus diesem Text erfährt man, was geschieht, nur werden der Fantasie des Lesers mehr Freiheitsgrade zugestanden. Probieren Sie aus, ob das mit Ihrem Text auch funktioniert. Der Vorteil dieser Darstellungsart gegenüber der vorher gegebenen Vermischung von Handlungsbeschreibung und erlebter Rede kann darin liegen, dass wir hier die Erzählerrede vermeiden können und so der Protagonist selbst mit seiner eigenen Sprache zu Wort kommt. Das macht den Text dichter, authentischer, indem er den Protagonisten in Aktion zeigt, statt etwas über ihn zu erzählen. In anderen Worten, wir sind damit in einer szenischen Darstellung, wir zeigen den Helden in Aktion, statt zu berichten, was er getan hat.

Die andere prinzipielle Möglichkeit der Bewusstseinsdarstellung benutzt die Mittel der direkten Rede. Sie ging ursprünglich wohl aus dem Selbstgespräch hervor und hat sich dann zum stummen, inneren Monolog gewandelt, mit dem der Bewusstseinsstrom sprachlich faßbar gemacht werden kann. Der innere Monolog ist zuhörerloses Sprechen. Er gilt als wichtigste Innovation der modernen Erzählliteratur. Das literarische Paradebeispiel ist Ulysses von James Joyce – ein Roman, der weitgehend von den in Form des inneren Monologs wiedergegebenen Erinnerungen, Überlegungen und Gedanken des Protagonisten lebt.

Der innere Monolog ist direkte Rede. Bewusstseinsvorgänge werden direkt in Sprache umgesetzt, natürlich im Präsens und in der ersten Person Singular. Die Sprache bekommt in der stream of consciousness-Darstellung einen sehr privaten Charakter. Sie verliert ihre Bindung an grammatische Formen und logische Abläufe, denn sie soll Ausdruck des ungefilterten, teilweise vorsprachlichen Denkens sein. Das könnte sich so anhören:

Beispiel

Tom setzte sich ans große Fenster, wartete und lauschte in die Nacht. Ich soll kuschen. Alle wollen sie, dass ich mich unterordne. Nichts da. Mir hat keiner zu sagen, wie ich meine Mütze aufsetzen soll. Ich war ganz schön eigensinnig als Kind. Mein Vater, ja vielleicht, der hätte mir was sagen können. Haut ab, bevor ich überhaupt seinen Namen kenne. In meine Bude kommt niemand rein. Bis heute nicht. Meine Mutter musste natürlich ewig rumschnüffeln. Schreikrämpfe hab ich gekriegt. Und Schläge hab ich ihr angedroht. Wirklich, Schläge. Meiner guten alten Mutter. Stell dir das vor. Obwohl ich sie mochte. Aber wenn sie in mein Zimmer wollte, war sie mein Feind. Tom setzte sich zurecht. Als er das Kratzen des Glasschneiders hörte, spannte er sich an. Er sah im Mondlicht eine Hand durch das Loch in der Scheibe greifen und legte an.

Wie Sie sehen, hat der Text eine kurze Orts- oder Handlungsbeschreibung, die dann von direkter Personenrede gefolgt ist. Die für Gedankenzitate üblichen Formeln »sagte er« oder »bemerkte sie« fehlen, ebenso die Anführungszeichen. Die Rede ist sprunghaft, assoziativ, ohne grammatische Bindung. Sie ist dem nachempfunden, was man als ablaufenden Bewusstseinsstrom vermutet. Die stream of consciousness-Passage wird hier von einer Handlungsbeschreibung eingeleitet und wieder beendet.

Übung 28

Schreiben Sie – ausgehend von einem Ihrer früheren Texte – eine kurze Sequenz in der Form des inneren Monologs. Geben Sie zunächst eine kurze Orientierung, was Ihr Protagonist tut und an welchem Ort er sich befindet. Schreiben Sie den Monolog in einer ersten Fassung in der Form eines Selbstgesprächs, also mit vollständigen Sätzen und intakter Grammatik. Transformieren Sie den Text dann in einem zweiten Schritt so, dass er den Eindruck vermittelt, unmittelbar den Bewusstseinsstrom wiederzugeben. Suchen Sie dann nach einem

passenden Übergang zu einem Handlungsbericht, mit dem Sie den Text beenden.

Auswertung

Ist es Ihnen gelungen, den Eindruck eines unmittelbaren Bewusstseinsstroms herzustellen? Es gehört etwas Mut dazu, aus den festen grammatischen Formen der Sprache auszubrechen. Wenn nicht, dann brechen Sie die Grammatik weiter auf, werden Sie sprunghafter, assoziativer.

Sie werden festgestellt haben, dass die Verzahnung von Handlungsbeschreibungen im inneren Monolog nicht ganz einfach ist. Es entsteht immer ein kurzer Bruch, der mit dem Wechsel der Erzählperspektive zu tun hat. Der Rahmen wird von der Warte des Erzählers geschildert, die Erlebensschilderung jedoch aus der Perspektive der Erzählfigur. Die erlebte Rede bietet in diesem Punkt einen harmonischeren Übergang zwischen beiden Perspektiven bzw. erlaubt dem Autor, beide miteinander zu verschränken. Dafür erlaubt der innere Monolog den unmittelbareren Zugang zum Bewusstseinsstrom.

Verborgene und zugängliche Gefühle

Ein gemeinsames Merkmal aller Texte, die bis jetzt entstanden sind, ist das, dass sie keine direkten Aussagen über die Gefühle der Figuren enthalten. Dennoch – und zum Teil gerade deswegen – lassen diese Texte beim Lesen Gefühle entstehen. Denn aus den Gedanken und dem Kontext können wir auf die Gefühle der Protagonisten schließen. Generell wirkt das sogar anregender, als wenn man deren Gefühle direkt beschreibt.

Emotionen gehören zu den großen Themen der Menschheit und zu den kleinen Themen des Alltags und des Augenblicks. Sie können dramatisch und atemberaubend sein, ebenso wie

mikroskopisch klein und federleicht. Auf vielfältige Weise ist es Sache des Erzählens, Emotionen sprachlich zugänglich zu machen und sie allein durch Sprache hervorzurufen. In allen Geschichten sind Gefühle »das, was den Charakteren Leben einhaucht«, stellt Ann Hood⁴ fest. Gefühle machen Erzählfiguren lebendig, glaubwürdig und geben ihnen einen zeitlosen Anstrich.

Menschen empfinden fast in jedem Augenblick irgendwelche Gefühle – besonders dann, wenn sie in Aktion sind, wenn ungewöhnliche Dinge geschehen oder Entscheidungen anstehen. Selten sind sie sich dieser Gefühle völlig bewusst. Gefühle können den Ereignissen vorausgehen oder ihnen nachfolgen. Sie können laut und leise sein. Sie können kristallklar oder diffus sein. Sie können akzeptabel oder verpönt sein. Sie können gemischt oder pur sein. Sie können in einem lauten Ausbruch zum Ausdruck kommen oder völlig im Inneren verborgen bleiben.

Es gibt eine begrenzte Palette von etwa zehn elementaren Emotionen: Angst, Ärger, Ekel, Schuld, Kummer, Scham, Schreck, Überraschung, Freude, Neugier. Wir alle kennen zudem Gefühlszustände, die wahrscheinlich keine eigenständigen Emotionen sind: Verzweiflung, Depression, Niedergeschlagenheit, Verachtung, Eifersucht, Neid, Misstrauen, Zufriedenheit, Stolz, Resignation, Liebe, Hoffnung usw. Daneben gibt es Mischformen mehrerer Emotionen, also Neid und Angst oder Verachtung und Eifersucht, Kummer und Schuldgefühle usw. Und dann gibt es noch unendlich viele aus Emotionen und situativen Wahrnehmungen zusammengesetzte Gefühlszustände. So kann es sein, dass sich eine allgemeine Lustlosigkeit dann zur Überzeugung auswächst, im Leben benachteiligt zu sein, wenn wir uns gerade einen Anpfiff unseres Chefs eingehandelt haben.

Aus mehreren Gründen ist es beim Erzählen nötig, Gefühle und rein gedankliche Vorgänge sorgsam auseinander zu halten:

z Gefühle lassen sich als etwas beschreiben, das in der Figur abläuft, oder als etwas, das man von außen wahrnehmen kann (als Ausdrucks- oder Verhaltensweise, als Eigenschaft einer Aussage). Wenn man die Gefühle als inneres Phänomen anspricht, so gerät man in eine auktoriale Darstellungsweise. Während das Ansprechen von innerem Sprechdenken dem personalen Erzählmodus zugerechnet wird, so wechselt man beim Ansprechen von Emotionen in den allwissenden, auktorialen Modus.

z Personen sind entweder damit beschäftigt, über das nachzudenken, was sie gerade tun, oder sie sind damit beschäftigt, ihre Gefühle zu verbalisieren. Beides gleichzeitig tun sie nicht. Deshalb sollte man seine Figuren ihre Gefühle nicht in der erlebten Rede benennen lassen.

z Die Darstellung von Gefühlen ist nicht ganz problemlos, denn es geht letzten Endes darum, Gefühle zu erzeugen, nicht bloß zu benennen oder zu proklamieren. Die schlichte Behauptung und Zuschreibung von Gefühlen enthebt die Leser der Notwendigkeit (und der Möglichkeit), diese Gefühle auch mitzuempfinden

Betrachten wir zunächst, wie ein auktorialer Erzähler mit inneren Prozessen umgeht. Hier ein Beispiel aus Milan Kunderas *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*⁵:

Sie wandte ihm den Kopf zu. Tomas schwieg jedoch und schaute unverwandt auf die Straße. Sie war unfähig, die Mauer des Schweigens zu durchbrechen, die sich zwischen ihnen aufgerichtet hatte. Sie verlor den Mut zu sprechen. Es war ihr zumute wie damals, als sie

den Laurenziberg hinuntergestiegen war. Sie spürte, dass ihr übel wurde, sie glaubte, erbrechen zu müssen. Sie hatte Angst vor Tomas. Er war zu stark für sie, und sie war zu schwach. Er erteilte ihr Befehle, die sie nicht verstand. Sie versuchte, sie auszuführen, doch sie konnte es nicht.

Hier sind mehrere Arten von Bewusstseinsprozessen gleichzeitig angesprochen: das Vermögen oder Unvermögen, etwas zu tun (»sie war unfähig ...«), Empfindungen (»es war ihr zumute ...«), körperliche Sensationen (»sie spürte, dass ihr übel wurde ...«), Emotionen (»sie hatte Angst ...«) und Gedanken (»sie glaubte, erbrechen zu müssen ...«). Die auktoriale Form der Bewusstseinsdarstellung ist eindeutig Erzählerrede. Der Erzähler spricht über die Erzählfigur, während die Figur selbst nicht zu Wort kommt.

Es ist wichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass das unmittelbare Ansprechen von Gefühlen immer in die auktoriale Erzählform hineinführt. Sie müssen entscheiden, ob Sie das wollen oder nicht. In der personalen Erzählposition lassen sich Gefühle nur indirekt ausdrücken. Das erfordert zwar ebenfalls zu wissen, welche Gefühle die Figuren haben, nur sind andere Mittel nötig, um sie zur Geltung zu bringen.

Um diese Überlegungen zu veranschaulichen, schlage ich Ihnen zunächst eine Übung vor, die gut geeignet ist, Geschichten zu entwickeln. Dabei tun wir zunächst genau das, was nicht gut ist: Gefühle plakativ zu benennen. Sie werden aber sehen, dass es Ihnen damit leichter fällt, die Handlungen Ihrer Protagonisten zu kontrollieren und zu verstehen, was sie eigentlich tun.

Übung 29

Beginnen Sie wieder mit einem beliebigen Handlungssatz wie: »Arllette öffnete das Buch.« Oder: »Samson ging auf die Tür zu.« Und

setzen Sie dann einen Gefühlssatz dazu, also etwa: »Arlette öffnete das Buch. Sie war gespannt.« Oder: »Samson ging auf die Tür zu. Er hatte Angst.« Dann schreiben Sie weiter, immer abwechselnd einen Aktionssatz und einen Gefühlssatz. Beobachten Sie, wie sich die Geschichte dadurch entwickelt. Nehmen Sie plakative, naheliegende Gefühle. Bringen Sie die Geschichte zu einem Ende.

Auswertung

Ist es Ihnen schwer gefallen, die richtigen Gefühle zu finden? Wenn ja, kann das daran liegen, dass Sie Ihre Erzählfigur nicht gut genug kennen oder keine klar definierte Szene vor Augen haben. Schauen Sie sich die Gefühle an, die Sie beschrieben haben. Sind sie variabel genug? Ändern sie sich schnell genug oder haben Sie sich in einer bestimmten Stimmung verkeilt? Prüfen Sie, wie Sie Ihren Protagonisten wieder in Fluss bringen, indem Sie seine Gefühle modifizieren.

Wichtig an dieser Übung ist, dass Sie damit eine recht simple Konstruktionshilfe für Ihre Geschichten an die Hand bekommen. Wenn Sie die Gefühle einer Erzählfigur kennen, wird Ihnen die Handlung schneller deutlich. Beim Überarbeiten nehmen Sie das wieder heraus, was überflüssig ist, und reformulieren das, was Ihnen zu plakativ ist. Hier ist ein Beispiel. Die Gefühlssätze sind kursiv gesetzt.

Beispiel

Arlette ging langsam auf Kiefers Zimmer zu. Sie war unschlüssig. Vor der Türe blieb sie stehen. Sie fühlte sich dumm. Warum ging sie nicht einfach hinein und sagte, dass sie diesen Job haben wollte? Sie war entsetzlich aufgeregt. Sie holte tief Luft. Die Angst schnürte ihr den Hals zu. Sie klopfte an und stürmte in den Raum. Die Bewegung tat ihr gut. Eine Runde von Leuten saß beim Kaffeetrinken, Kiefer mittendrin. Sie war überrascht. Sie wusste, es war zu spät, um umzukehren. Irgendwo in ihrem Inneren fand sie eine Portion Mut. »Ich bin froh, Sie anzutreffen, Herr Kiefer. Ich wollte Ihnen sagen, dass ich immer noch an der Stelle interessiert bin.« Ihr Mut sank wieder, als sie in die fragenden Gesichter sah. Aber sie lächelte tapfer. Und Herr Kiefer, dem ihr Lächeln gefiel oder ihr Mut oder der einfach ü-

berrumpelt war, stand auf, stellte seine Tasse auf den Tisch und sagte: »Gut, dann fangen wir mal beim Wichtigsten an. Kaffee gibt's immer nachmittags um drei.«

Schauen wir uns die Gefühle in der eben erzählten Geschichte ohne die begleitende Darstellung der Handlungen an:

Sie war unschlüssig. Sie fühlte sich dumm. Sie war entsetzlich aufgeregt. Die Angst schnürte ihr den Hals zu. Die Bewegung tat ihr gut. Sie war überrascht. Irgendwo in ihrem Inneren fand sie eine Portion Mut. Ihr Mut sank wieder.

Hier lässt sich die Geschichte nicht wie bei der erlebten Rede aus der eingefügten inneren Sprache verstehen. Gefühle reflektieren den Handlungsverlauf nicht wie das Sprechdenken. Sie verweisen auf sehr persönliche Prozesse, nicht auf die entstehende Handlung (auch wenn sie auf diese bezogen sind).

Was sich aber erkennen lässt, ist so etwas wie die emotionale Basis der Figur, ihr emotionales Grundrepertoire sozusagen. Für die Sympathie, die Leser einer Figur entgegenbringen, ist diese Basis ebenso wichtig, wie das, was sie tut, oder ihre innere Sprache. Arlettes Gefühlsrepertoire schwankt hier zwischen Angst, Unsicherheit, Mut und Ärger. Das ist eine gute Basis für eine Protagonistin. Vielleicht wäre noch eine weitere, positive Emotion wie Zuneigung, Verliebtheit oder Vertrauen gut, die ihrem Charakter eine etwas weichere Note geben würde (das muss natürlich nicht unbedingt in dieser Szene zum Vorschein kommen). Vorsicht ist geboten, wenn die emotionale Basis zu monoton ist. Einheitliche Gefühlsmuster, ob nun negative oder positive, können den Aktionsradius der Protagonistin stark einschränken.

Erzählungen zu gestalten erfordert so gut wie immer, sich über die Gefühle der Protagonisten klar zu werden. Leser können sich mit Ihren Protagonisten besser identifizieren, wenn

sie deren Gefühle nachvollziehbar finden. An der Nachvollziehbarkeit dieser Gefühle erweist sich überdies die Stimmigkeit der ganzen Erzählung.

Für viele Autoren ist die Aufgabe, die Gefühle ihrer Protagonisten in den Griff zu bekommen, die schwierigste beim Schreiben überhaupt.

Diese Gefühle zu beherrschen heißt, selbst zu wissen, was die handelnden Figuren bewegt und wie sie sich während einer Szene emotional verändern. Allerdings ist es für alle Autoren ein vertrautes Phänomen, dass sie nicht auf Anhieb verstehen, was sie bei ihren Protagonisten auslösen, wenn sie sie in ein bestimmtes Abenteuer schicken. In der Erzählung Sonja von Judith Hermann ist ein Mann glücklich verliebt in eine wunderschöne Frau, plant mit ihr in die Zukunft, aber lässt sich, als sie verreist ist, auf eine Beziehung mit einer weniger schönen, für ihn indes dennoch attraktiven Frau ein.⁶ Warum tut er das? Was fühlt er beiden Frauen gegenüber? Wie geht er mit dem Zwiespalt um? Hier ist es nötig, Szene für Szene die Gefühle des Helden zu erarbeiten und dabei langsam verstehen zu lernen, was ihn tatsächlich bewegt. Einfühlungsvermögen und Intuition sind, wie im Alltag, die einzigen Mittel, die einem Autor dafür zur Verfügung stehen.

In der letzten Übung war gefordert, Emotionen zu benennen. Das ist in Ordnung und gut dafür, um mit der Geschichte in Gang zu kommen. Aber wie schon gesagt: Die reine Gefühlsproklamation wirkt etwas plakativ und legt Sie zudem auf die auktoriale Erzählposition fest. Deshalb ist es wichtig, Gefühle zu zeigen. Das überlässt den Lesern die Aufgabe, diese Gefühle zu entdecken, und erlaubt ihnen damit, sie selbst zu empfinden.

Gefühle kann man auf viele unterschiedliche Arten wahrnehmen und auf ebenso viele Arten zeigen. Deklinieren wir

beispielsweise einmal den Ärger durch. Den kann man kenntlich machen:

- z anhand einer Verhaltensweise (zum Beispiel: »Er schmiss die Karten hin«),
- z anhand einer Aussage (»Mist, das darf doch nicht wahr sein«),
- z anhand der Stimme (»Er wurde laut«, »Seine Stimme überschlug sich«),
- z anhand der Mimik (»Sein Gesicht wurde starr«, »Er biss sich auf die Lippen«),
- z anhand der Körpersprache (»Er konnte nicht mehr sitzen«, »Er wurde unruhig«, »Er zog die Schultern zusammen«),
- z anhand physiologischer Erscheinungen (»Er fühlte seine Adern anschwellen«, »Sein Gesicht bekam Flecken«),
- z anhand der Gedanken, die mit den Gefühlen verbunden sind (»Er verfluchte sein risikoreiches Spiel«, »Er hatte nur noch einen Gedanken«),
- z anhand einer Assoziation oder Erinnerung (»Er erinnerte sich an eine Prüfung, bei der er zweimal durchgefallen war. Beim dritten Mal hätte er die Schule verlassen müssen«).

Übung 30

Nehmen Sie die Gefühlsaussage: »Niels ist beleidigt« in einer Situation, in der ihm beispielsweise sein Team Fehler in seiner Arbeit vorwirft, und versuchen Sie, dieses Gefühl in jeder der folgenden Modalitäten auszudrücken: Verhalten, Aussage (in einem Dialog), Stimme, Mimik, Körpersprache, physiologische Anzeichen, Gedanken (innerer Monolog, Assoziationen, Erinnerungen. Es macht nichts, wenn Sie dabei Klischees verwenden, denn feinere, unverbrauchte Ausdrücke lassen sich nur in einem konkreten Kontext finden.

Auswertung

Ist es Ihnen gelungen, den Gefühlszustand »beleidigt sein« in allen diesen Modalitäten auszudrücken? Wenn nicht, sollten Sie beginnen, das Verhalten von Menschen genauer zu beobachten und zu deuten, damit Sie flexibler in der Darstellung von Emotionen werden.

Die Gefühle motivieren die Handlungen Ihrer Protagonisten. Erst wenn Sie deren Gefühle kennen, können Sie auch souverän mit Ihren Figuren umgehen.

Übung 31

Nehmen Sie den Text der Übung 29 und ersetzen Sie jeden Gefühlssatz durch eine Beschreibung des Handelns oder Ausdrucks. Zwar werden letzten Endes Texte dadurch lebendig, dass wir frische, unverbrauchte Beschreibungen verwenden, für diese Übung dürfen Sie aber wiederum so viele Klischees (»Ihr fiel der Unterkiefer herunter«, »Seine Haare standen ihm zu Berge«) verwenden, wie Sie wollen. Wichtig in dieser Übung ist lediglich, dass keine proklamierten Gefühle mehr auftauchen.

Auswertung

Haben Sie alle Gefühlsausdrücke ersetzen können? Ist Ihr Text dadurch stärker geworden oder schwächer?

Beispiel

Arlette ging langsam zu Kiefers Zimmer. Sie wäre am liebsten umgekehrt. Vor der Türe blieb sie stehen. Sie erinnerte sich an die Schulzeit, wenn sie zu spät kam und alle Kinder schon in der Klasse waren. Warum ging sie nicht einfach hinein und sagte, dass sie diesen Job haben wollte? Ihr Hals war trocken. Sie klopfte dreimal an. Ihr war, als müsste ihr Kopf platzen. Als sie eine Stimme hörte, stürmte sie in den Raum. Sie bewegte sich wieder geschmeidiger. Eine Runde von Leuten saß beim Kaffeetrinken, Kiefer mittendrin. Sie blieb abrupt stehen. Sie wusste, es war zu spät, um umzukehren. Sie richtete sich auf, bis sie kerzengerade stand. »Ich bin froh, Sie anzutreffen, Herr Kiefer. Ich wollte Ihnen sagen, dass ich immer noch an der Stel-

le interessiert bin.« Ihre Stimme zitterte. »Ich habe von Ihnen nichts gehört, deshalb wollte ich nachfragen.« Ihr Körper sackte wieder in sich zusammen, als sie die fragenden Gesichter sah. Aber sie lächelte tapfer. Und Herr Kiefer, dem ihr Lächeln gefiel oder ihr Mut oder der einfach überrumpelt war, stand auf, stellte seine Tasse auf den Tisch und sagte: »Gut, dann fangen wir mal beim Wichtigsten an. Kaffee gibt's immer nachmittags um drei.«

Wie Sie sehen, lassen sich Gefühle ohne weiteres anhand der Körperhaltung, Wahrnehmungen, Gedanken und Erinnerungen darstellen. Dass der zweite Text nicht unbedingt besser klingt als der erste, schreiben Sie bitte wieder der etwas künstlichen Alternierung von Handlung und Gefühl zu, die natürlich nicht zu harmonischem Erzählen führen kann.

Wichtig bei dieser Übung ist, dass Sie sich über den emotionalen Gehalt der Geschichte klar werden und nach indirekten Ausdrucksmöglichkeiten für Gefühle suchen. Je subtiler Hinweise auf Gefühle gegeben werden, desto besser ist es. Leser haben ihr Leben lang gelernt, Gefühle wahrzunehmen und sie aus Handlungen, Gesten, Äußerungen usw. zu erschließen. Sie wollen keinen dicken Gefühlsquark serviert, sondern langsam eine Gänsehaut bekommen, ohne zu wissen, wie sie entsteht.

Beschreibung

Erzählungen enthalten neben der Darstellung von Handlungen, inneren Prozessen und Gefühlen auch Beschreibungen von Situationen, Personen und Ereignissen. Während die Handlung eine Geschichte voranbringt, liefern die beschreibenden Passagen der Geschichte Details, Farbe und Atmosphäre.

Beschreibungen können sich auf alle Aspekte der Geschichte beziehen. Sie können die handelnden Personen beschreiben,

das, was Ihr Protagonist wahrnimmt, die Situation, in der er sich befindet, oder seine innere Welt. Besonders wichtig sind Beschreibungen der Orte, in denen sich die Handlung abspielt.

Eine zentrale Frage bezieht sich darauf, aus welcher Perspektive beschrieben wird: aus der Perspektive eines Protagonisten, aus der Perspektive eines allwissenden Erzählers oder aus der Perspektive eines beteiligten Erzählers (der eine andere Figur als der Protagonist ist). Vorläufig beschränken wir uns auf die Beschreibung aus der Perspektive der handelnden Person (personaler Erzähler).

Eine Beschreibung bedeutet nicht notwendigerweise, dass man einen Text ausschmückt, ihn blumiger, lyrischer oder ausladender macht. Sie kann auch trocken, sachlich und knapp sein. Und eine Beschreibung ist nicht unbedingt ein eigenständiges Textelement, sondern kann in Handlungsberichten und erlebter Rede aufgehen.

Generell sollte man sich bewusst sein, dass Beschreibungen im Dienst der Geschichte zu stehen haben und kein Selbstzweck sind. Man sollte sich also fragen: Was muss ich beschreiben, damit die Atmosphäre verständlich ist? Damit die Charaktere lebendig werden? Damit Motive sichtbar werden? Damit Szenen verdeutlicht werden? Also genau so viel Beschreibung wie nötig und keinen überflüssigen Zierrat.

Rebecca McClanahan⁷ hebt vier Eigenschaften effektiven Beschreibens hervor, wobei sie sich auf Aristoteles und seine Rhetorik stützt:

z Gute Beschreibung ist bedachtsam formuliert. Sie ist nicht nur präzise, sondern muss auch von Klang und Empfindung her bestimmte Vorstellungen, Gefühle oder Einstellungen hervorrufen, die die Geschichte erfordert.

z Gute Beschreibung weckt, indem sie spezifisch und konkret ist, sinnliche Empfindungen und bewirkt, dass die Leser etwas »sehen«.

z Gute Beschreibung sollte sinnliche Bilder verwenden, die Aktivität und Bewegung transportieren, so dass die Illusion von Vitalität und Dynamik entsteht.

z Gute Beschreibung verlangt eine metaphorische oder bildliche Sprache.

Bevor wir uns weiteren Details widmen, sollten Sie in einer Übung zunächst versuchen, einen Zugang zum Beschreiben zu finden.

Übung 32

Nehmen Sie einen Gegenstand, der Ihnen gerade zugänglich ist, wie beispielsweise einen Blumenstrauß, eine Topfpflanze, oder einen Baum, den Sie aus dem Fenster sehen können. Ihre Aufgabe ist es, diesen Gegenstand zu beschreiben und dabei so viele Modalitäten des Beschreibens wie möglich auszuprobieren. Damit Sie vielfältig beschreiben können, versenken Sie sich bitte fünf Minuten in den Gegenstand. Meditieren Sie über ihn und versuchen Sie, aus den eingefahrenen Wahrnehmungsschablonen auszubrechen.

Beginnen Sie nach den fünf Minuten damit, Eigenschaften über den Gegenstand aufzuschreiben. Welche Formen hat er? Womit kann man ihn vergleichen? Woran erinnert er Sie? Welche Gefühle ruft er wach? Welche Farben sehen Sie? Wie riecht er? Welche Bewegung würde er machen, wenn er sich bewegen könnte? Welche Geräusche würde er von sich geben? Licht und Schatten? Wenn sich Ihre Einfälle erschöpft haben, beginnen Sie, aus diesen Einfällen eine Beschreibung zusammenzustellen.

Auswertung

Haben Sie bemerkt, wieviele neue Dimensionen ein genaues Hinschauen erschließt? Beschreiben allein aus der Fantasie bleibt in der Regel blass. Eine Beschreibung »Auge in Auge« mit dem Gegenstand dagegen öffnet die Sinne für die Sprache.

Natürlich ist eine Beschreibung etwas anderes, wenn sie keine exklusive Aufgabe ist, sondern im Rahmen einer Erzählung stattfindet, denn dann ist das Beschreiben dem Erzählen untergeordnet. Versuchen Sie in der nächsten Übung, Beschreiben und Erzählen zu integrieren.

Übung 33

Schreiben Sie einen Erzähltext, in dem Sie abwechselnd einen Handlungssatz (wenn Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle mit dazukommen, ist das kein Unglück) und einen beschreibenden Satz verwenden. Lassen Sie die Figur an einem Ihnen vertrauten Ort auftreten und dort einer anderen Figur begegnen. Achten Sie darauf, dass Sie nicht die handelnde Person beschreiben, sondern den Ort, an dem sie sich bewegt. Beginnen Sie mit einem beliebigen Aktionssatz, wie in den letzten Geschichten.

Auswertung

Wird etwas von dem Umfeld sichtbar, in dem sich Ihr Protagonist bewegt? Sie selbst wurden während des Schreibens gezwungen, sich die Umwelt zu vergegenwärtigen und nach Formen zu suchen, mit denen man sie beschreiben kann. Der Zwang, Handlungs- und Beschreibungssätze nacheinander auszuführen, hat Sie hoffentlich davon entlastet, darüber nachzudenken, wieviel Beschreibung man für die Darstellung einer bestimmten Szene braucht.

Beispiel

Jan ging auf den Dom zu. Das Bauwerk stand groß und dunkel vor ihm. Er näherte sich ihm zögernd. Eine breite Treppe führte zu dem Portal hinauf. Jan spürte seinen Widerwillen und seine Angst wachsen. Eine Gruppe von Nonnen mit weißen Flügelhauben kam die Treppe herab. Wie in Trance schritt Jan Stufe um Stufe hinauf. Das Portal war in Kopfhöhe von einem Kranz steinerner Heiliger umsäumt. Jan beschleunigte seinen Schritt. In das schwere, metallbeschlagene Tor des Haupteingangs war eine kleinere Holztür eingelassen. Er steuerte auf sie zu. Sie musste für kleine Menschen gemacht worden sein. Als er die Türklinke ergreifen wollte, wurde sie von in-

nen geöffnet. Der Priester, der ihm entgegentrat, war schwarz gekleidet. Nur sein Kragen leuchtete weiß.

Wichtig bei der Übung ist, dass die Darstellung auf neue Weise Profil bekommt. Wir sehen im Vordergrund die handelnde Person und im Hintergrund die Szenerie des Doms und der Treppe, die zu ihm führt.

Einen zweiten Punkt kann die Übung verstehen helfen, nämlich, wie Handlungs- und Kontextbeschreibung miteinander in Beziehung stehen. Lässt man einen jungen Mann, wie hier im Beispiel, auf einen Dom zugehen, dann hat die Beschreibung auch die Funktion, die Leser auf das vorzubereiten, was dort geschehen wird. Die Beschreibung stimmt darauf ein, dass es um eine spirituelle oder religiöse Begegnung gehen wird. Wenn Jan sich mit dem Priester über die Bundesliga unterhalten wollte, dann müsste die Beschreibung der Szene anders gestaltet werden.

Betrachten wir die Beschreibung einmal losgelöst von dem Handlungskontext:

Das Bauwerk stand groß und dunkel vor ihm. Eine breite Treppe führte zu dem Portal hinauf. Eine Gruppe von Nonnen mit weißen Flügelhauben kam die Treppe herab. Das Portal war in Kopfhöhe von einem Kranz steinerner Heiliger umsäumt. In die schwere, metallbeschlagene Tür des Haupteingangs war eine kleinere Holztür eingelassen. Sie musste für kleine Menschen gemacht worden sein. Der Priester, der ihm entgegentrat, war schwarz gekleidet. Nur sein Kragen leuchtete weiß.

Entstanden ist durch die Trennung von Beschreibung und Handlung die üblichere Form der szenischen Darstellung von Schauplätzen der Handlung. Szenische Darstellungen lösen den (scheinbar) kontinuierlichen Geschehensstrom in einzelne Segmente auf – teils, weil die ausgesparten Segmente nicht

wichtig sind, teils, weil ihr Aussparen die Spannung steigert. Sie beschreiben das, worauf sich der Blick des Lesers zu richten hat.

Die einfachere Vorgehensweise besteht darin, zunächst den Schauplatz zu beschreiben und dann die Protagonisten darin auftreten zu lassen. Bei der Überarbeitung kann man schließlich entscheiden, wann man welche Informationen über den Schauplatz liefert und wie man sie mit der Handlungsdarstellung verzahnt.

Übung 34

Beschreiben Sie einen Ort, der Ihnen vertraut ist (zehn bis 15 Minuten). Listen Sie zunächst so viele Details wie möglich auf. Seien Sie genau. Beschreiben Sie den Ort jetzt zweimal: unter der Annahme(a), der Protagonist träfe sich an diesem Ort mit seiner Liebsten (oder sie sich mit ihm), und (b), der Protagonist träfe dort seinen ärgsten Feind zu einer Aussprache (oder einem Show-down). Suchen Sie diesen Ort auf, wenn Sie Probleme haben, ihn im Gedächtnis detailliert zu rekonstruieren.

Auswertung

Sind die Beschreibungen konkret genug? Werden die Leser vor ihrem inneren Auge ein Bild der Orte sehen können? Welche Unterschiede haben sich in den zwei verschiedenen Beschreibungen ergeben? Was ist überflüssig an der Beschreibung? Warum?

Wer das Leben zur Sprache bringen will, muss es wahrnehmen und genau beobachten. Wenn man zu schreiben beginnt, ist es wichtig, sich zwei Tugenden guten Beschreibens zu vergegenwärtigen: Genauigkeit und Detailliertheit. Im Umgang damit erweist sich ein wesentlicher Unterschied zwischen Profis und Amateuren. Amateure beschreiben das, was alle aus der Erinnerung reproduzieren können. Profis beschreiben das, woran man sich nicht ohne weiteres erinnert. Unsere Erinne-

runge ist stark von den vereinfachten Geschichten geprägt, mit denen wir über Erlebtes berichten. Beispiel: »Ich suchte mir einen leeren Platz in einem Abteil und begann Zeitung zu lesen.« Mit einem solchen Satz reduzieren wir eine ganze Kette von Handlungen auf einen einzigen Satz. Ausgeblendet haben wir dabei alle Details: was für ein Zug das war, in was für einer Art von Abteil wir saßen, wie es dort roch, welche Atmosphäre herrschte, welche Menschen anwesend waren, was der Schaffner sagte, welches Geräusch die sich schließenden Türen machten, wie der Zug beschleunigte usw. Nun kann es sein, dass diese Details für die Erzählung uninteressant sind – unverzichtbar sind sie jedoch dann, wenn wir diesen Schauplatz szenisch gestalten wollen. Dann brauchen wir ein Minimum an konkreten Details, um die Handlung »sichtbar« zu machen. Ein Beispiel aus Dashiell Hammetts Roman *Der Malteser Falke*⁸:

Spades fleischige Finger drehten sorgfältig und ohne Hast eine Zigarette, ließen eine genau abgemessene Menge dunkler Tabakflocken in ein gewölbtes Blättchen rieseln und verteilten sie so, dass sie gleich hoch an beiden Enden und leicht vertieft in der Mitte lagen; die Daumen drückten den inneren Rand des Blättchens nach unten und rollten ihn unter den äußeren Rand, den die Zeigefinger herüberdrückten, worauf Daumen und Finger zu den Enden des Papierzylinders glitten, um ihn in Form zu halten, während die Zunge die gummierte Kante anleckte, der linke Daumen und der linke Zeigefinger ein Ende zusammendrückten und der rechte Daumen und Zeigefinger den feuchten Saum feststrichen, dann das andere Ende zwirbelten und das gegenüberliegende zwischen Sam Spades Lippen führten.

Er hob das mit Schweinsleder bezogene Nickelfeuerzeug auf, das auf den Fußboden gefallen war, knipste es an und stand mit der brennenden Zigarette im Mundwinkel auf. Er streifte den Schlafanzug ab. Die rundliche Glätte seiner Arme, Beine und seines Rumpfes, die abfallenden, massigen runden Schultern gaben ihm das Aussehen eines

Bären; eines rasierten Bären allerdings: Seine Brust war unbehaart, seine Haut weich und rosig wie die eines Kindes.

Der erste Teil des Textes gibt zunächst ein Musterbeispiel für Genauigkeit.

Der zweite Teil des Textes zeigt, was Detailliertheit bedeutet: Sam Spade hat nicht irgendein Feuerzeug, sondern ein mit Schweinsleder bezogenes Nickelfeuerzeug; er steht nicht einfach mit nacktem Oberkörper da, sondern die abfallenden, massigen runden Schultern gaben ihm das Aussehen eines Bären usw. Hammett hat offensichtlich genau beobachtet, bevor er schrieb.

Nun können Beschreibungen dieser Art auch zur Marotte werden. Bei Dashiell Hammett hat das Beschreiben insofern eine besondere Funktion in der Darstellung, als er auf alle Aussagen über die inneren Vorgänge seiner Figuren völlig verzichtet. Dadurch ist er gezwungen, den Lesern über genaue Beschreibungen einen Zugang zu seinen Figuren und zur Handlung zu bahnen.

Voraussetzung für Genauigkeit und Detailliertheit ist Beobachten. Das Beobachten lässt sich ohne weiteres üben. Auch wenn Sie keine konkrete Geschichte im Sinn haben, können Sie beschreiben:

- z was ein Barman (oder eine Barfrau) hinter der Kneipentheke tut,
- z wie ein Kellner eine Bestellung aufnimmt,
- z wie ein Kind mit seinem Teddy spielt,
- z wie ein Jugendlicher mit seiner Zigarette umgeht,
- z wie eine Mutter versucht, ihr Kind dazu zu bewegen, eine Puppe zurückzugeben, die es einem anderen Kind weggenommen hat,
- z wie ein Mann ein Fußballspiel im Fernseher anschaut.

Oft sind gerade die alltäglichsten Dinge am schwersten zu beschreiben, weil wir sie so oft gesehen und auch Mühe haben, an den sprachlichen Klischees vorbei eine frische, unverbrauchte Beschreibung zu finden.

Konkret zu sein ist kein Selbstzweck, und es macht keinen Sinn, Oberflächen einfach sprachlich abzulichten. Konkret zu sein wird dann interessant, wenn man so die wesentlichen Eigenschaften einer Szene oder einer Figur darstellen kann.

Wenn Sie beschrieben haben, wie ein Kellner eine Bestellung aufnimmt, sollten Sie Ihre Schilderung noch einmal durchgehen und sich fragen: Was ist die besondere Art dieses Kellners, die Bestellung aufzunehmen? Geschichten leben vom Einmaligen und Besonderen. Leser wissen, wie Kellner Bestellungen aufnehmen. Das haben sie oft genug gesehen. Aber dieser Kellner zieht die Stirn in so viele Falten, dass er unendlich müde aussieht, er schmeißt die Speisekarte aus einem Meter Entfernung auf den Tisch, reißt den vollen Aschenbecher so ruckartig vom Tisch, dass er meine Begleiterin mit Zigarettenasche einstaubt, läuft dreimal am Tisch vorbei, ohne mein Winken zu beachten, schaut mich verständnislos an, als ich nur eine Suppe bestelle, als könne er nicht begreifen, dass jemand keinen Wert auf ein Hauptgericht legt usw.

Beobachten kann auch in gezieltes Recherchieren übergehen. Will man in einer Geschichte ein Jugendstilhaus beschreiben, sollte man sich eines suchen, sich davor setzen wie ein Maler und versuchen, den Eindruck in Worte zu fassen. Es reicht nicht, allgemein von Blumenornamenten und Verzierungen zu reden. Die Leser wollen konkret wissen, dass sich einen Meter über der Eingangstür eine blassgelbe Stucksonnenblume befindet, die sich von dem graugrünen, verwaschenen Putz abhebt.

Nehmen Sie Ihr Schreibbuch oder einen Schreibblock und gehen Sie – je nach Wetter – in die Stadt oder in ein Café (alternativ: in die Eingangshalle eines großen Hotels, ein Museum, einen Bahnhof, auf einen Spielplatz usw.). Wenn es draußen nicht zu ungemütlich ist, suchen Sie sich eine Parkbank, beschreiben Sie Mütter mit Kindern, Passanten, Angestellte bei der Mittagspause, alles, was Ihnen über den Weg läuft. Beschreiben Sie konkret, detailliert das Aussehen, die Handlungen, die Ausstrahlung und Ihre eigenen Empfindungen beim Beobachten. In Cafés kann man das Angenehme mit dem Nützlichen verbinden, ist unter Leuten und kann einen guten Cappuccino trinken (muss allerdings auch den Sahnetorten Widerstand leisten).

Die Produkte Ihrer Beschreibungsübungen sollten Sie aufbewahren. Sie werden eines Tages auf sie zurückgreifen, sei es, dass Sie in Ihrem Schreibbuch nachblättern oder dass Sie aus dem Gedächtnis etwas reproduzieren. Das wichtigste aber dabei ist, dass Sie lernen, mit neuem Blick auf alltägliche Dinge zu schauen.

Mit allen Sinnen

Beschreibungen waren in der letzten Übung stark auf das Sichtbare reduziert. Da wir Augenmenschen sind, ist das kein schlechter Ausgangspunkt. Genaues Hinsehen ist wichtig für jede Darstellung, allerdings machen wir es den Lesern einfacher, wenn wir alle Sinne in eine Beschreibung einbeziehen. Das heißt, wie Sol Stein⁹ es beschreibt, neu wahrnehmen zu lernen. Wenn Sie beschreiben wollen, wie sich der Händedruck eines alten Menschen anfühlt oder was man beim Rundgang durch ein griechisches Hafenstädtchen riecht, welche

Geräusche ein zum Spielen aufgelegter Säugling macht oder wie der Sand schmeckt, der einem bei einem Wüstensturm in den Mund dringt, dann müssen Sie Ihre Sinne selbst gebrauchen.

Stein fordert sogar dazu auf, einen sechsten Sinn einzubeziehen, der über das Wahrnehmbare hinausgeht, so etwas wie Intuition, Eingebung, Fantasie – Empfindungen also, die nicht auf direkten Wahrnehmungen beruhen, dennoch in Geschichten eine große Rolle spielen können.

Übung 35

Gehen Sie in eine Gaststätte oder ein Café. Betrachten Sie den Raum genau, sondieren Sie die Empfindungen, die er auslöst. Machen Sie sich eine Liste von allem, was Sie wahrnehmen – und zwar anhand aller Sinne: Was können Sie sehen, hören, riechen, schmecken, fühlen? Schreiben Sie dann einen Erzähltext, in dem eine Erzählfigur von einem Gewitter überrascht wird und in diese Gaststätte flüchtet. Wählen Sie eine personale Erzählform (dritte Person, Präsens), in der Sie die Gaststätte aus der Perspektive der Erzählfigur darstellen.

Auswertung

Bei dieser Übung ist es wichtig, nicht nur Gebrauch von den Beobachtungen zu machen, sondern auch, Handlung und Beschreibung gut miteinander zu verzahnen. Sie sollten also nicht erst die Gaststätte beschreiben und dann Ihre Figur auftreten lassen. Ihre Figur sollte vielmehr beim Handeln den Raum allmählich wahrnehmen.

Die Atmosphäre von Orten und Ereignissen kann man oft nur anhand der Gefühle und subjektiven Eindrücke charakterisieren, die sie hervorrufen. Gerade dann, wenn Sie eine Erzählposition wählen, in der der Erzähler Zugang zu allen Gedanken und Gefühlen seines Protagonisten hat, können Sie diese Position auch dazu benutzen, ihn schildern zu lassen,

wie ein bestimmter Ort auf ihn wirkt – wobei diese Wirkung beeinflusst wird von Erinnerungen, Gefühlen, Gedanken, Eindrücken und Assoziationen.

Übung 36

Beschreiben Sie einen Erwachsenen, der nach Jahrzehnten erstmals in seine alte Grundschule zurückkehrt. Nehmen Sie Ihre eigene Schule, aber eine fiktive Person dafür. Nehmen Sie an, Ihre Erzählfigur habe in der Schule oft gelitten, da sie von den anderen Kindern nicht akzeptiert worden sei (finden Sie während des Schreibens heraus, warum).

Auswertung

Welche Darstellungselemente haben Sie verwendet? Sind konkrete Beschreibungen und Gefühle und Erinnerungen und Assoziationen darunter? Wie haben Sie diese Elemente miteinander verzahnt? Was war einfach, was war schwierig miteinander zu kombinieren? Auf welche Elemente vertrauen Sie am meisten?

Erzählen in der Ichform

Erzählen in der Ichform ist uns allen so vertraut und gleichzeitig so fremd, dass es mir nötig zu sein scheint, etwas intensiver darauf einzugehen. Vertraut ist es, sofern es darum geht, Geschichten über sich selbst zu erzählen – allerdings nur in dem Sinne, dass wir das schon oft getan haben. Dagegen würde es uns schwer fallen zu beschreiben, wie sich unsere eigene Erzählweise von der anderer Menschen unterscheidet. Wir beobachten uns schließlich beim Erzählen nicht selbst.

Wenig vertraut sind die meisten Menschen damit, die Rolle eines fremden Icherzählers anzunehmen. Das erfordert, die Sicht einer anderen Person und deren Erzählstimme zu über-

nehmen. Das dürfte Ihnen aus den früheren Übungen bereits geläufig sein. Sich in andere Menschen hineinzusetzen ist eine alltägliche Praxis und zugleich die Grundlage allen Einfühlungsvermögens. Schon Kinder üben im Spiel mit Puppen und mit ihresgleichen den Rollentausch, sie übernehmen Sichtweisen und Erzählstimmen fremder Figuren.

Übung 37

Probieren Sie die Übernahme einer literarischen Rolle aus, indem Sie auf mehrere der folgenden Anregungen zurückgreifen. Es geht dabei nicht um lange Abhandlungen. Schreiben Sie jeweils eine kurze Passage in der Ichform. Beginnen Sie in der ersten Erzählung mit dem Präteritum, gehen Sie dann zum Präsens über und untersuchen Sie, welche unterschiedlichen Möglichkeiten sich daraus ergeben.

- Sie sind Kolumbus und haben soeben Amerika entdeckt. Abends führen Sie Ihr Tagebuch.
- Sie sind ein Briefträger, der einem Kontrolleur erläutert, warum er so lange braucht, seine Post zuzustellen.
- Sie sind eine Schülerin, die ihrem neuen Freund zu beschreiben versucht, wie langweilig die Schule ist.
- Sie sind Napoleon, der gerade seine Armee in Russland verloren hat und sich entschließt, mit einigen wenigen Getreuen nach Frankreich zurückzukehren.
- Sie sind eine Verkäuferin, die ihrer Freundin über Ladendiebe erzählt.
- Sie sind der Schutzengel von Michael Schumacher und langweilen sich auf Ihrer Wolke, weil Schumi gerade im Krankenhaus liegt.
- Sie sind Leibwächter von Gerhard Schröder, warten vor dem Kanzleramt auf Ihren Boss und beginnen, einer attraktiven Passantin über ihn zu erzählen.
- Sie sind eine 40-jährige Frau, die mit einem eitlen und gemeinen Mann verheiratet war, der 15 Jahre lang mit allen Mitteln verhindert hat, dass Sie von ihm loskommen. Jetzt hat er Sie wegen einer jüngeren Frau verlassen. Erzählen Sie einige Episode aus Ihrer Ehe.

– Sie sind ein 50-jähriger Mann, der mit einer 22-jährigen Frau ein Jahr lang verheiratet war. Die Ehe ging auseinander, weil Sie Ihre Eifersucht nicht in den Griff bekommen haben. Erzählen Sie einige Episoden aus Ihrer Ehe.

– Sie sind Börsenmakler oder Fondsmanagerin. Sie haben mit dem Geld Ihrer Klienten auf eigene Faust spekuliert und dabei fast 20 Millionen Mark Gewinn gemacht. Dann kam ein Kurseinbruch, Sie hatten das Geld falsch investiert und mussten mit enormen Verlusten verkaufen. Jetzt haben Sie eine Million Schulden. Erzählen Sie von Ihrem Verhältnis zum Geld.

Auswertung

Ist es Ihnen gelungen, die fremden Erzählstimmen zu konstruieren? Welche Rolle war leicht, welche schwer zu übernehmen? Wo fanden Sie eine humorvolle, wo eine dramatische, wo eine Alltagsstimme? Zu welcher Person haben Sie keinen Zugang gefunden? Warum nicht?

Man muss bereit sein, eine Rolle anzunehmen und sie durchzuhalten, sonst findet man die Sprache der entsprechenden Person nicht. Allerdings bekommt man nicht zu allen Figuren gleichermaßen Zugang. Eine fremde Erzählstimme zu ertasten oder zu konstruieren erfordert, sich in komplexe Mentalitäten und Erfahrungen einzufühlen und diese in Korrespondenz zu eigenen Erfahrungen zu bringen. Dabei sollte man auch die Grenzen respektieren, die sich auftun.

Wenn man sich anschaut, was für Texte aus diesen Rollenspielen entstehen, dann kommt man zu unterschiedlichen Erzählformen. Man kann:

- z eine Art Tagebucheintrag schreiben,
- z eine Art Bericht abgeben,
- z eine Art Selbstgespräch führen,
- z reflektieren und rasonieren,
- z eine Art Gespräch führen, das heißt jemand direkt ansprechen, ohne dass jedoch diese Person antwortet,

z einen fast erzählerfreien Erzählbericht geben.

Die fiktionale Icherzählung ist zwar von authentischen oder autobiografischen Texten zu unterscheiden, lehnt sich aber, wie Käthe Hamburger¹⁰ darstellt, oft eng an diese Textkategorien an. Sie imitiert beispielsweise persönliche Aufzeichnungen, Tagebucheintragungen, Memoiren oder Briefe. In diesem Fall folgt die Erzählung dem Strukturmuster der entsprechenden nichtfiktionalen Textform und verzichtet auf die typisch fiktionalen Erzählmuster.

Bei einem Icherzähler hat man es, wie Gerard Genette¹¹ ausführt, mit einer Spaltung zwischen einem »erzählenden Ich« und einem »erlebenden Ich« zu tun. Es gibt also ein Ich, das die narrative Instanz darstellt und über etwas erzählt, was das Ich (zu einem anderen Zeitpunkt oder gleichzeitig) erlebt oder erlebt hat. Diese beiden Ichs können, wie Genette darstellt, in unterschiedlichen zeitlichen Relationen zueinander stehen:

1. Das erzählende Ich befindet sich in der Erzählergegenwart und berichtet von früheren Erfahrungen des erlebenden Ich. Das ist die klassische Position der Erzählung in der Vergangenheitsform.
2. Das erzählende Ich berichtet von zukünftigen Handlungen oder Erfahrungen des erlebenden Ich. Das ist die »prädikative Erzählung«, die im Allgemeinen im Futur steht und sich zum Beispiel als Traum oder Prophezeiung ausdrücken kann.
3. Das erzählende Ich berichtet von etwas gerade Ablau-fendem. Das ist die »gleichzeitige Narration«, die im Allgemeinen im Präsens steht und die Handlung simultan begleitet, als eine Art »Direktübertragung« einer laufenden Handlung.
4. Das erzählende Ich berichtet zwischen den Handlungsphasen. Das ist die »eingeschobene Narration«, in der Erzählen und Erleben alternieren.

Wenn Sie einen Icherzähler konstruieren, dann müssen Sie sich nicht nur für eine der vier Varianten entscheiden, sondern haben auch die Distanz zu berücksichtigen, die sich zwischen erzählendem und erlebenden Ich ergibt. Viele Erzählungen unter der Voraussetzung 1 beginnen mit einem Bericht über frühere Ereignisse und nähern sich dann der Erzählergegenwart an. Wenn beide zur Deckung kommen, kann die Erzählung in die Variante 3 oder 4 übergehen. Andere Erzählungen behalten die große zeitliche Distanz bei oder springen zwischen mehreren Erzählzeiten hin und her.

Bei Ihrem Icherzähler müssen Sie weiterhin überlegen, ob und wie Sie dem erzählenden Ich Profil geben wollen. Eine Möglichkeit, die Sie haben, besteht darin, das erzählende Ich ganz hinter der Geschichte verschwinden zu lassen. Es erzählt zwar, aber es gibt keine Auskunft über den Zeitpunkt, zu dem es erzählt, es reflektiert nicht und leitet den Handlungsstrang auch nicht bis in die Erzählergegenwart fort. Die andere, entgegengesetzte Möglichkeit besteht darin, dass das erzählende Ich hauptsächlich reflektiert und dem erlebenden Ich nur eine Nebenrolle zubilligt. Es stellt sich also die Frage, wer im Vordergrund steht – erzählendes oder erlebendes Ich – und aus wessen Perspektive die Geschichte dargestellt wird.

Wenn die Geschichte aus der Perspektive des erlebenden Ich geschrieben ist, dann weiß dieses Ich noch nichts über die Zukunft. Es handelt also naiv, während es in die Zukunft schauen kann, wenn die Geschichte aus der Perspektive des erzählenden Ich geschrieben ist. Natürlich kann man die Perspektive wechseln, also aus der Erzählergegenwart des erzählenden Ich in eine frühere Zeit springen, in der dann ebenfalls ein erzählendes Ich agiert.

Übung 38

Nehmen Sie einen der Texte aus der Übung 37 und überarbeiten Sie ihn so, dass der Text in der Erzählergegenwart beginnt und dann in die Vergangenheit übergeht. Versuchen Sie, mit drei, vier Sätzen das erzählende Ich sichtbar werden zu lassen, und probieren Sie dann Möglichkeiten aus, die Vergangenheit einzubeziehen.

Auswertung

Ist es Ihnen gelungen, zwischen erzählendem und erlebendem Ich zu differenzieren? Haben Sie Wege gefunden, wie Sie zwischen beiden Zeiten pendeln können? Ist Ihnen aufgefallen, dass das erzählende Ich frühere Ereignisse erzählen, sie aber auch zeigen kann? Sie haben also die Wahl zwischen einem Erzählerbericht und einer szenischen Darstellung, wenn Sie auf vergangene Episoden zu sprechen kommen.

Beispiel

Endlich komme ich zum Scheiben. Indien ist heißer, als ich gedacht habe. Die Mücken plagen mich arg, und der Urwald ist voller schriller Geräusche. Wir haben unser Lager auf einer Anhöhe aufgebaut und sehen in der Ferne ein Eingeborenendorf. Ich fühle mich etwas fiebrig, aber bin noch immer begeistert von unserer Entdeckung. Die Mannschaft war kaum im Zaum zu halten, nachdem wir Land gesichtet hatten. Nach acht Wochen auf See waren alle am Rande des Wahnsinns. Sie fantasierten von Gold, Bier, Frauen und frischem Schweinebraten. Ich war nur um unsere Sicherheit besorgt. Mit zwei Ruderbooten machten wir uns auf, die Insel zu erkunden. Die Eingeborenen sind klein, braun, fast nackt und etwas misstrauisch. Sie beobachten uns aus der Ferne, tun uns aber nichts.

Erzählen in der Ichform ist die subjektivste Form des Erzählens. Wenn Sie aus der Ich-Situation heraus erzählen, haben Sie Zugang zu allen inneren Regungen, die dem Protagonisten zugänglich sind. Sie können aber nicht mehr über ihn wissen als er selbst.

James Frey weist darauf hin, dass die meisten Erstlingsautoren sich für einen Icherzähler entscheiden. Icherzählungen wirken glaubwürdig und helfen dem Autor, sich in seinen Figuren zurechtzufinden. Dennoch gibt es dabei einige Schwierigkeiten. Frey warnt¹²: »Es bedarf erheblicher Geschicklichkeit, eine längere Erzählung aus einer einzigen Perspektive in den Griff zu kriegen. Sie können nirgendwohin gehen, wo der Erzähler nicht gewesen sein kann, und Sie können dem Leser nichts zeigen, was der Erzähler nicht gesehen haben kann. Jedenfalls nicht ohne eine Reihe lästiger Erklärungen.«

Alles, was Sie erzählen wollen, muss in Informationen übersetzt werden, die dem Icherzähler selbst zugänglich sind. Alles, was hinter seinem Rücken geschieht, bleibt verborgen.

Wenn Sie eine Geschichte mit einem Icherzähler schreiben, sollten Sie immer genau darauf achten, dass Sie genügend subjektive Distanz zu Ihrer Hauptfigur haben. Sehen Sie zu, dass Ihr Icherzähler sich in Alter, Aussehen, Hintergrund deutlich von Ihnen unterscheidet. Vermischen Sie anfangs authentisches und fiktionales Erzählen nicht miteinander, sonst verlieren Sie die Freiheit, Ihren Protagonisten so zu gestalten, wie ihn die Geschichte verlangt, und kleben stattdessen an ihren eigenen Erfahrungen. Nichts spricht allerdings dagegen, einem Protagonisten, der eindeutig ein anderer ist als Sie, einige Erfahrungen unterzuschieben, die Sie selbst gemacht haben. Sie sollten aber immer das Gefühl haben, dass der Protagonist eine fremde Person und seine Erzählstimme nicht die Ihre ist. Wenn Sie das Spiel mit der Fiktionalisierung Ihrer Lebenserfahrungen besser durchschaut haben, dann können Sie – wie viele Schriftsteller das tun – auch davon abweichen.

Tempus

Wir haben bisher Texte vor allem im Präteritum geschrieben. Das hat seine Begründung einfach darin, dass das epische Präteritum lange Zeit das am häufigsten verwendete Tempus in fiktionalen Erzähltexten war. Es stellt also so etwas wie den Regelfall dar. In neuerer Zeit dagegen ist das Erzählen im Präsens häufiger zu finden. Um dahinter zu kommen, warum das so ist, sind einige Überlegungen zur Bedeutung und Verwendung von Zeitformen (Tempora) im Deutschen angebracht.

Im Allgemeinen identifizieren wir die Tempora mit Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit. Wir nehmen also an, in guter Übereinstimmung mit älteren Grammatiken, dass eine Textpassage, die im Präteritum geschrieben ist, von etwas Vergangenen und eine, die im Präsens geschrieben ist, von etwas Gegenwärtigem handelt. Das hat sich als ungenau oder zumindest als einseitig herausgestellt. Zeitformen haben zwar die Funktion, den Zeitstrom zu gliedern, sie haben aber darüber hinaus auch die Eigenschaft, dass sie bestimmte Sprechhaltungen und Erzählsituationen signalisieren.

Käthe Hamburger¹³ hat erstmals dargestellt, dass das Präteritum auch die Funktion hat, darauf hinzuweisen, dass ein Text ein Erzähltext ist. Sie nannte es deshalb das »epische Präteritum«. Damit verliert das Präteritum die grammatische Funktion, etwas Vergangenes zu bezeichnen, sondern schildert statt dessen etwas Zeitlos-Gegenwärtiges.

Lange Zeit war das Erzählen im Präsens der experimentellen Literatur vorbehalten, heute ist es geläufig geworden und wird nicht nur in der Unterhaltungsliteratur gerne gewählt. Auch das Präsens hat in fiktionalen Texten nicht die Funktion des Verweises auf die Zeit, sondern eher die Funktion der »dramatischen Veranschaulichung«. Es zeigt also die Personen »im

Vollzug ihres Handelns« und lässt sie »als aus sich selbst Handelnde erscheinen«. ¹⁴

Wenn man Erzähltexte im Präsens schreibt, erscheinen sie lebendiger, die Distanz zwischen Erzähler und Protagonist ist geringer, und der Zugang der Leser zur Erzählhandlung ist unmittelbarer.

Generell werden Dialoge im Präsens geschrieben, ebenso wie Zusammenfassungen, Theaterstücke und Drehbücher.

Übung 39

Nehmen Sie den Satzanfang einer Geschichte, die Sie in einer früheren Übung geschrieben haben, und schreiben Sie die Geschichte noch einmal im Präsens. Achten Sie darauf, dass Sie nicht einfach die Tempusformen umstellen, sondern dass Sie ausprobieren, was sich an einer Geschichte ändert, wenn man sie im Präsens statt im Präteritum erzählt.

Auswertung

Was ist Ihnen leichter gefallen? In welchem Tempus haben Sie flüssiger erzählt? Welches hat Ihre eigene Fantasie beim Erzählen mehr angeregt? Warum wohl?

Wenn Sie ein bestimmtes Tempus gewählt haben, dann markiert darin eines der beiden Tempora Präsens oder Präteritum die Erzählergegenwart, von der aus Sie die Zeitschichten der Erzählung gestalten müssen. Wählen Sie das Präteritum, so ist das Plusquamperfekt das angemessene Tempus, um etwas zu beschreiben, das der Erzählergegenwart vorausging:

Maria wählte ein eng anliegendes Kleid aus. Sie hatte es lange nicht mehr getragen.

Um etwas Zukünftiges zu beschreiben, wählt man jedoch nicht das Präsens (was logisch wäre), sondern das Konditional I:

Maria wählte ein eng anliegendes Kleid aus. Sie würde es mit Freude tragen.

Wenn Sie stattdessen im Präsens erzählen, dann verwenden Sie das Perfekt, um Vergangenes, und das Futur I, um Zukünftiges zu beschreiben:

Maria wählt ein eng anliegendes Kleid aus. Sie hat es lange nicht mehr getragen.

Und:

Maria wählt ein eng anliegendes Kleid aus. Sie wird es mit Freude tragen.

In vielen Texten gibt es Wechsel zwischen beiden Zeitformen, deren Logik nicht immer ganz nachvollziehbar ist. Wenn Sie zu schreiben beginnen, ist es empfehlenswert, zur Zeitschichtung Ihrer Texte eines der beiden Tempora durchzuhalten. Achten Sie bei der künftigen Lektüre von Romanen jedoch darauf, wie dort mit den Zeiten umgegangen wird, und erarbeiten Sie sich selbst die Freiheit, mit ihnen zu experimentieren.

Wenn man im Präteritum erzählt und eine Rückblende einbaut, dann nimmt man konsequenterweise das Plusquamperfekt:

Tom ging zum Waffenschränk, nahm das Gewehr heraus und lud es. Er hatte schon immer gewusst, dass es dazu kommen würde. Schon als er noch für Miller gearbeitet hatte, war ihm bewusst gewesen, dass sie nicht ohne erbitterte Feindschaft scheiden würden. Er hatte Miller gesagt, er würde ihm irgendwann das Handwerk legen, und Miller hatte gelacht und ihm zugestimmt. Er hatte wohl auch gewusst, dass es irgendwann dazu kommen würde, aber solange sie sich brauchten, hatten sie einander leben lassen.

Natürlich klingt es einigermaßen scheußlich, wenn man ganze Passagen im Plusquamperfekt schreibt. Wenn man es mit

den Zeiten zu genau zu nehmen versucht, verbeißt man sich mitunter regelrecht in das Plusquamperfekt und glaubt, eine präzise Sprache erfordere, es beizubehalten, solange man sich in der gleichen Zeitstufe befindet. Dem ist nicht so. Wenn Sie einmal mit dem Plusquamperfekt eine Rückblende signalisiert haben, können Sie getrost wieder ins Präteritum zurückkehren. Ihre Leser sind kompetent genug, das zu verstehen. Also:

Tom ging zum Waffenschränk, nahm das Gewehr heraus und lud es. Er hatte schon immer gewusst, dass es dazu kommen würde. Schon als er noch für Miller arbeitete, war ihm bewusst, dass sie nicht ohne erbitterte Feindschaft scheiden würden. Er sagte Miller, er würde ihm irgendwann das Handwerk legen, und Miller lachte dann und prostete ihm zu. Er wusste wohl auch, dass es irgendwann dazu kommen würde, aber solange sie sich brauchten, ließen sie einander leben.

Wenn man im Präsens erzählt und eine Rückblende einbaut, gelten etwas andere Regeln. Zunächst eine Variante, in der jetzt das Präsens als Erzählergegenwart und das Perfekt als Tempus für die Rückblende verwendet werden:

Tom geht zum Waffenschränk, nimmt das Gewehr heraus und lädt es. Er hat schon immer gewusst, dass es dazu kommen wird. Schon als er noch für Miller gearbeitet hat, ist ihm bewusst gewesen, dass sie nicht ohne erbitterte Feindschaft scheiden werden. Er hat Miller gesagt, er werde ihm irgendwann das Handwerk legen, und Miller hat dann gelacht und ihm zugeprostet. Er hat es wohl auch gewusst, aber solange sie sich gebraucht haben, haben sie einander leben lassen.

Diese Version klingt etwas ungewöhnlich, wahrscheinlich deshalb, weil das Perfekt im Hochdeutschen kein Tempus zum Erzählen ist, auch wenn es im Alltag, besonders in den süddeutschen Dialekten, durchaus dazu verwendet wird. Deshalb ist es angemessener, die Rückblende durch das Perfekt einzuleiten und sie dann im Präteritum fortzusetzen:

Tom geht zum Waffenschrack, nimmt das Gewehr heraus und lädt es. Er hat schon immer gewusst, dass es dazu kommen wird. Schon als er noch für Miller arbeitete, war ihm bewusst, dass sie nicht ohne erbitterte Feindschaft scheiden würden. Er sagte Miller, er werde ihm irgendwann das Handwerk legen, und Miller lachte dann und prostete ihm zu. Er wusste es wohl auch, aber solange sie sich brauchten, ließen sie einander leben.

Erzählerkommentar und Erzählerreflexion

Erzähler dürfen auch über das Geschehen nachdenken und dies in ihren Erzählbericht einfließen lassen. Erzähler sind frei, sich über das Wesen der Liebe, des Krieges, der Landwirtschaft oder des Gewitters zu äußern. Sie können politische Zusammenhänge darstellen, psychologische Erläuterungen geben. Kurzum: Sie befinden sich in der exklusiven Position, alles reflektieren oder erörtern zu können, was ihre Geschichte oder ihren Protagonisten angeht. Ob ein Autor dies tun will oder tun sollte, ist eine andere Sache. Es gibt Erzählphilosophien, die dem Autor genau davon abraten. Er solle, sagt Gustave Flaubert¹⁵, wie Gott seine Figuren schaffen und schweigen. Andere Autoren dagegen machen von dieser Möglichkeit ausführlich Gebrauch und etablieren einen redefreudigen, wenn nicht sogar geschwätzigen Erzähler. Zu ihnen gehört Robert Musil. Ein Beispiel aus *Der Mann ohne Eigenschaften*¹⁶:

Der Mann ohne Eigenschaften, von dem hier erzählt wird, hieß Ulrich, und Ulrich ... hatte die erste Probe seiner Sinnesart schon an der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters in einem Schulaufsatz abgelegt, der einen patriotischen Gedanken zur Aufgabe hatte. Patriotismus war in Österreich ein ganz besonderer Gegenstand. Denn deutsche Kinder lernten einfach die Kriege der österreichischen Kinder

verachten, und man brachte ihnen bei, dass die französischen Kinder die Enkel von entnervten Wüstlingen seien, die zu Tausenden davonlaufen, wenn ein deutscher Landwehrmann auf sie zugeht, der einen großen Vollbart hat. Und mit vertauschten Rollen sowie wünschenswerten Änderungen lernten ganz das Gleiche die oft siegreich gewesenen französischen, russischen und englischen Kinder. Nun sind Kinder Aufschneider, lieben das Spiel Räuber und Gendarm und sind jederzeit bereit, die Familie Y aus der X-Gasse, wenn sie ihr zufällig angehören, für die größte Familie der Welt zu halten. Sie sind also leicht für den Patriotismus zu gewinnen. In Österreich aber war das ein wenig verwickelter. Denn die Österreicher hatten in allen Kriegen ihrer Geschichte zwar auch gesiegt, aber nach den meisten dieser Kriege hatten sie irgend etwas abtreten müssen. Das weckt das Denken, und Ulrich schrieb in seinem Aufsatz über die Vaterlandsliebe, dass ein ernster Vaterlandsfreund sein Vaterland niemals das Beste finden dürfe; ja mit einem Blitz, der ihm besonders schön dünkte, obgleich er mehr von seinem Glanz geblendet wurde, als dass er sah, was darin vorging, hatte er diesem verdächtigen Satz noch den zweiten hinzugefügt, dass wahrscheinlich auch Gott von seiner Welt am liebsten im *Cunjunctivus Potentialis* spreche.

Musil erzählt von einer auktorialen Position aus und schiebt mitten in die Darstellung einer Geschichte des Protagonisten eine Erzählerreflexion über Österreich und die Kriege ein. Diese Reflexion ist eindeutig nicht Ulrich zuzuschreiben, dessen Reflexionsfähigkeit als Schüler sie weit übertrifft. Musil führt sie vermutlich ein, weil auf ihrem Hintergrund das Verhalten Ulrichs besser zu verstehen ist.

Sie sehen an dem Beispiel, dass Reflexionen dieser Art dem Autor gute Möglichkeiten bieten, seine eigenen Überlegungen in die Geschichte einzubringen. Der Preis ist eine gewisse Langatmigkeit und oft auch Pomadigkeit, die den Erzählfluss verlangsamen.

Genau überlegen sollten Sie, wer jeweils reflektiert. Ist es der Erzähler oder eine interne Figur? Auch in personalen Erzählsituationen können Reflexionen eingebaut werden. Sie sind dann in der Regel Reflexionen, die in Form der erlebten Rede oder der stream of consciousness-Art dargestellt werden.

Übung 40

Schreiben Sie einen Text, in dem Sie abwechselnd einen Handlungssatz und einen Satz Erzählerreflexion verwenden. Beginnen Sie mit einem Reflexionssatz, etwa der Art: »Sonntagnachmittage sind etwas für Genießer.« Und fahren Sie dann mit einem Handlungssatz fort, zum Beispiel: »Hans schob sein Fahrrad durch den Park.«

Auswertung

Es ist mühsam, diese Alternierung einzuhalten, denn sie zwingt zu einem ständigen Wechsel des Fokus. Aber sie ist nützlich, um die auktoriale Form des Reflektierens und ihr Verhältnis zum Handlungsbericht bzw. zur Handlungsdarstellung zu verdeutlichen. Wenn man diese Form der Reflexion verwendet, dann in längeren Passagen, wie oben im Beispiel von Robert Musil.

Beispiel

Sonntagnachmittage sind etwas für Familien. Hans schob sein Fahrrad durch den Englischen Garten, in dem die Wiesen voll von spielenden oder vor sich hinräumenden Menschen waren. Es ist nicht gut, an einem solchen Tag allein inmitten lärmender und sich vergnügender Menschen zu sein. Hans nahm sich viel Zeit, die jungen Frauen in ihren Bikinis zu mustern, wenn auch nur aus den Augenwinkeln. Dem Anblick nackter Haut kann kein Mann widerstehen, schon gar nicht an einem Sonntagnachmittag. Hans suchte sich einen günstigen Platz aus, als er sein Opfer erspäht hatte.

Wie Sie sehen, kann man die Erzählerreflexion in die erlebte Rede überführen. Nur in der auktorialen Erzählweise finden

wir eine klare Trennung zwischen Figuren- und Erzählerreflexion.

Dialoge

Dialoge sind das, was Erzählfiguren lebendig werden lässt. Deshalb ist es wichtig, sich eine Vorstellung davon zu verschaffen, welche Aufgaben sich mit der Gestaltung von Dialogen verbinden und welche Rollen sie in Texten spielen.

Im Film und im Theater trägt der Dialog die Hauptlast der Darstellung. Der Dialog muss dort die Charakterisierung der Figuren übernehmen, muss die Handlung vorantreiben und Beziehungen sichtbar werden lassen. In Prosatexten können diese Funktionen auch von anderen Textbestandteilen übernommen werden.

Die Bedeutung von Dialogen für Erzähltexte besteht darin, dass sie ein direkter, ungefilterter Ausdruck der Erzählfiguren sind. Alle anderen Informationen über sie – mit Ausnahme des inneren Monologs – werden durch die Erzählstimme gebrochen. Wenn eine Figur aber selbst spricht, dann ist es ihre eigene Stimme, die zur Sprache kommt. Diese Stimme ist eines ihrer zentralen Charakteristika, die sie unmittelbar in Aktion zeigt.

Eine weitere Bedeutung von Dialogen besteht darin, dass sie deutlicher als alle anderen Textelemente aufzeigen, wie die Erzählfiguren miteinander verknüpft sind. Dialoge machen deutlich, was zwischen den Figuren geschieht, machen Beziehungen sichtbar.

Es gibt unterschiedliche Arten, Dialoge zu verschriftlichen. Dialoge kann man in Drehbuchweise schreiben, wobei die Namen der sprechenden Personen in der Regel mittig über ihre

Aussagen geschrieben werden und die Dialogpassagen selbst am linken Satzspiegelrand beginnen:

Martina

Was soll ich denn heute Abend anziehen?

Martin

Es sieht nach Gewitter aus. Nimm dir was Warmes mit.

Im Prosatext dagegen sind Dialoge in den Text eingebunden und werden mit anderen Textelementen verknüpft. Zudem hat man im Prosatext die Wahl zwischen der direkten und der indirekten Wiedergabe von Dialogen. Die indirekte Form könnte so aussehen:

Auf Martinas Frage, was sie denn heute Abend anziehen solle, antwortete Martin, es sehe nach Gewitter aus. Sie wollte noch wissen, ob sie einen Regenschirm mitnehmen solle, aber Martin brummte nur, das sei doch egal, weil sie ohnehin mit dem Auto fahren würden.

Hier wird der Konjunktiv benutzt, um anzuzeigen, dass die Aussage als indirekte Rede zu lesen ist. Die indirekte Rede erlaubt, Dialoge geschmeidig in einen Erzählbericht einzufügen, ohne diesen durch direkte Rede zu unterbrechen (was in der Regel ein Minimum an szenischer Gestaltung erfordert).

Dialoge in direkter Rede werden im Indikativ formuliert und meist durch Anführungszeichen kenntlich gemacht. Zudem wird in der Regel jede Aussage einzeln als Zeile oder Absatz gesetzt. Das kann folgendermaßen aussehen:

»Was soll ich denn heute anziehen?«, fragte Martina.

»Es sieht nach Gewitter aus«, antwortete Martin.

»Meinst du, ich soll einen Regenschirm mitnehmen?«

»Das ist doch egal«, brummte Martin, »weil wir ohnehin mit dem Auto fahren.«

Wie Sie sehen, ist hier gleich zweifach angezeigt, dass es sich um direkte Rede handelt, an den Anführungszeichen und an den Formeln »fragte sie« und »antwortete er«. Deshalb wird oft auf die Anführungszeichen verzichtet. Es ist aber durchaus sinnvoll, sie anfangs zu setzen, um sich selbst Klarheit über die Textstruktur zu verschaffen. Man kann und sollte auch auf die »sagte er« und »fragte sie« verzichten, wenn man sie nicht unbedingt dazu braucht, um deutlich zu machen, wer gerade spricht.

Sol Stein¹⁷ zeigt, dass die Sprache von Dialogen keine Alltags-, sondern eine Kunstsprache ist. Sie folgt nicht den wirklichen Interaktionen von Menschen, denn die sind redundant und langatmig. Die Dialogsprache hingegen ist pointiert, kommt schnell zur Sache und akzentuiert das, was von Bedeutung ist.

Das größte Problem bei der Gestaltung von Dialogen ist es, aus den im Alltag dominierenden, vorhersehbaren Dialogschemata auszubrechen. Vielen Dialogen liegt eine Art Skript zugrunde, das die Sprecherrollen und Aussagen weitgehend festlegt. Diese Skripte führen zu Dialogroutinen, mit denen wir vertraute und sich wiederholende Handlungsmuster gestalten. Gehen Sie in Gedanken einmal die Dialoge durch, die Sie in den letzten Tagen geführt haben, und schreiben Sie die ersten drei bis vier Interaktionen auf. Überlegen Sie dann, welcher dieser Dialoge erwartungswidrig ablief. Wodurch wurde er interessant?

Bei der Gestaltung Ihrer Dialoge sollten Sie tunlichst zwei Fallen vermeiden. Das ist zum einen die Falle der vorhersagbaren Abläufe – also die typische, von Konventionen geprägte Konversation.

Beispiel

- a: Guten Tag.
- b: Was kann ich für Sie tun?
- a: Ich möchte Doktor S sprechen.
- b: Doktor S ist gerade beschäftigt. Möchten Sie warten?
- a: Wie lange kann es denn noch dauern?
- b: Das kann ich Ihnen nicht genau sagen, es sind noch einige Patienten vor Ihnen dran.
- a: Nun gut, dann warte ich eben.
- b: Das Wartezimmer ist gegenüber. Ich rufe Sie auf.

Ein solcher Dialog ist in der Regel überflüssig, denn er gibt nur eine Kommunikationsschablone wieder, die allen vertraut ist. Zudem ist er redundant, das heißt die Antwort enthält keine anderen Informationen als die Frage.

Die zweite Falle besteht darin, dass wir alle in unseren eigenen Kommunikationsformen eingeschränkt sind und nur einen Bruchteil der Möglichkeiten nutzen, die die Alltagssprache uns bietet. Beim Schreiben tendieren wir dazu, den Figuren unser eigenes Sprachverhalten zu unterstellen. Um dem zu entgehen, ist es nötig, andere Menschen bei der Kommunikation zu beobachten und sich dabei für die Vielfalt an Ausdrucksweisen zu sensibilisieren.

Übung 41¹⁸

Nehmen Sie Ihr Schreibbuch und suchen Sie einen Ort auf, an dem es von Menschen nur so wimmelt, wie Flughäfen, Busstationen, Einkaufspassagen u. ä. Mischen Sie sich dort unter die Leute. Versuchen Sie, so viele Kommunikationsfetzen wie möglich aufzuschnappen und unverzüglich aufzuschreiben. Achten Sie auf die verschiedenen Arten von Kommunikation, auf Klang, Slang und auf eingefahrene Muster zwischen vertrauten Menschen. Wenn Sie sich an diese Arbeit gewöhnt haben, suchen Sie gezielter nach interessanten Konversationen und notieren Sie so viel davon, wie es geht.

Auswertung

Sichten Sie Ihr Material danach, was überraschend war und was nicht. Welche unterschiedlichen Sprachen haben Sie kennen gelernt? Welche der Konversationen regt Sie zu einer Geschichte an? Versuchen Sie, einen der aufgeschriebenen Dialoge so zu überarbeiten, dass alle überflüssigen Bestandteile daraus eliminiert sind.

Ebenfalls wichtig ist, dass die Dialogpartner nicht die Vorgeschichte der zur Debatte stehenden Handlung erzählen. Dialoge sind Teil der szenischen Darstellung und sollten nicht (bis auf wenige, sehr genau zu kalkulierende Ausnahmen) den Handlungsbericht ersetzen.

Die größte Sünde beim Dialogschreiben ist es, die Partner etwas sagen zu lassen, was sie beide bereits wissen (aber die Leser noch nicht):

- a: Ich habe dir Pistazieneis mitgebracht. Das Eis, das du so besonders liebst.
- b: Danke, ich bin so froh, dass du nach der Arbeit immer an der Eisdiele vorbeikommst.

Hier dient der Dialog dazu, die Leser über etwas zu informieren, nicht dazu, etwas zwischen der Beziehung der beiden sichtbar zu machen oder die Handlung voranzutreiben.

Einen guten Dialog kann man als verbalen Zusammenprall zweier Menschen verstehen, die in unterschiedliche Richtungen streben. Der Dialog hat die Aufgabe, diese unterschiedlichen Richtungen deutlich werden zu lassen. Sind die Dialogpartner ein Herz und eine Seele, genügt ein Bild – ein Dialog wäre langweilig. Will sie aber Sex, während er auf ihr Geld aus ist, dann könnte das interessant werden. Dialoge wirken also spannend, wenn sie Dissonanzen sichtbar werden lassen und sich die Dialogpartner nicht nur gegenseitig Bälle zuwerfen.

Gelungene Dialoge zeigen etwas von der Kraft der Figuren, von dem, was sie wollen und verkörpern. Deshalb sollten Sie

Verlegenheitsdialoge vermeiden. Damit würden Sie bloß eine Chance vergeuden. Dialoge zu schreiben erfordert, zum Rollenspieler zu werden. Sie müssen sich abwechselnd in die Figuren einfühlen und ihren Motiven und Zielen Ausdruck geben.

Übung 42

Schreiben Sie einen Dialog zwischen Martina und Martin, der mit folgenden Zeilen beginnt:

Martina: Was soll ich denn heute Abend anziehen?

Martin: Es sieht nach Gewitter aus.

Bevor Sie den Dialog entwickeln, überlegen Sie zunächst: Wo befindet sich Martina? Was tut sie gerade? Was will sie? Und genauso: Wo befindet sich Martin? Was tut er gerade? Was will er? Vergewärtigen Sie sich also die Motive, die beide verfolgen, dann fällt es Ihnen leichter, einen Dialog auszuarbeiten. Vermeiden Sie bitte einen direkten, frontalen Konflikt (sie will hingehen, er nicht oder umgekehrt), denn dann kommen sie in eine symmetrische Auseinandersetzung, die nirgendwo hinführen wird (außer zu lauten Worten).

Auswertung

Ist der Dialog interessant geworden? Untersuchen Sie den Dialog bitte nach zwei Gesichtspunkten:

Erstens: Sind die Aussagen redundant oder vorhersagbar? Im Alltagsdialog gehen wir aufeinander ein und beantworten brav die Fragen, die man uns stellt (jedenfalls hin und wieder): »Was soll ich anziehen?« – »Das kleine Schwarze.« – »Wird es nicht zu kühl sein dafür?« – »Ach, die Gewitter sind erst für heute Nacht angesagt.« – »Vielleicht sollte ich wenigstens einen Schal mitnehmen.« – »Das ist eine gute Idee«. Hier sind die Antworten nur eine Verdoppelung der Fragen. Die antwortende Person im Dialog hat kein eigenes Anliegen, deshalb liefert sie nur ein Echo auf die erste.

Zweitens: Lassen sich die Stimmen der beiden Sprechenden unterscheiden? Gehen Sie den Dialog noch einmal durch und versuchen

Sie, jeder der beiden Stimmen eine deutlich unterschiedliche Ausprägung zu geben. Achten Sie auch darauf, dass beide Stimmen sich von Ihrer eigenen unterscheiden.

Um Dialoge nicht monoton ausfallen zu lassen, rät Tom Chiarella¹⁹ zu folgenden Gestaltungselementen:

- z Unterbrechungen: Sie müssen Ihre Figuren einander nicht aussprechen lassen. Spannung und Dissens zeigt sich gerade darin, dass andere unterbrochen werden.
- z Schweigen: Nimmt etwas Tempo aus dem Dialog, zeigt oft mehr über die Figur als eine Aussage.
- z Echo: Ein Sprecher greift den Wortlaut oder Klang der vorherigen Aussage auf.
- z Umkehrungen: Wechsel zum Beispiel von Sarkasmus zu Beschimpfung oder Bewunderung.
- z Tempowechsel: Wechsel von kurzem, schnellem Austausch von Aussagen zu längeren Äußerungen.
- z Wechsel im Tonfall: Änderungen in der Stimmung der Konversation (zum Beispiel von aufgeräumt zu ärgerlich).
- z Verwendung von Slang oder Insidersprache: Besonderheiten der Beziehungen oder Persönlichkeiten lassen sich durch eine Sondersprache kennzeichnen.
- z Details: Machen den Dialog anschaulich.

Bei der Ausarbeitung eines Dialogs beginnt man in der Regel mit einem Grundgerüst der Aussagen, von denen man glaubt, dass die Figuren sie treffen müssen, und versucht dann, ihn so aufzubereiten, dass er interessant wird.

Ein weiterer Gestaltungsaspekt liegt in der Verknüpfung von Dialogen mit anderen Textelementen wie Handlungsbeschreibungen, erlebter Rede, Beschreibungen und inneren Monologen. Ein Beispiel, das alle Möglichkeiten zugleich zeigt, ist

ein Dialog aus Irving D. Yaloms Roman *Die rote Couch*²⁰. Hier trifft ein Psychiater, der sich vorgenommen hat, bei seinen Klienten radikal ehrlich zu sein, auf eine Klientin, die sich ihrerseits vorgenommen hat, ihn zu verführen und dann wegen sexuellen Missbrauchs anzuzeigen. Das ist natürlich guter Stoff für pointierte Dialoge. Carolyn, die Klientin, hat gerade wieder einen einschlägigen Versuch gestartet und ihn gebeten, sich zu ihr auf die Couch zu setzen, aber Ernest, der Therapeut, der ihren Wunsch zunächst erfüllt hat, steht auf und setzt sich wieder von ihr weg:

»Carolyn, ich glaube, es wäre besser, wenn wir wieder in unsre alten Sitzpositionen zurückkehrten.« Ernest kehrte zu seinem Sessel zurück.

Carol blieb, wo sie war. Sie schien den Tränen nahe zu sein, als sie fragte: »Warum bleiben Sie nicht auf der Couch? Weil ich gerade den Kopf an Ihre Schulter gelegt habe?«

»Ich glaube nicht, dass das die Art und Weise ist, wie ich Ihnen am besten helfen kann. Ich denke, ich brauche etwas Raum und Distanz, um mit Ihnen arbeiten zu können.«

Carol kehrte widerstrebend zu ihrem Sessel zurück, zog die Schuhe aus und schlug die Beine unter. »Vielleicht sollte ich das nicht sagen – vielleicht ist es unfair Ihnen gegenüber –, aber ich frage mich, ob Sie anders empfinden würden, wenn ich eine wirklich attraktive Frau wäre.«

»Das ist absolut nicht das Thema.« Ernest versuchte sich zu fassen. »Tatsächlich ist es genau umgekehrt; die Tatsache, dass ich Sie attraktiv und erregend finde, ist ja gerade der Grund, warum ich keinen engen körperlichen Kontakt zu Ihnen haben kann. Und ich kann mich nicht gleichzeitig erotisch zu Ihnen hingezogen fühlen und Ihr Therapeut sein.«

»Wissen Sie, Ernest, ich habe nachgedacht. Ich habe Ihnen doch erzählt, dass ich vor ungefähr einem Monat bei einer Ihrer Lesungen in der Buchhandlung Printer's Inc. war, nicht wahr?«

»Ja, Sie sagten, dass Sie bei dieser Gelegenheit den Entschluss getroffen haben, mich aufzusuchen.«

»Nun, ich habe Sie vor der Lesung beobachtet, und ich konnte nicht umhin zu bemerken, dass Sie sich an eine attraktive Frau heranmachten, die neben Ihnen saß.«

Ernest schauderte. Scheiße! Sie hat mich mit Nan Carlin gesehen. So ein Mist. Was habe ich mir da nur eingebrockt?

Hier trägt der Dialog die Hauptlast der Darstellung, was verständlich ist, handelt es sich doch um eine Therapiesitzung, in der viel geredet und wenig gehandelt wird. Interessant ist, wie Yalom den Dialog mit anderen Elementen verknüpft. Er flicht Handlungsbeschreibungen (»Ernest kehrte zu seinem Sessel zurück«), Wahrnehmungen (»Sie schien den Tränen nahe zu sein«) und inneren Monolog (»Scheiße! Sie hat mich mit Nan Carlin gesehen ...«) ein.

Die zitierte Textpassage zeichnet sich noch durch eine weitere Eigenschaft interessanter Dialoge aus. Beide Gesprächspartner haben etwas geheim zu halten. Beide sagen nicht das, was sie wirklich denken. Von beiden wissen die Leser, dass sie etwas verbergen und können sich daran erfreuen, ihre Manöver zu durchschauen. Deshalb sollten Sie vor der Gestaltung eines Dialog genau die Ziele explizieren, die beide Figuren verfolgen.

Um Dialoge mit Kontextinformationen anreichern zu können, ist es sinnvoll, dass Sie sich bei der Beobachtung von Gesprächen einmal darauf konzentrieren, was Menschen tun, wenn sie reden. Gewöhnlicherweise sind wir ununterbrochen aktiv beim Sprechen und Zuhören. Wir verziehen das Gesicht, gestikulieren mit den Händen, rutschen auf dem Stuhl hin und her, verändern die Körperhaltung, greifen etwas mit den Händen usw. Beobachten Sie nicht nur, was die Dialogpartner tun, sondern versuchen Sie auch zu erschließen, welche Rolle diese Bewegungen jeweils für die Kommunikation haben. Legen Sie

sich eine Liste von Beobachtungen an, die Sie verwenden können.

Um Ihnen behilflich zu sein, sich in der Kunst des Dialogs zu üben, habe ich hier eine Reihe von Schreibanregungen aufgeführt:

z In Übung 22 haben Sie zu einer Erzählfigur einen Gegenspieler konzipiert. Lassen Sie die beiden in einer Situation aufeinander treffen, in der eine erste Kraftprobe zwischen beiden stattfindet. Überlassen Sie dem Gegenspieler dabei die Offensive. Lassen Sie ihn seine Macht ausspielen, drohen, einschüchtern. Zeigen Sie, wie Ihre Erzählfigur versucht, diese Angriffe zu parieren.

z Nehmen Sie das gleiche Paar wie in der letzten Übung und versuchen Sie diesmal, das Gleichgewicht zwischen beiden zu halten. Lassen Sie auch die Erzählfigur in die Offensive gehen und versuchen Sie, den Status zwischen beiden wechseln zu lassen. Zeigen Sie, dass die Treffer der beiden jeweils Wirkung zeigen und machen Sie die Wirkung anhand der Äußerungen sichtbar.

z Lassen Sie ein Paar miteinander argumentieren, wohin sie in Urlaub fahren sollen. Sie will auf keinen Fall an den Strand, da sie das Gefühl hat, so zugenommen zu haben, dass sie ihre Figur nicht zeigen will. Er will auf keinen Fall in ein Land, dessen Sprache er nicht beherrscht, weil er sich dabei unwohl fühlt. Aber beide geben ihre wirklichen Motive nicht preis.

z Nehmen Sie eine Erzählfigur aus Übung 15 oder 16 und lassen Sie sie auf einen alten Schulfreund oder eine Schulfreundin treffen, mit der sie einmal sehr vertraut war. Schreiben Sie in der Ichform (Präsens oder Präteritum). Flechten Sie nach jeder Aussage des Icherzählers die Gedanken und Erin-

nerungen ein, die die Figur während der Konversation hat. Beachten Sie, wie die Erinnerungen die Konversation beeinflussen.

KAPITEL 6

Geschichten ins Laufen bringen

In diesem Kapitel geht es darum, Geschichten in eine feste Form zu bringen. Sie werden die wichtigsten Kompositionsprinzipien kennen lernen, nach denen man Erzählungen gestalten kann. Kern dieser Arbeit ist das Plotting, die Konstruktion einer fiktionalen Handlung. Zudem geht es um die zentralen Strukturmerkmale von Geschichten. Ich demonstriere hier im Wesentlichen die dramatische Erzählform, gehe aber auch auf Alternativen ein.

Der Kompositionsprozess

Die Theorie ist: Man entwickelt eine zentrale Idee, der die Erzählung folgen kann, konzipiert seine Erzählfiguren, baut eine Handlung auf, entwickelt einen Spannungsbogen und löst ihn schließlich wieder auf.

Die Praxis ist: Erzählungen werden selten in einem Rutsch geschrieben, meist hat man nur einen vagen Plan als Ausgangsbasis, und nur selten lässt sich dieser auf Anhieb in das Schema der Dramatisierung und Konfliktlösung pressen. Dem Schreiben geht oft eine Materialsammlung voraus, man macht einige Rohentwürfe, deren Tragfähigkeit man noch nicht überschauen kann, und als Ergebnis hat man einen Haufen unausgegorener Ideen im Kopf. Dann kommt der Zeitpunkt, an dem man beginnt, eine Handlung zu entwickeln, bei der sich das

Angedachte langsam in Erzähltext materialisiert. Während man den eigenen Fantasien und Eingebungen folgt, entfaltet sich die Geschichte vor den eigenen Augen. Das meiste von dem, was man sich vorher ausgedacht hat, verwirft man wieder. Aber man hat eine Stimme gefunden und sich mit den Charakteren angefreundet. Man ist ins Erzählen gekommen.

Erzählen folgt selten einer ausgearbeiteten Erzähltheorie, sondern der Intuition. Das ist eine Voraussetzung für den Erfolg – und eine Voraussetzung für den Misserfolg. Will man den Misserfolg vermeiden, sollte man eine gute Mischung aus Intuition und Planung finden. Man muss gewisse Vorstellungen von der Architektur von Erzählungen haben, sei es schon während des Schreibens oder erst beim Überarbeiten, damit man guten Gewissens der Fantasie freien Lauf lassen kann.

Natalie Goldberg¹ spricht davon, dass man Erfahrungen und Gedanken »kompostieren« muss, ehe sie zu fruchtbaren Texten werden. Das viele Material, das bei der Beschäftigung mit einem Thema entsteht, muss sich erst zersetzen, ehe es den Nährboden für kreative Texte abgibt. Bei jedem Schreibversuch ist immer wieder die Frage offen, ob aus dem Kompost tatsächlich etwas wächst.

Es gibt jenseits des chaotisch-urwüchsigen Kompostierens eine Reihe von Regeln und Strategien, die man zur Strukturierung heranziehen kann. An diesem Punkt entscheidet sich, ob Sie ernsthafte schriftstellerische Ambitionen hegen. Denn der Kern professionellen Schreibens liegt darin, sich selbst Rechenschaft darüber abzulegen, was man mit einer Geschichte sagen und erreichen will.

Kompositionsregeln zu kennen ersetzt nicht die kreative Fantasie und eine gute Struktur macht eine Geschichte nicht automatisch interessant. Aber die Kenntnis der Kompositionsregeln kann die Fantasie schärfen und dabei helfen, bei der Wahl

mehrerer Möglichkeiten günstige Entscheidungen zu treffen. Problematisch ist es jedenfalls, wenn man überhaupt keine Strukturvorstellungen hat: Dann wird die Geschichte mit einer gewissen Zwangsläufigkeit eine amorphe und konturlose Masse von schönen Sätzen bleiben oder im Zickzack durch das große Feld der Möglichkeiten trudeln.

Das wichtigste Gestaltungsprinzip für Erzählungen ist der klassische dramatische Aufbau. Er gilt als die effektivste Struktur aller Geschichten in Roman, Film und Theater, weil er am besten geeignet ist, die Aufmerksamkeit der Adressaten zu fesseln. In allen drei Genres haben sich jedoch auch alternative Gestaltungsformen entwickelt. Wir wollen das nicht vergessen, sondern am Ende dieses Kapitels einen kurzen Blick darauf werfen. Um einige zentrale Begriffe für die Komposition von Geschichten zu entwickeln, hier zunächst ein Beispiel für einen Plot:

Eine attraktive Frau Anfang 30, die zehn Jahre zuvor in einer materiellen Notsituation ihr Kind zur Adoption freigegeben hat, sucht nach der Adoptivfamilie, in der ihr Kind gelandet ist. Als sie sie gefunden hat, beginnt sie – ohne sich zu erkennen zu geben – eine Liebesbeziehung mit dem Adoptivvater und schafft es, dessen Ehe auseinander zu bringen. Sie heiratet ihn, traut sich jedoch nicht, ihm zu offenbaren, dass sie die Mutter seines Adoptivkindes ist. Ihre Tochter, die mittlerweile weiß, dass sie ein Adoptivkind ist, beginnt in der Pubertät nach ihrer Mutter zu suchen. Diese versucht, ihr das auszureden, aus Angst, dass ihre eigene Unehrlichkeit entdeckt wird. Die Tochter erfährt die Wahrheit schließlich doch und befreit die Mutter aus ihrer Schieflage. Der Ehemann glaubt ihr, dass sie aus Liebe gehandelt hat und nicht aus Berechnung. Happy End.

Dieser Geschichte liegt eine relativ komplexe Idee zugrunde. Bevor man diese Idee nun narrativ umsetzen will, muss man eine ganze Reihe von Fragen klären:

z Wie soll die Protagonistin gezeichnet werden? Welche Eigenschaften hat sie? Welche Veränderungen durchläuft sie? Worin ist sie verletzlich? Was ist ihre zentrale Motivation, das, was ihr am wichtigsten ist?

z In welcher Zeit, an welchem Ort und in welchem sozialen Milieu soll die Geschichte stattfinden?

z Welche Erzählperspektive bietet sich an? Sollte die Geschichte aus der Sicht der Mutter (als Icherzählerin) erzählt werden? Oder wählt man eine personale Erzählsituation (in der dritten Person) aus der Sicht der Mutter? Will man multiperspektivisch erzählen, also zugleich aus der Sicht der Tochter und des Vaters? Wäre vielleicht eine Randfigur als Icherzählerin geeigneter?

z An welchem Punkt soll die Erzählung einsetzen, und mit welchen Rückblenden oder Rückwendungen soll sie durchgesetzt werden? Wann werden die Leser über die Vorgeschichte aufgeklärt? Die einfachste Variante wäre eine rein chronologische, die bei der Vorgeschichte beginnt und dann mit zwei Zeitsprüngen in die Zeit der »Einheiratung« und schließlich in die Zeit der Lösung der Geschichte übergeht.

z Wie informiert will man die Leser halten? Will man Spannung dadurch erzeugen, dass die Leserinnen etwas wissen, was den Romanhelden noch ganz unklar ist (was eher dem Muster des Kriminalromans entspräche)? Oder sollen die Leser sozusagen auf gleicher Höhe mit der Protagonistin bleiben und über dieselben Informationen verfügen wie sie?

z In welches Genre soll die Geschichte fallen? Soll sie eine Art biografischer Entwicklungsroman werden, in der die Entwicklung und Reifung der Heldin im Vordergrund steht? Soll sie ein Familienroman werden, in dem es vor allem um Verwicklungen über mehrere Generationen hinweg geht? Ein Frauenroman, in dem das Mutter–Tochter-Verhältnis domi-

niert? Eine sozialkritische Geschichte, in der neben den Protagonisten auch die sozialen Verhältnisse thematisiert werden? Eine Komödie, die von der List einer vom Schicksal gebeutelten, aber lebenspraktischen Frau erzählt? Eine Liebesgeschichte, die das ungewöhnliche Zustandekommen einer Ehe und einer Familie erzählt? Eine Tragödie, die den schicksalhaften Kampf einer Frau schildert, die eines guten Zweckes wegen ein moralisch verwerfliches Mittel einsetzt und daran scheitert?

Wieder haben wir eine große Anzahl von Möglichkeiten und müssen uns entscheiden. Aber wie soll man all das in der Planung berücksichtigen? Es gibt mehrere zentrale Hilfsmittel, mit denen man eine Geschichte planen kann. Hier sind sie zunächst in Kurzform:

- z Die dramatische Idee: Eine erste vorläufige Skizze. Thematische oder dramatische Ideen sind Ausgangspunkte für Geschichten. In ihnen steckt bereits deren Kern: das, was der Autor zum Ausdruck bringen möchte.
- z Die Prämisse: Die kürzeste Formel, auf die sich der Sinn einer Geschichte bringen lässt. Sie ist so etwas wie ihre »Botschaft«, die grundlegende Erkenntnis, die die Geschichte ausdrücken will und der sie folgt.
- z Der Plot oder die Handlungslinie: Eine Kurzbeschreibung der Handlung einer Geschichte, wobei auf Ausgangslage, Konflikt und Lösung eingegangen wird, in chronologischer Abfolge. Die systematischste Art, einen Plot auszuarbeiten, besteht darin, ihn in die Form eines Szenenplans zu bringen, in dem alle Szenen, Überleitungen und narrative Zusammenfassungen aufgelistet sind.
- z Das dramatische Konzept: Die Realisierung des Plots erfordert eine Reihe weiterer Entscheidungen, die sich darauf

beziehen, wer erzählt, an welchem Zeitpunkt die Erzählung beginnt, wie der Konflikt entsteht, wie er sich steigert, wo der Höhepunkt der Geschichte angesiedelt ist und wie der Konflikt aufgelöst wird. Weil man sich Geschichten wie Theaterstücke vorstellen kann – nur dass die Handlung nicht auf der Bühne, sondern in der Fantasie der Leser stattfindet –, ist das dramatische Konzept ein Plan davon, wie die Geschichte in der Fantasie der Leser entstehen soll.

Diese vier Kategorien werden wir im Folgenden genauer betrachten.

Die dramatische Idee

Die Arbeit an einer Erzählung beginnt selten mit einem ausgearbeiteten Konzept, sondern zumeist mit ziemlich unausgegorenen Ideen, aus denen man langsam die Kontur einer Geschichte herauschält. Zum Auftakt warte ich hier mit einer Szene auf, die noch keinerlei dramatische Idee enthält und ohne thematische Vorgabe ist:

Beispiel

Lucie genoss die warme Sonne auf der Haut. Sie hatte sich rundum mit Sonnencreme, Schutzfaktor 20, eingeschmiert und sich auf ihrem Handtuch am Strand niedergelassen. Sie lag auf dem Bauch und hatte das Top ihres Bikinis geöffnet, um auf dem Rücken nahtlos braun zu werden. Ihr Buch hatte sie griffbereit neben sich gelegt.

Was für Ideen zu einer möglichen Geschichte fallen Ihnen bei dieser Textpassage ein? Hier ein paar Möglichkeiten:

z Lucie macht mit ihrer Familie Urlaub in einem italienischen Ferienhaus. Sie erbittet sich einen Tag ganz für sich al-

lein, den sie nach Belieben am Strand verbringen kann, und kämpft mit papagalli, Sonnenbrand und ausländischer Speisekarte, ehe sie wieder in den Schoß der Familie zurückkehrt und freudig das Chaos beseitigt, das dort entstanden ist. Eine Familienkomödie, die von der Illusion der Freiheit handelt.

z Lucie ist Polizeiagentin und hat die Aufgabe, einen vermeintlichen Mafioso zu beobachten, der mit seiner Familie Urlaub macht. Sie wird damit konfrontiert, dass ihr Mafioso ein rührender Familienvater ist, und macht sich bewusst, dass sie selbst allein lebt. Ein italienischer Polizeioffizier, der ihr hilft, den Mafioso zu überführen, erweist sich als guter Liebhaber und vielleicht auch als Vater ihrer zukünftigen Kinder. Eine Liebesgeschichte, die auf eine Kriminalstory aufgefropft ist.

z Lucie hat entdeckt, dass ihr Mann sie mit einer anderen Frau betrügt. Sie verlässt ihn und fährt allein in Urlaub. Ihr Mann folgt ihr, um allen Seitensprüngen abzuschwören und erneut um sie werben. Sie lässt sich erweichen. Neubeginn der alten Liebe. Eine Beziehungsgeschichte, die zeigt, dass es bei echter Liebe für einen Neuanfang nie zu spät ist.

Wie Sie sehen, kann man aus einer trivialen Ausgangsschilderung wie der von Lucie am Strand eine Menge von Geschichtenideen destillieren. Damit eine solche Idee tragfähig wird, müssen drei Bestandteile vorhanden sein: eine zusammenfassende Charakterisierung der Handlungslinie (gegebenenfalls in Stichworten); ein Hinweis auf das, was die Essenz der Geschichte ausmacht; eine Einordnung der Geschichte in ein Genre.

Sie merken, dass Texte dieser Art denen ähneln, die Sie als Kurzbeschreibungen von Filmen im Fernsehprogramm lesen.

Übung 43

Suchen Sie drei weitere Ideen für Geschichten aus dem Text von Lucie am Strand. Es macht nichts, wenn es skurrile Ideen sind, solange darin der Plan für eine Geschichte enthalten ist.

Auswertung

Ist die Handlungslinie in jedem Entwurf expliziert? Ist dargelegt, was die Essenz der Geschichte ausmacht? Haben Sie die Geschichte einem Genre zugeordnet?

Übung 44

Blättern Sie in Ihrem Schreibbuch oder in Ihren Notizen zu den früheren Übungen, und versuchen Sie, drei unterschiedliche Ideen für ganz andere Geschichten zu finden. Notieren Sie sie – es sind Ihre Ideen.

Auswertung

Es macht nichts, wenn Ihnen diese dramatischen Ideen trivial vorkommen. Wichtig ist nur, dass es sich überhaupt um Handlungsideen handelt und dass sie verraten, was Sie zeigen wollen.

Die Prämisse

Für Lajos Egri², der diesen Begriff in die Erzähltheorie eingeführt hat, ist die Prämisse die Essenz dessen, was eine Geschichte zu beweisen versucht. Allerdings ist bis heute umstritten, ob eine Geschichte überhaupt eine Prämisse braucht oder nicht. Ich finde sie als Strukturierungshilfe nützlich und empfehle Ihnen deshalb, mit diesem Begriff zu arbeiten. Das zwingt Sie, sich Rechenschaft darüber abzulegen, was Sie mit Ihrer Geschichte aussagen wollen.

Im Deutschen kennen wir »die Moral von der Geschichte« als stehende Redewendung, also die Frage nach der eigentli-

chen Aussage. Auch wenn wir heute nicht mehr davon ausgehen, dass Geschichten irgendeine Belehrung enthalten müssen, sollten sie doch eine bestimmte Botschaft transportieren und beweisen. Probieren wir das anhand einer der oben formulierten Themenideen aus.

Beispiel

Lucie macht mit ihrer Familie Urlaub in einem italienischen Urlaubsort. Sie erbittet sich einen Tag ganz für sich allein, den sie nach Belieben am Strand verbringen kann, und kämpft dort mit Papagalli, Sonnenbrand und ausländischer Speisekarte, ehe sie wieder in den Schoß der Familie zurückkehrt und freudig das Chaos beseitigt, das dort entstanden ist. Eine Familienkomödie, die von der Illusion der Freiheit handelt.

Eine mögliche Prämisse 1 dieses Textes könnte folgendermaßen lauten: Die Familie ist der beste Ort für eine Frau, und Freiheit ist nur ein schöner Traum, dessen Verwirklichung zu Chaos führen muss.

Nicht gerade sehr feministisch, diese Prämisse, aber logisch im narrativen Sinne. Hat man sich für diese Prämisse entschieden, dann erhalten die Ereignisse in der Geschichte automatisch eine bestimmte Bedeutung. Die Prämisse hilft, die Ereignisse einheitlich zu bewerten, und fädelt sie auf einen thematischen Strang auf. Sie lässt zwar alle Möglichkeiten für die Gestaltung der Handlungslinie offen, aber sie legt uns darin fest, dass nichts in der Geschichte vorkommen darf, was zeigen würde, dass eine Frau selbstständig besser durchs Leben kommt als in und mit ihrer Familie. Bitte beurteilen Sie diese Aussage nicht danach, ob sie wahr oder falsch ist. Sie muss nur einen möglichen Standpunkt beschreiben und ist willkürlich wählbar.

Natürlich können wir uns fragen, wer eine solche Geschichte lesen will. Überlegen wir deshalb einmal folgende alternative Prämisse 2: Eine Frau lebt immer im Zwiespalt von Bindung und Freiheit. Ein gelegentlicher Ausflug in die Freiheit kann ihr helfen, ihr Familienleben besser zu ertragen.

Das wäre jetzt die Sowohl-als-auch-Variante, die einen unauflösbaren Konflikt schildert. In ihr bekommen die Ereignisse der Geschichte eine neue Bedeutung. Die Geschichte muss zeigen, dass gelegentliche Abenteuer wichtig und anregend sind, aber nicht dazu führen, dass eine Frau ihre Familie deshalb weniger schätzt. Im Gegenteil.

Nehmen wir der Vollständigkeit halber auch noch eine dritte Variante, die Prämisse 3: Ein Tag Urlaub von der Familie zeigt einer Frau, wie wichtig Selbstständigkeit und Emanzipation sind, und sie wird danach ihr Familienjoch nicht mehr so ertragen können wie zuvor.

Das wäre genau die gegenteilige Prämisse der ersten. Sie geht davon aus, dass eine Frau sich selbst aufgibt, wenn sie zuviel Familie und zu wenig Freiheit hat. Ihre Erlebnisse während des Urlaubs von der Familie müssen bedeutungsvoller sein als ihr familiäres Alltagsleben. Und Resultat der Geschichte muss sein, dass sie ihr bisheriges Leben in Frage stellt und ernsthaft etwas an ihrer Familiensituation ändert.

Behalten Sie im Gedächtnis, dass der Konflikt, in dem Lucie unter der Voraussetzung jeder der drei Prämissen steht, ein und derselbe ist. Es geht immer in irgendeiner Weise um Freiheit versus Familie. Die Richtung des Konflikts und dessen Lösung unterscheiden sich jedoch. Jede der drei Prämissen steuert die Geschichte auf einen anderen Höhepunkt zu:

- z Höhepunkt unter Prämisse 1: Lucie gerät in eine Situation, die für sie bedrohlich oder gefährlich ist, so dass sie froh ist, ihr wieder entkommen zu können.
- z Höhepunkt unter Prämisse 2: Lucie gerät in eine Situation, die sie einen Moment ihre Freiheit genießen lässt, die aber auch ihre Sehnsucht nach ihrer Familie freisetzt.
- z Höhepunkt unter Prämisse 3: Lucie macht Erfahrungen, die so bedeutungsvoll für sie sind, dass sie ihre Familie danach wie einen Klotz am Bein empfinden wird.

Die Prämisse ist eine Art Kompass, der die Geschichte auf Kurs hält. Es ist nicht immer nötig, sie bereits zu kennen, wenn man beginnt, an einer Erzählung zu arbeiten, jedoch ist es hilfreich, sie zu definieren, ehe man die Geschichte beendet. Sie legt den Verlauf fest und verhindert, dass man »unterwegs«, also mitten im Schreiben der Geschichte, deren Richtung wechselt.

Übung 45

Nehmen Sie eine der Themenideen aus Übung 43 oder 44 und formulieren Sie zwei oder drei unterschiedliche Prämissen daraus. Machen Sie sich klar, worin die Unterschiede der Geschichten liegen, die daraus entstehen werden.

Auswertung

Enthält die Prämisse jeweils die wesentliche Botschaft, die die Geschichte beweisen soll? Welche unterschiedlichen Höhepunkte ergeben sich für die jeweilige Geschichte?

Plot oder Handlungslinie

Wenn Sie sich für die Prämisse entschieden haben, können Sie versuchsweise die Handlungslinie entwickeln. Dieser

Schritt besteht darin zusammenzustellen, was die Protagonistin tut bzw. was geschieht. Der Plot muss noch nicht die endgültige Darstellungsform enthalten. Er legt nur fest, was in welcher Reihenfolge passiert und wie die Ereignisse kausal miteinander verknüpft sind.

Beispiel

Lucie liegt am Strand. Sie ist unruhig, kann sich nicht richtig entspannen. Ihr geht die Familie nicht aus dem Sinn. Sie fragt sich, ob Sonja, ihre Jüngste, die Tropfen eingenommen hat und ob ihr Mann rechtzeitig den Sohn Piet vom Fernseher wegzerren wird, an dem dieser seinen Gameboy angeschlossen hat.

Einige junge Leute, die sich in ihrer Nähe niedergelassen haben, laden sie zum Volleyballspiel ein. Sie macht mit, hat Spaß dabei.

Anschließend stellt sie fest, dass ihre Geldbörse geklaut worden ist.

Einer der jungen Männer namens Rosso lädt sie zum Essen ein.

Sie geraten in ein dubioses Lokal, in dem der junge Mann einen Streit vom Zaun bricht und behauptet, sie hätte ihn eingeladen. Die anderen Gäste unterstützen ihn.

Nur ein eleganter mittelalter Herr, der einige Autorität ausstrahlt, ergreift für sie Partei, bittet sie an seinen Tisch.

Nach dem zweiten Grappa schlägt er ihr ganz freundlich Sex bei ihm zu Hause vor.

Sie ist entsetzt, merkt aber, dass sie nicht fliehen kann. Also geht sie scheinbar darauf ein.

Sie nutzt die nächstbeste Gelegenheit, um zu entfliehen und in den Schoß ihrer Familie zurückzukehren.

Natürlich ist diese Geschichte unter der Prämisse 1 geschrieben: Der Ausflug in die Freiheit muss zur (Beinahe-) Katastrophe führen.

Wenn Sie Ihre Geschichte in groben Zügen vor Augen haben, ist es sinnvoll, einen Szenenplan zu entwerfen, der festlegt, wie sich die Handlung Schritt für Schritt entwickeln soll. Ein solcher Plan hilft Ihnen dabei, die Übersicht über die

Handlung zu behalten, und erweist sich beim Schreiben als wichtige Orientierungshilfe. Wie alle Pläne sollte man auch diesen nicht starr handhaben, sondern flexibel an neue Einsichten anpassen, die man erst beim Schreiben findet. Es erleichtert jedoch aller Erfahrung nach das Schreiben beträchtlich, wenn man sich vorher dazu zwingt, den Plot als Szenenfolge detailliert zu Ende zu denken.

Oft ist es sinnvoll, auch das im Szenenplan zu vermerken, was nicht erzählt oder gezeigt wird, damit man selbst die Kontrolle über die Ereignisse behält. Das gilt vor allem für Kriminalgeschichten, in denen man einen Überblick über komplexe Handlungsstränge und Ereignisse behalten muss.

Übung 46

Nehmen Sie eine der Themenideen aus Übung 43 oder 44 und plotten Sie in kurzen Zügen eine mögliche Handlung dazu. Transformieren Sie diesen Plot dann in ein Szenenplan und versuchen Sie dabei, einen Teil der Erzählung vollständig, mit allen Szenen, Überleitungen und wichtigen Ereignissen aufzulisten. Gehen Sie großzügig mit den Inhalten um, es kommt nicht darauf an, eine besonders spannende Geschichte zu erfinden.

Auswertung

Sind Sie bei der Darstellung detailliert genug geworden? Haben Sie die Position der Leser eingenommen und deren Perspektive auf die Erzählung getestet? Welche Entscheidungen sind Ihnen schwer gefallen?

Szenenpläne zu schreiben ist eine Strafe: erstens, weil Geschichten nackt klingen, wenn man ihnen den Schutz des Textes nimmt; zweitens, weil man stringent kalkulieren muss und dabei alle Ungenauigkeiten des Plots unbarmherzig zutage treten; und drittens, weil man sich selbst die Illusion nimmt, dass man noch während des Schreibens die großartigen Ideen fin-

den wird, die das Thema aus dem Feuer reißen werden. Eine gewisse Desillusionierung und Ernüchterung sind also die Begleiterinnen einer konsequenten Plotentwicklung.

Umso wichtiger ist der Szenenplan. Nur dann, wenn man weiß, was man wirklich sagen will, wird man eine Geschichte auch mit Sicherheit zu einem Ende bringen.

Das dramatische Konzept

Wenn Sie die Handlungslinie aufgebaut haben, können Sie so langsam die Frage ins Auge fassen, wie Sie die Handlung präsentieren wollen. Ähnlich wie im Film müssen Sie überlegen, welche Szenenabfolge sich anbietet, aus welcher Perspektive Sie Ihre Protagonistin zeigen wollen, wann Sie die Geschichte beginnen lassen wollen, wo der Höhepunkt ist und wie die Geschichte endet:

- z Angriffspunkt: Sie müssen entscheiden, an welchem Zeitpunkt des Geschehens Ihre Erzählung einsetzen soll. Das ist der Angriffspunkt, der so genannte point of attack.

- z Konflikt: Die Art des Konflikts ist bereits durch die gewählte Prämisse weitgehend festgelegt, nicht aber die Konkretisierung seiner Entstehung und Steigerung.

- z Höhepunkt: Welche Szene soll den Höhepunkt des Konflikts darstellen?

- z Auflösung: Wie wird der Konflikt gelöst, und zu welchem Ende soll die Geschichte gelangen?

Verfolgen wir die Geschichte von Lucie weiter, die wir eben begonnen haben. Sie ist zwar zu Ende gebracht, aber sie hat noch deutliche Schwächen, was die Ausarbeitung des Konflikts anbelangt. Warum? Weil die Geschichte die Protagonistin zwar in eine missliche Lage bringt, sie aber nicht wirklich

zwingt, sich zu verändern. Oder in anderen Worten: Der Konflikt, der sich da anbahnt, ist rein äußerlicher Natur, denn er korrespondiert nicht im Geringsten mit einem inneren Konflikt. Bis jetzt haben wir bloß eine Art Abenteuergeschichte geplottet, durch die wir Lucie schicken.

Die Frage, die wir zu beantworten haben, verschiebt sich dadurch von einer Frage des Plots zu einer Frage nach Lucies Charakter. Nur wenn wir ihren Charakter verstehen, können wir ihren inneren Konflikt erkennen und sehen, zu welcher Entwicklung sie der Handlungsverlauf zwingen wird.

Da wir uns für die Prämisse 1 entschieden haben, wissen wir, in welche Richtung sich Lucie verändern wird. Sie wird lernen, dass die Familie der beste Ort für eine Frau und Freiheit nur ein schöner Traum ist, dessen Verwirklichung zum Chaos führen muss. Wenn sie das lernen soll, muss sie vorher anders sein. Damit Lucie sich in der Geschichte ändern kann, muss sie vorher zum Beispiel leichtlebig, auf ihre Unabhängigkeit bedacht, familienmüde sein. Denken wir uns jetzt also folgende Voraussetzungen aus: Lucie ist relativ jung schwanger geworden, fühlte sich noch nicht wirklich reif dafür, wollte aber nicht abtreiben, hat sich auf eine Ehe eingelassen, wenngleich sie sich nicht sicher war, ob sie es mit dem »richtigen« Mann zu tun hatte, hat sich mit ihrem Familienleben zwar arrangiert, trauert aber doch unausgelebten erotischen Abenteuern nach, die ihr dadurch verwehrt worden sind.

Sie merken, dass wir jetzt ein Motiv dafür haben, warum Lucie ihren Urlaubstag von der Familie nimmt, und dass wir sie nicht in ein ungewolltes erotisches Abenteuer schicken, sondern in eines, das sie selbst mit hervorruft (bewusst oder unbewusst). Dadurch können wir jetzt einen inneren Konflikt zeigen, der darin besteht, dass Lucie sich ein erotisches Abenteuer wünscht, es ein Stück weit auch forciert, aber plötzlich

feststellen muss, dass sie sich damit in eine schwierige Lage manövriert hat.

Wenn wir diese Idee weiter verfolgen, müssen wir Plot und Dramaturgie der Geschichte ändern. Denn jetzt können wir die Geschichte nicht mehr allein darauf aufbauen, dass ein äußerer Gegner Lucie Gewalt antun will, sondern müssen sie auch darauf gründen, dass Lucie ihm in die Hände arbeitet. Wir können sie also eine Weile blind in ihr Verderben laufen lassen und das dazu nutzen, die Spannung der Geschichte zu steigern. Lucie ist jetzt nicht mehr einfach Opfer, sondern sie fordert die Umstände geradezu heraus, die sie in Schwierigkeiten bringen.

Wir können dadurch eine intensivere Beziehung zwischen Lucie und ihrem Widersacher zulassen, sie also weiter in die Gefahr hineintreiben lassen, ehe wir ihr die Augen öffnen und zu einer Rettungsaktion ausholen.

Welche Veränderung macht Lucie in der Geschichte durch? Das ist wiederum abhängig von der gewählten Prämisse. In unserer Handlungslinie unter Prämisse 1 könnte man sich vorstellen, dass Lucie am Ausgangspunkt naiv, familienmüde, abenteuerlustig war und am Ende die Erkenntnis nach Hause bringt, dass die Welt gefährlich ist und sie sich nur in ihrer Familie sicher fühlen kann.

Unter der Prämisse 2 hingegen wird Lucie sich vielleicht von der gestressten Familienfrau zu einer entspannteren Mutter entwickeln, weil sie wieder mal etwas Zeit für sich hatte. Und unter der Prämisse 3 hätte die Entwicklung lauten können: Am Ausgangspunkt sehen wir Lucie von Verantwortung für ihre Kinder geplagt, mit Migräne kämpfend, den schlechten Launen ihres Ehemannes ausgesetzt. Sie erlebt, dass man auch Spaß im Leben haben kann, dass eine flüchtige Affäre mit einem Mann belebend sein kann und dass ihr Mann durchaus

die Verantwortung für die Kinder übernimmt, wenn sie ihm nur Gelegenheit dazu gibt. Sie wird ernsthaft über ihre Veränderungsmöglichkeiten nachdenken.

Es ist durchaus legitim, bei der Entwicklung einer Geschichte zunächst auch der Entwicklung des Protagonisten freien Lauf zu lassen und zu schauen, wie er sich unter der Last der Ereignisse entwickelt. Spätestens dann aber, wenn Sie den Verlauf der ganzen Geschichte kennen, empfiehlt es sich, explizit die Veränderungen der Hauptfiguren durchzurechnen und sie mit den Ereignissen in Beziehung zu bringen.

Übung 47

Nehmen Sie eine der Erzählfiguren, die Sie in Kapitel 3 entwickelt und ausgearbeitet haben. Sie haben dort auch die »dominierende Leidenschaft« der Figur, ihre aus dem Rahmen fallenden Eigenschaften und ihre inneren Gegensätze dargestellt. Entscheiden Sie sich für einen dieser drei Aspekte der Figur und überlegen Sie anschließend, in welche Art von Konflikt diese Figur geraten könnte, damit Sie Ihr Erzählpotenzial ausschöpfen können. Schreiben Sie die möglichen Konflikte in einigen Sätzen nieder. Plotten Sie dann in 6 bis 8 Stationen eine Handlung für eine Erzählung. Sie sollten jetzt einen Plot angedacht haben, der mit dem Charakter und Konfliktpotenzial ihrer Figur gut korrespondiert. Überlegen Sie nun, wie Sie den Konflikt Ihres Protagonisten in Etappen steigern können, wobei Sie darauf achten sollten, Ihre Erzählfigur maximal zu belasten.

Auswertung

Diese komplexe Übung soll Sie dafür sensibilisieren, dass Figur, Konflikt, Plot und dramatische Struktur auseinander hervorgehen und miteinander korrespondieren sollten. Jedes der vielen Elemente kann Ausgangspunkt für die Konstruktion der Geschichte sein.

Sie sollten sich an diesem Punkt daran erinnern, dass Plotting nicht einfach das Schildern einer Ereignisfolge ist, son-

dern die Konstruktion der inneren Logik einer Ereignisfolge. Das macht den Unterschied zwischen Psycho-Logik und narrativer Logik aus. Es gibt in der narrativen Logik keine bindende Wahrheit über ein bestimmtes Erlebnis. Ein Seitensprung mag, psychologisch gesehen, bestimmte Gründe haben, das aber ist für eine Geschichte nur peripher von Bedeutung. Eine Geschichte darf und muss nur eine bestimmte Behauptung über den Seitensprung aufstellen und diese dann beweisen. Viele Autoren, zumal in Deutschland, glauben, dass sie eine plausible Geschichte konstruiert hätten, wenn die Geschichte psychologisch stimmig ist und in der erzählten Weise tatsächlich hätte geschehen können. Im Sinne der narrativen Logik ist das allein noch nicht befriedigend, denn dort geht es um die optimale Struktur einer Geschichte, nicht um eine allgemeine psychologische Wahrheit.

Der Darstellungsschwerpunkt

Für die weitere Ausarbeitung einer Geschichte brauchen Sie einen eindeutigen Darstellungsschwerpunkt. Dabei geht es um die Auswahl dessen, was Sie, der Autor oder die Autorin, erzählenswert finden. Bei gleichem Plot können sehr unterschiedliche Dinge im Vordergrund stehen und folglich auch unterschiedliche Arten von Geschichten entstehen.

Eine nützliche Empfehlung dazu gibt Orson Scott Card³, der vier unterschiedliche Faktoren nennt, die in allen Erzählungen mehr oder weniger zum Tragen kommen:

- z Milieu: Hier steht die Schilderung eines sozialen oder kulturellen Umfeldes im Vordergrund.
- z Idee: Legt den Schwerpunkt auf Erkenntnisse, Entdeckungen oder Wissen.

z Charakter: Im Vordergrund steht die Persönlichkeit und die Entwicklung einer Erzählfigur.

z Ereignis: Hier wird die Handlung betont, es entsteht eine aktionsorientierte Erzählung.

Die Wahl eines dieser Faktoren zum Darstellungsschwerpunkt schließt die jeweils anderen nicht aus, weist ihnen aber einen untergeordneten Platz zu. Die Dramaturgie einer Erzählung ändert sich entsprechend dem gewählten Schwerpunkt, ebenso einige wichtige Qualitäten der Erzählstimme. Die fiktionalen Träume, die Erzählungen je nach Maßgabe ihres Schwerpunktes hervorrufen, fallen unterschiedlich aus.

Der Fokus in einer milieuorientierten Erzählung liegt auf einer genauen Beschreibung der stofflichen Umgebung sowie der kulturellen Eigenarten, der Regeln, Rituale, Rollen, Erwartungen und Beziehungsformen der Figuren. In der Geschichte von Lucie könnte das das Urlaubsmilieu sein mit den typischen Verhaltensweisen der Urlauber und mit all den Spannungen, die sich zu der lokalen Kultur des Gastortes ergeben.

Der Fokus in einer Erzählung mit dem Schwerpunkt auf einer Idee würde den Handlungsablauf zu einem Rätsel machen, das die Protagonistin zu entschlüsseln hat, wie das in vielen Kriminalgeschichten der Fall ist. Im Vordergrund könnte aber auch die Reflexion der Protagonistin über sich, ihr eigenes Handeln und ihr ambivalentes Verhältnis zu ihrer Familie stehen.

Eine Charakterstudie würde Handlung und Milieu in den Hintergrund treten lassen und stattdessen einige Tiefendimensionen der Persönlichkeit der Protagonistin hervorheben. Es ginge dann vor allem um ihre Gefühle, Gedanken, Beziehungen, inneren Widersprüche sowie um ihre Entwicklung, die sie selber als problematisch empfindet.

Eine aktionsorientierte Erzählung schließlich lebt von einem ereignisreichen Plot, in dem die Protagonistin dazu gezwungen wird, sich im Handeln zu bewähren. In einem aktionszentrierten Plot entsteht ein Problem, das nur durch entschiedenes und riskantes Handeln zu lösen ist. Oft wird die Bedrohung durch eine finstere Macht oder einen Bösewicht ausgelöst, aber auch Katastrophen oder Abenteuerlust können sie verursachen.

Haupt- und Nebenhandlung

Bis jetzt haben wir Geschichten unterschiedlicher Länge gleichermaßen betrachtet. Es ist natürlich eine schwerwiegende Entscheidung, ob man eine Kurzgeschichte, eine Novelle oder einen Roman schreibt, auch wenn es heute als ausgemacht gilt, dass nichts außer der Länge des Textes ein Unterscheidungskriterium für diese drei Formate darstellt.

Je länger ein Text ist, desto eher kann man zwei oder mehrere Handlungsstränge miteinander verschränken und dadurch zu einer komplexen und mehrdimensionalen Geschichte kommen. Kurzgeschichten und Novellen beschränken sich in der Regel auf einen einzigen Handlungsstrang, während Romane und Drehbücher mehrere Nebenhandlungen verkraften können. Handlungsstränge sind in der Regel hierarchisch geordnet nach ihrer Bedeutung für den Fortgang der Geschichte.

Wie auch immer Sie die Handlungen schichten, zunächst sollten Sie die Haupthandlung entwerfen. Sie ist das Rückgrat der Geschichte und bestimmt ihren Rhythmus. Eine Nebenhandlung kann jedoch eine wichtige Verstärkung oder Ergänzung für den Plot sein, der für sich allein vielleicht etwas mager wirken könnte. Probieren wir es aus. In Nebensträngen

lassen sich durchaus eigene Geschichten erzählen, die nicht nur eine unterstützende oder kontrastive Funktion für den Hauptstrang haben.

Übung 48

Nehmen Sie eine der Themenideen aus Übung 43 oder 44 und konzipieren Sie eine Nebenhandlung zur Haupthandlung. Versuchen Sie, beide in Kontrast zueinander zu bringen, so dass beispielsweise die Nebenhandlung ein inneres Thema behandelt, wenn das Hauptthema ein aktionsorientierter Plot ist. Oder dass das Nebenthema um das Milieu kreist, wenn das Hauptthema die Entwicklung der Persönlichkeit betrifft. Beschäftigen Sie sich zunächst nicht zu sehr mit der Verzahnung beider, sondern suchen Sie nach mehreren in Betracht kommenden Nebensträngen. Wählen Sie dann einen aus, den Sie zu einem kurzen Plot verdichten.

Auswertung

Ist Ihnen aufgefallen, dass es genau so viele Möglichkeiten gibt, Nebenhandlungen zu konzipieren, wie Haupthandlungen? Machen Sie sich bewusst, welche Rückwirkungen das Nebenthema auf die Haupthandlung hat. Wird sie dadurch in eine andere Bahn gelenkt? Wieviel Freiheitsgrade haben Sie bei der Konstruktion der Nebenhandlung? Müssen Sie auch für die Nebenhandlung eine Prämisse formulieren?

Ohne Nebenhandlung wird eine Erzählung oft zu linear. Ein Ereignis folgt folgerichtig auf das andere, der Plot wird dadurch schnell durchschaubar und wirkt etwas leer. Durch Nebenhandlungen kann die Ereignisfolge überraschender gestaltet werden, denn Nebenhandlungen, die gut mit der Haupthandlung kombiniert sind, erlauben unerwartete Ereignisse, die das gesamte Geschehen aus der Bahn werfen.

Erzählperspektive

Die Erzählperspektive ist bereits mehrfach angesprochen worden. Sie stellt einen Schlüssel für die Konstruktion von Geschichten dar. Hier haben Sie drei wichtige Entscheidungen zu treffen:

z Wer erzählt? Erzählen Sie die Geschichte in der ersten oder der dritten Person? (Von der selteneren Du-Form können wir hier absehen.) Hier geht es darum, wie der Protagonist durch den Erzähler »geführt« wird. Ist der Erzähler Teil der Geschichte oder steht er außerhalb? Soll der Erzähler wahrnehmbar sein oder möglichst unsichtbar?

z Wer sieht? Oder genauer gesagt: Wer nimmt wahr? Durch wessen Augen sieht der Erzähler das Geschehen? Wir können einen internen Erzähler installieren, der in irgendeiner Weise an der Geschichte beteiligt ist, einen beobachtenden Erzähler, der Augenzeuge, aber unbeteiligt ist, oder einen externen (auktorialen) Erzähler, der in einer anderen Zeit oder Sphäre lebt. Es gibt aber auch die Kombination, dass ein externer Erzähler die Perspektive der Erzählfigur einnimmt, wie bei der erlebten Rede üblich.

z Was weiß der Erzähler? Sie müssen sich entscheiden, wieviel Einsicht Sie Ihrem Erzähler in die Psyche der Figuren gewähren wollen. Sie können wählen zwischen der auktorialen Position, die Ihnen unbegrenzten Zugang zur Psyche bietet, der personalen Position, die es Ihnen erlaubt, genau die Gedanken und inneren Monologe aufzugreifen, und der neutralen Erzählposition, die Ihnen nur die Außenansicht lässt.

Diese drei Positionen sind für das Erzählen in der ersten und in der dritten Person gleichermaßen gültig, aber sie kommen nicht immer in Reinkultur vor. Eine häufig verwendete Misch-

form ist heute die eingeschränkte auktoriale Erzählposition. Hier ist der Erzähler durch Schilderungen und narrative Zusammenfassungen präsent. Er kann also Beschreibungen aus seiner auktorialen Position heraus treffen und dann zur personalen Erzählform übergehen.

Beispiel

Berlin lag im Juli unter einer dichten Smogdecke. Die Sonne schien grünlich durch den dünnen Nebelschleier, die Hitze staute sich in den Straßen. Ein erlösender Wind wollte nicht aufkommen. Die Zeitungen erschreckten ihre Leser mit hohen Ozonwerten, die Grünen forderten totales Fahrverbot für alle Autos, und die Regierung sah zu und beschloss abzuwarten.

Diese Schilderung entspringt nicht der Sicht des Protagonisten, sondern der des Erzählers. Sie könnte anschließend in die personale Erzählform übergehen:

Helga vermied es, aus dem Haus zu gehen. Gab es wohl Gasmasken, die so klein waren, dass sie ihren Kindern passten? Trotz der Hitze hielt sie die Türen geschlossen. Sie stritt sich mit Christian, der die Berichte über die gesundheitlichen Wirkungen des Ozons herunterspielte und die Kinder wenigstens einige Stunden im Garten spielen lassen wollte. Sie stritt sich mit Jonas, der nicht einsehen wollte, dass er nicht draußen spielen durfte. Sie würde nicht zulassen, dass ihre Kinder Opfer der falschen Umweltpolitik würden. Sie wollte sich selbst später nicht vorwerfen müssen, die Gesundheit ihrer Kinder aufs Spiel gesetzt zu haben, nur um sich das Leben etwas leichter zu machen.

Damit wären wir auf die personale Ebene gewechselt und können nun aus der Sicht der Protagonistin die Geschichte mit erlebter Rede weiter erzählen. Die auktoriale Erzählweise erlaubt, einige wichtige Informationen direkt in den Text einzubringen und dabei auf die Verrenkungen zu verzichten, die die personale Darstellung erfordert. Wir könnten also ohne Um-

stände die Geschichte in der politischen Situation ihrer Zeit verankern, ohne uns überlegen zu müssen, ob Helga Zeitung liest und sich mit Umweltpolitik beschäftigt.

Wenn Sie eine Erzählposition gewählt haben, sollten Sie sie über die ganze Geschichte hinweg durchhalten und nicht unbegründet zwischendurch die Position wechseln. Das wirkt verwirrend auf die Leser, die sich Ihrer Perspektive anvertrauen.

Jede Erzählperspektive hat Vor- und Nachteile. Wenn Sie die personale Erzählform auswählen, haben Sie guten Zugang zu allen Informationen, die für Helga wichtig sind. Dafür unterliegen Sie der Verpflichtung, deren eigentümliche Weltsicht zu modellieren. Wenn Sie als Icherzählerin eine Freundin auswählen, die die Geschichte nur aus zweiter Hand kennt, dann haben Sie nur gefilterte Informationen über Helga. Dafür können Sie die Freundin nach Herzenslust über Helgas Leben reflektieren lassen und ihre bissigen Kommentare einbeziehen. Wenn Sie einen unbeteiligten Beobachter erzählen lassen, dann wird es schwierig, glaubwürdig zu machen, dass er alle Informationen über die Geschichte erhalten hat. Er wird sich viel zusammenreimen müssen. In einem personalen Erzählmodus dürfte es Ihnen am leichtesten fallen, Ihre persönliche Erzählstimme mit der literarischen zur Deckung zu bringen.

Die Erzählperspektive bestimmt, mit welchen Figuren sich Ihre Leser identifizieren. Öffnen Sie ihnen den Zugang zur Sichtweise, zur inneren Stimme und den Gefühlen einer Figur, so tritt eine Art Empathiereflex auf. Die Leser beginnen, die Gefühle dieser Figur mitzuerleben und denken an ihrer statt. Das gilt auch für negative und ironisierte Figuren. Hier aber können die Leser in Konflikt kommen, wenn sie die Figur nicht sympathisch finden. Sie müssen also genau überlegen, was Sie Ihren Lesern zumuten. Nicht jeder kann – wie Fjodor

Dostojewski in Schuld und Sühne – einen Raskolnikow so präsentieren, dass er von den Lesern akzeptiert wird.

Oft wird auch eine mehrperspektivische personale Erzählform bevorzugt. Dann wird die Geschichte abwechselnd aus dem Blick von zwei oder mehr Personen erzählt. Im letzten Beispiel könnte sowohl die Perspektive von Helga und Christian als auch die eines Gegenspielers eingenommen werden. Das erfordert allerdings, dass auch der Gegenspieler den Empathiereflex auslöst. Deshalb wird hier oft eine gesplittete Perspektive gewählt. Wenn aus der Sicht der Protagonistin erzählt wird, dann mit Zugang zu allen ihren Gedanken (personale Erzählposition), wenn aber aus der Sicht des Antagonisten erzählt wird, dann werden nur seine Handlungen, nicht aber seine Gedanken dargestellt (neutrale Erzählposition).

Die Geschichte hinter der Geschichte

Zu den größten Publikationserfolgen der letzten Jahren gehören Joanne Rowlings Harry Potter-Romane. Wer sie liest, ist zwar durchaus angetan von den jugendgerechten Geschichten und lässt sich auch gerne von ihnen unterhalten, fragt sich aber dennoch, was wohl den überragenden Erfolg dieser Texte hervorgerufen haben mag.

Die Antwort ist einfach und ein wenig ernüchternd. Es gibt ein ausgearbeitetes Erzählkonzept, das diesen Geschichten zugrunde liegt, ein Patentrezept, dem Joanne Rowling bewusst oder unbewusst folgte. Es ist, wie bereits (in Kapitel 2, Abschnitt »Geschichten formen das Leben«) dargestellt, unter dem Begriff »mythologischer Erzählansatz« bekannt und wurde im Drehbuchbereich von Christopher Vogler⁴ bekannt gemacht, geht aber auf Joseph Campbell⁵ zurück, der wiederum

viele Ideen C. G. Jungs aufgegriffen hatte. Campbell hatte in eine Analyse der Heldenmythen unterschiedlicher Völker eine gemeinsame Grundstruktur entdeckt, die er »Heldenreise« nennt. Sie charakterisiere eine Entwicklungssequenz, die nicht nur für die antiken Helden, sondern auch für den modernen Menschen noch aussagekräftig sei. Aus den antiken Mythen speise sich auch heute noch unser Verständnis vom Aufbau und von den Charakteren von Geschichten.

Ob man dieser These glauben soll oder nicht, sei dahingestellt. Was sie attraktiv macht, ist der Erfolg von Geschichten, die nach dem mythologischen Ansatz aufgebaut sind. Deshalb lohnt sich ein Blick auf die Gestaltungsmöglichkeiten, die er bietet. Vogler beschreibt zwei zentrale Elemente, die die Struktur einer Geschichte ausmachen: die Stadien der Reise, die die Figuren – bei Campbell wie bei Vogler »Helden« oder »Heroen« genannt – durchlaufen, und die Charaktere, denen sie dabei begegnen. Der Weg des Helden⁶ verläuft dabei in folgenden Bahnen:

- z Der Held lebt in seiner gewohnten Welt.
- z Er hört den Ruf des Abenteuers.
- z Er weigert sich zunächst, diesem Ruf zu folgen.
- z Er begegnet einem Mentor, der ihm die Quelle der Weisheit öffnet.
- z Er überschreitet die erste Schwelle.
- z Er hat erste Bewährungsproben zu bestehen, findet Verbündete und lernt seine Feinde kennen.
- z Er dringt bis zur tiefsten Höhle vor.
- z Er wird vor die entscheidende Prüfung gestellt, sieht sich mit dem Tod konfrontiert, wandelt sich.
- z Er erhält eine Belohnung (das Schwert).
- z Er macht sich auf den Rückweg zur gewohnten Welt.

z Er muss noch einmal durch ein Fegefeuer und erlebt eine Art Auferstehung.

z Er kehrt zurück im Besitz des »Elixiers«, das er zu Hause mit anderen teilen kann, das ihm das Potenzial zur Macht, zum Helfen oder Lieben gibt.

Auf seinem Weg begegnet der Held mythisch geprägten Figuren, denen jeweils eine bestimmte Funktion für seine Wandlung zukommt: Lehrer, Führer, Dämonen, Götter, Gefährten, Diener, Sündenböcke, Meister, Verführer, Verräter und Verbündete.

Interessant ist dieser Ansatz dann, wenn man nicht neue Mythen schafft, sondern wenn man einem konventionellen Erzähltext die mythologische Erzählschicht zugrunde legt, so dass man einen Text mit einer Oberflächen- und einer Tiefenstruktur erhält. Viele Filme verfahren nach diesem Muster und erreichen damit die Gefühle der Zuschauer, ohne dass diese es selbst wahrnehmen.

Der Weg des Helden führt also aus der gewohnten Welt in eine neue, unbekannte, meist gefährliche Welt, in der er seine Abenteuer besteht, ehe er in die vertraute Welt zurückkehrt. Besondere Beachtung schenkt der mythologische Ansatz der Gestaltung und Ausstattung des Helden, wie James Frey⁷ zeigt. Helden sind prinzipiell Extremtypen irgendeiner Art. Sie unterscheiden sich merklich von den normalen Sterblichen. Die griechischen Heroen waren meist Halbgötter – zu einem gewissen Grade unverwundbar, von privilegierter Nähe zu den Göttern und von übermenschlichen Kräften. Auch im heutigen mythologischen Ansatz hat der Held etwa Herausragendes, was ihn von den anderen abgrenzt. Er ist besonders mutig, intelligent, einfallsreich, hat ein spezielles Talent, lebt nach seinen eigenen Regeln, ist perfekt in seinen Handlungen, idealistisch und bestimmt, sobald er in der Geschichte aktiv wird.

Typisch für den Helden ist weiterhin, dass er im Verlauf des Geschehens verwundet wird und diese Verwundung zu überwinden hat. Derartige Helden wirken herausgehoben und zeitlos und scheinen einer anderen Sphäre der Wirklichkeit zu entstammen.

Frey warnt jedoch alle Autoren davor, ihren Helden ausschließlich diese Charakteristika zuzuschreiben. Damit erweckt man bloß eine plakative, stereotype Figur zum Leben. Geeignet sind diese Attribute nur, wenn man sie zusätzlich zu den üblichen Gestaltungsmerkmalen von Figuren verwendet.

Alternativen zur dramatischen Struktur

Heutzutage haben es alle Erzähler – also auch Sie – mit einem geschulten Publikum zu tun, das sich durch hohe narrative Kompetenz auszeichnet. Es ist gewohnt, aus wenigen Informationen Geschichten zusammenzusetzen und kreativ mit Texten umzugehen. Es erwartet nicht nur und nicht immer Spannung und Unterhaltung, sondern ist bereit, sich auf ganz unterschiedliche Leseabenteuer einzulassen. Deshalb müssen Sie nicht immer auf die dramatische Struktur zurückgreifen, auch wenn diese allgemein als die dynamischste und packendste gilt.

Ansel Dibell⁸ hat sich insbesondere mit den so genannten »Mosaikstrukturen« beschäftigt. Das sind kleine, selbstständige Textbausteine, aus denen langsam ein übergeordnetes Bild hergestellt wird. Jedes Detail trägt etwas zum Gesamtbild bei, ohne dass dieses jedoch wie ein Puzzle völlig festgelegt ist. Mosaiken grenzt er von Collagen ab, die zwar auch aus disparaten Teilen bestehen, jedoch kein übergeordnetes Bild ergeben. Collagen sind Sammlungen von getrennten, heterogenen

Elementen (Erzählungen, Berichten, Dokumenten, Interviews usw.), während die Mosaik aus homogenen Textbestandteilen bestehen. Die mosaikartigen Strukturen unterteilt Dibell weiter und führt fünf verschiedene Muster auf:

z Stimmungsprosa: Ein solcher Text lebt vor allem von der Stimmung, die er erzeugt. Oft sind es Horrorgeschichten, gothic novels, die eine abgeschlossene Welt mit eigenen Charakteristika erzeugen. Die Summe der Teiltex te ergibt ein verdichtetes Stimmungsbild, hinter dem die narrativen Momente zurücktreten (auch wenn sie meist vorhanden sind).

z Charakterstudie: Hier werden einzelne Sketches oder Szenen gezeigt, die einen Charakter deutlicher sichtbar werden lassen und ihn in verschiedenen Situationen präsentieren, ohne dass sich eine fortschreitende Handlung ergibt. Die Summe der Geschichten führt nur dazu, dass der Charakter immer mehr Kontur bekommt.

z Milieustudie (slice-of-life): Hier wird nicht die Persönlichkeit exploriert, sondern es werden mehrere Charaktere (einer Gruppe, Familie, Stadt, Epoche) in Episoden gezeigt, um damit einen sozialen Kontext zu illustrieren. Dabei kann es sich um den Kampf einer Gruppe handeln, um einen Lebensstil, eine Epoche oder ein Milieu. Auch hier entsteht kein stringenter Plot, sondern eine Art soziales Landschaftsgemälde oder Gruppenbild.

z Thema mit Variationen: Hier gibt es ein Thema, zu dem eine Reihe von Episoden erzählt wird. Die durchgehende Struktur wird durch das Thema, nicht durch die Handlung gebildet. Jeder einzelne Beitrag trägt zum Thema bei und erweitert den Text, in dem er dieses Thema um eine Nuance anreichert.

z Allegorie: In der Allegorie dominiert die Bedeutung des Subtextes. In George Orwells *Farm der Tiere* etwa sind die Handlungen der tierischen Protagonisten nur zu verstehen, wenn man sie als bestimmte Sozialtypen nimmt. Die eigentliche Botschaft ergibt sich aus der übertragenen Bedeutung.

Es gibt auch narrative Muster, die weitgehend auf alle Struktur verzichten und nur von der Lust am Erzählen getragen werden. John Gardner⁹ nennt das »jazzing around« und führt eine Reihe von (allerdings filmischen) Erzählern wie die Marx Brothers oder Buster Keaton als Repräsentanten dieser Erzählform auf. Beim jazzing around kann alles geschehen, was von Interesse ist, so lange es so präsentiert wird, dass es gerne gelesen wird. Douglas Adams' Roman *Per Anhalter durch die Galaxis*¹⁰ ist ein gutes Beispiel dafür. Die Charaktere sind unausgearbeitet, die Handlung ist sprunghaft, ein Handlungsbogen fehlt, und die Geschichte hangelt sich von Episode zu Episode, kommt gelegentlich zu früher eingeführten Figuren oder Schauplätzen zurück oder auch nicht. Da das Genre Science-fiction ist, kann der Autor völlig frei von allen physikalischen Gesetzen plotten und braucht keinerlei Rücksicht auf Handlungsnotwendigkeiten zu nehmen. Interessant wird der Text durch die fantastischen Ideen des Autors, die den Mangel an Struktur vergessen lassen. Gardner warnt jedoch: Jazzing around ist die schwierigste Art, fiktionale Texte zu schreiben.

KAPITEL 7

Den Schreibprozess organisieren

Dieses Kapitel geht darauf ein, wie man die Arbeit an längeren Erzähltexten gestaltet. Schreiben ist zeitaufwändig und macht einsam. Es ist wichtig, den Arbeitsprozess bewusst zu gestalten, um die eigenen Ressourcen gut einzusetzen. Während des Schreibens erhält man wenig Anstöße von außen und kaum Rückmeldungen, so dass man nie sicher sein kann, ob die Arbeit noch auf Kurs ist oder nicht. Außerdem gebe ich Ihnen in diesem Kapitel einige Hinweise, wie man Material gewinnt, Themen sucht und die eigenen Texte überarbeitet.

Schreiben als Lebenshaltung

Eine große Hürde für viele, die schreiben möchten, sind die kleinen Dinge, die dabei zu bewältigen sind: der kurze Schritt zum Schreibtisch, der schnelle Griff zum Stift und der winzige Impuls, einen Einleitungssatz zu schreiben. Dahinter steht das etwas größere Thema, wie man mit sich selbst beim Schreiben umgeht.

Erzählungen zu schreiben ist nicht bloß eine Handlung, es ist auch eine Lebenshaltung. Wer zu schreiben beginnt, macht eine Art Verpuppung durch, geht gewissermaßen in einen anderen Aggregatzustand über. Schreiben heißt stillsitzen und allein sein. Wenn man viel zu organisieren und zu kontaktieren hat, ist es schwer, ins Schreiben zu kommen.

Viele Menschen kennen das Schreiben als Qual. Sie finden den Übergang nicht von einer aktiven in eine beschauliche

Lebenshaltung. Sie empfinden das Schreiben als Strafe, weil sie sich nicht die Zeit nehmen, dem Klang eines Wortes nachzugehen und nach dem richtigen Ausdruck für einen Gedanken zu suchen. Schreiben hat ein eigenes Tempo. Es wird bestimmt von der Geschwindigkeit, mit der wir Gedanken und Sätze formulieren können, und begrenzt von der Zeit, die wir brauchen, um die Gedanken mit der Hand auf ein Blatt zu schreiben oder in einen Computer zu tippen (was für Geübte schneller geht).

Bedeutender aber für das Tempo, das ein Organismus im Aggregatzustand »Schreiben« für sich akzeptiert, ist die Output-Rate. Wie viele Seiten kann man in einer Stunde, an einem Tag schreiben? Das Ergebnis, in Seitenzahlen ausgedrückt, ist immer deprimierend. Zwei Seiten Text pro Tag sind eine gute Ausbeute. Oft sind es weniger, dafür war der Kampf mit dem Wort umso größer. Schreiben erfordert Geduld.

Schreiben hat meditative Qualitäten. Alles konzentriert sich auf die sich bewegenden Hände beim Schreiben. Die Sprache bildet ein einheitliches Zentrum, auf das alle Lebensäußerungen bezogen werden. Gefühle, Bilder, Ideen, Gedanke, Schall, Bewegung, Form – alles wird in Sprache überführt und dadurch zueinander in Beziehung gesetzt. Gelingt diese Umsetzung in Sprache, dann entsteht eine konzentrierte Haltung, in der man vergisst, wo man ist und was man tut. Man ist im Fluss und fühlt sich kreativ.

Die Langsamkeit kann zum Genuss werden, wenn man sich Gelegenheit gibt, sich auf die Zeitmuster des Schreibens einzustellen. Deshalb sind einige Rituale hilfreich, um mit dem Schreiben zu beginnen. Hier einige Vorschläge:

z Regelmäßigkeit: Wenn Sie es einrichten können, schreiben Sie jeden Tag. Eine Stunde ist anfangs genug. Halten Sie

zu einem bestimmten Zeitpunkt einfach an, was immer Sie tun, und schreiben Sie. Anfangen ist immer das Schwierigste, und nur der liebe Gott weiß, wie viele Schriftstellerkarrieren durch das Aufschieben verhindert worden sind. Regelmäßigkeit kann dabei entlasten, die mühsame Entscheidung zu treffen, mit dem Schreiben tatsächlich anzufangen. Regelmäßigkeit heißt aber nicht Gleichförmigkeit. Jeden Tag eine Stunde freizuboxen kann auch heißen, jeden Tag an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit zu schreiben. Machen Sie sich für den Anfang einen Stundenplan, in dem Sie genau auflisten, wann Sie schreiben werden. Halten Sie sich in den ersten beiden Wochen rigide an diesen Plan, später können Sie mehr nach Lust und Laune schreiben.

z Anfangen: Erste Wörter und Sätze sind immer am schwersten. Gehen Sie schnell an die vorgeschlagenen Übungen, wenn Sie weiter mit diesem Buch arbeiten. Wenn Sie nach Ihrem eigenen Themenplan arbeiten, sollten Sie mit dem Lesen Ihrer eigenen Texte beginnen (ohne sie dabei zu überarbeiten). Ihre eigenen Texte werden Sie unweigerlich zu neuen Texten inspirieren. Setzen Sie sich also an den Schreibtisch mit der Erwartung eines Lesevergnügens und folgen Sie dann der Inspiration, die Sie aus der Lektüre Ihrer letzten Texte gewinnen. Je mehr Sie schreiben, desto häufiger werden Sie feststellen, dass Ihr Verstand geheimerweise bereits etwas präpariert hat, was an die letzten Texte anschließt und was Sie nur noch ausführen müssen.

z Gewohnter Ort: Schön kann eine bestimmte Ecke, ein vertrauter Schreibtisch oder eine Terrasse mit Blick ins Tal (mein Lieblingsplatz) sein. Ästhetik und Vertrautheit sind dem Schreiben nie abträglich. Es erleichtert den Einstieg ins Schreiben, wenn man einen bestimmten Ort mit der Erwartung eines Schreibvergnügens verknüpfen kann.

z Wechselnde Orte: Genauso empfehlenswert ist es aber auch, sich daran zu gewöhnen, dass man an fast jedem Ort schreiben kann. Cafés werden von fast allen Profis empfohlen. Man kann beobachten, Kaffee trinken und schreiben. Ich selber liebe es, im Zug zu schreiben. Schreiben hilft dort, die manchmal bedrängende Nähe zu den anderen Reisenden zu vergessen. Oft bedauere ich es, zu früh ans Ziel zu kommen. Auch Speisewagen sind empfehlenswert. Wenn man sein Schreibzeug eingepackt hat, kann man praktisch überall schreiben: im Wartezimmer des Arztes, in der Straßenbahn, auf einer Parkbank, am Küchentisch, im Biergarten oder im Hotelbett.

z Schreibbuch: Sinnvoll ist es, einen Notizblock mit fester Heftung (damit die Seiten sich nicht verabschieden) oder ein Schreibbuch (man nennt es auch Logbuch) mit sich zu führen, in das man alle Einfälle einträgt. Lose Blätter führen erfahrungsgemäß zu einem Chaos an schmutzigen Zetteln, die den Schreibtisch überwuchern. Schreibbücher kann man ins Regal stellen und anhand ihrer später die eigene Entwicklung rekapitulieren.

z Notebook oder Computer: Die Computerverächter werden immer seltener. Die meisten Menschen haben sich an die Elektronik gewöhnt. Sie hat große Vorteile: Man schreibt schneller, man kann die Texte überarbeiten, ohne sie neu schreiben zu müssen, man kann unterschiedliche Texte zusammenstellen oder sie voneinander trennen. Man kann Texte organisieren und sie gebrauchsfertig ausdrucken. Aber Computer brauchen Strom und sind meist fest an ihrem Stammplatz installiert. Auch Notebooks, deren Akkus ohnehin nie lange genug reichen, sind ein ziemlicher Klotz im Handgepäck. So werden Papier und Stifte ihren Platz behalten.

z Worüber schreiben?: Es braucht ein wenig Erfahrung, wenn man sich selbst Aufträge zum Schreiben erteilen will. In der Regel fehlt nämlich eine Instanz, die prüft, ob diese Aufträge auch realistisch und fair sind. Das Buch, das Sie hier in der Hand halten, soll Sie dabei entlasten. Es schlägt Ihnen machbare Aufgaben vor, die Sie auch tatsächlich lösen können. Beginnen Sie nicht, den großen Deutschlandroman zu schreiben. Suchen Sie sich kleine Themen. Sehen Sie zu, dass Sie variieren, was Sie schreiben: Erzähltexte, argumentative Texte, Beschreibungen, Notizen, Selbstverständigungstexte. Denken Sie auch daran, dass Schreiben Anregungen, wie die, die Ihnen dieses Buch vermittelt, Sie zwar in Bewegung bringen, aber nicht selbstständig machen können. Schreibaufgaben erinnern immer ein wenig an den Deutschunterricht und dessen meist fremdbestimmtes Schreiben.

z Umgang mit Ärger, Frust und Misserfolg: Das Schreiben führt unweigerlich zu Misserfolgserlebnissen. Nie ist man schnell genug, nie gut genug, nie ausdrucksvoll genug, nie konsequent genug. Wenn Sie regelmäßig schreiben, sind Schreibkrisen und Schreibunlust nicht zu vermeiden. Krisen haben aber auch etwas Positives: Sie zeigen, dass Sie kämpfen, und sie zeigen, dass Sie Maßstäbe haben. Ohne Krisen gibt es keine Entwicklung. Wenn Sie zum zehnten Mal alles hinschmeißen und nie wieder eine Geschichte schreiben wollen, dann fangen Sie an, zur Zunft zu gehören. Das ist das, was alle Schreibenden durchmachen.

Von der unendlichen Vielfalt des Möglichen und den ewigen Themen

»Wo kommt der Stoff zum Erzählen her?«, fragen sich Novizen der Schreibkunst oft. Sie sitzen vor ihrem Blatt Papier und überlegen, worüber sie schreiben könnten. Das entspricht etwa der Situation eines Schiffbrüchigen auf einem Floß auf hoher See, der sich fragt, wo er baden könne. Wir sind tatsächlich von Geschichten umgeben, denn zu jedem Gegenstand in unserem Blickfeld lässt sich eine Geschichte erzählen. Und zu jeder Person, die wir kennen, lassen sich Dutzende und über uns selbst können wir Hunderte von Geschichten erzählen.

Geschichten zu schreiben heißt, sich einer unendlichen Themenvielfalt anzuvertrauen und sich einer riesigen Kombinatorik aus Helden, Orten, Motiven, Handlungen und Hindernissen zu bedienen. Geschichten zu schreiben heißt, aus der Enge unserer persönlichen Erwartungen und Erfahrungen auszubrechen. Es heißt, die Welt nicht nur wahrzunehmen und zu analysieren, sondern dazu überzugehen, sie zu konstruieren. Es heißt, sich nicht mehr mit den Einschränkungen zufrieden zu geben, die der begrenzte Blick auf das Faktische immer in sich birgt, sondern sich stattdessen dem Möglichen zuzuwenden, das im Leben enthalten ist.

Im Alltag gehen uns manchmal die Geschichten aus. Da wir immer wieder mit den gleichen Leuten zusammen sind, festigt sich in uns der Eindruck, als hätten wir nicht genug zu erzählen. Denn wir wollen uns ja nicht wiederholen. Im wirklichen Leben sind wir meist dem treu, was wir tatsächlich erlebt haben – und das schränkt unser Erzählpotenzial beträchtlich ein.

Wenn wir anfangen, Geschichten zu schreiben, dann nehmen wir diesen Eindruck ungeprüft mit hinüber in die Sphäre fiktiver Geschichten – aber zu Unrecht. Denn hier gibt es keinen

Mangel an möglichen Geschichten, hier herrscht der absolute Überfluss. Es ist jedoch für viele eine vordringliche Aufgabe, diesen Überfluss überhaupt wahrzunehmen.

Es gibt eine Möglichkeit, wie Sie mit absoluter Sicherheit verhindern können, dass Sie spannende Themen zum Erzählen finden: Bleiben Sie hinter dem Fernseher sitzen! Dort erleben Sie die große Inflation an Geschichten, die Sie übersättigt und abgestumpft dem gegenüber werden lässt, was am Leben interessant ist. Schon besser sind Kino oder Theater. Dort sehen Sie immerhin eine Geschichte gut ausgearbeitet, die durchaus inspirierend für eigene Geschichten sein kann.

Wollen Sie aber wirklich Ernst machen mit dem Erzählen, dann müssen Sie Sammler und Jäger werden. Schauen Sie sich an, wie Menschen wirklich aussehen, wirklich sprechen, wirklich denken, wirklich leben. Nicht, dass ich Ihnen irgendeinen Naturalismus empfehlen möchte, nein, nur offene Augen. Beginnen Sie, durchs Leben mit dem Blick des Geschichtenerzählers zu gehen, der alles und jeden auf seine Materialtauglichkeit hin überprüft. Nehmen Sie Ihr Notizbuch überall hin mit und sammeln Sie alles, was Sie gegebenenfalls brauchen können. Sammeln Sie auf Vorrat. Sie wissen nie, wann Sie auf eine Idee, einen Titel, einen Namen, eine Personen- oder Ortsschilderung zurückgreifen werden.

Wer narrative Kompetenz entwickeln will, muss einen Sinn für die Themen entwickelt, die zu Geschichten werden können. Und das sind Themen, die in der eigenen Person, im Alltag, in der Literatur, in der Zeit- und in der Familiengeschichte liegen. Ihre Aufgabe ist es, den Stoff für Ihre Geschichten dort aufzufinden. Intuition und Fantasie werden sie Ihnen nicht von selbst servieren. Sie müssen sich auf die Suche machen.

Themen für Geschichten müssen nicht per se dramatisch sein. Der ersten vagen Idee für eine mögliche Geschichte sieht

man nicht immer das Potenzial an, das in ihr steckt. Ideen müssen also getestet werden, bevor wir sie einschätzen können. Statt auf die eine große, umwerfende Idee zu warten, sollten Sie viele Ideen nach ihrer Spannweite, Tiefe und Brauchbarkeit prüfen.

Natürlich eignen sich viele Themen von vornherein nicht für Geschichten. Dazu gehört in erster Linie der letzte Urlaub, die Fotosafari in Afrika, der Tauchkurs auf den Komoren und die Schönheit des neu erworbenen Autos. Sie folgen der sattsam bekannten Spur der Erlebnisindustrie und enthalten nichts wirklich Überraschendes. Wer Geschichten schreibt oder erzählt, sollte nicht versuchen, sich mit Abenteuern oder eindrucksvollen Taten interessant zu machen. Das war einmal Stoff für Geschichten – bevor Fernsehteams in die entlegenen Ecken der Welt aufbrachen und begannen, Exotik in unsere Wohnzimmer zu pumpen.

Was sich hingegen als Stoff für Geschichten erweisen könnte, sind die unerwarteten Begebenheiten, die sich neben den regulären Urlaubserlebnissen ereignen: die wirklichen Gefühle, die wirklichen Ereignisse, die wirklichen Begegnungen. Wenn Sie die erwarteten Urlaubserlebnisse mit dem kontrastieren, was wirklich geschieht, dann kann es interessant werden. Dann ist Ihr Thema aber nicht: »Wie ich den Kilimandscharo erstieg«, sondern dann sind Sie vielleicht dabei, eine Begegnung mit anderen Menschen zu schildern, die sich zufällig beim Aufstieg auf den Kilimandscharo ereignet hat.

Gute Themen sind nicht solche, bei denen ich gut dastehe. Das ist eine der größten Klippen bei der Entwicklung von Erzählkompetenz, denn Geschichten im Alltag werden in der Regel auch unter dem Aspekt der Selbstwertpflege erzählt. Sie sind also dazu da, ein positives Bild von der eigenen Person zu präsentieren. Zuhörer von Geschichten allerdings interessieren

sich überhaupt nicht dafür, dass die erzählende Person dabei gut wekommt. Sie wollen eine interessante Geschichte hören, und sie wollen die handelnde Person sympathisch finden.

In einer Zeit, in der jedes Abenteuer bis zur Genüge filmisch ausgebeutet wurde, sind es gerade die Innenwelt und das Private, aus dem der Stoff für das Erzählen kommt. Hier ist eine Liste von Quellen, in denen Sie nach Erzählstoff suchen können:

z Der Alltag als Fundstelle: Unseren Alltag halten wir in der Regel nicht für würdig, Ausgangspunkt für fiktionale Erzählungen zu sein. Wir wollen ja, dass Geschichten interessant sind, und der Alltag ist so abgedroschen, dass wir ihn nicht für Geschichten hernehmen wollen. Das ist ganz verkehrt. Nur für uns selbst ist der Alltag vertraut, nicht für unsere (potenziellen) Leser. Und es kommt nicht darauf an, worüber wir schreiben, sondern wie und mit welcher Perspektive. Ich selbst war jahrelang Psychotherapeut. Die Geschichten, die ich erzählt bekam, habe ich immer nur als Krankengeschichten betrachtet, leider nicht als Quelle für fiktionale Geschichten. Außerdem war ich zur Verschwiegenheit verpflichtet, weshalb ich die Geschichten natürlich nicht wie Interviews hätte verwenden können. Aber was wichtiger war: Ich hatte einfach nicht den Blick auf die Geschichten als Fundstelle für Material und Themen.

z Die eigene Kindheit plündern: Die Kindheit ist ein unerschöpflicher Quell, aus dem man Themen, Ideen und Material gewinnen kann. Wieder kommt es auf den Blick an, mit dem man auf die eigene Kindheit schaut. Memoiren enthalten nur die gereinigten, vorzeigbaren Erinnerungen und bestehen so aus konventionellen Geschichten. Spannender sind Geschichten aus der Kindheit, die die Eigenarten der kindlichen Welt

zur Geltung bringen. Kinder erleben die Welt sehr intensiv und sind in ihrer Wahrnehmung noch nicht normiert wie die Erwachsenen. Wenn Sie Ihre Kindheit nach Themen durchforsten, achten Sie auf die ganz kleinen Begehrlichkeiten und Leidenschaften und die Eigenarten, von denen Sie nicht lassen wollten, obwohl Ihre Eltern sie Ihnen gerne ausgetrieben hätten. Beschreiben Sie die familiäre Routinen, die Sie liebten oder hassten, und schildern Sie, was Sie an Ihren Eltern eigenartig fanden (dazu muss man sich allerdings erst selbst die Erlaubnis geben, die Eltern als eigenartig zu empfinden). Versuchen Sie auch das zu rekonstruieren, was Sie als Kind von der Welt der Erwachsenen hielten.

z Die Familiengeschichte: Hatten Sie auch einen Urgroßvater, der immer die Geschichte erzählte, wie er – es war noch während der österreichischen k.u.k.-Zeit – als Matrose eines Kriegsschiffes vor der dalmatinischen Küste von Insel zu Insel schwamm und dabei von Delphinen begleitet wurde? Oder einen Großonkel Raffael, nach dessen Tod die Familie feststellte, dass er in einer anderen österreichischen Stadt noch eine zweite Familie mit drei Töchtern hatte? Wie auch immer, all das ist Stoff für Geschichten. Notieren Sie solche Geschichten und testen Sie dabei aus, was sich aus ihnen machen lässt. Vergegenwärtigen Sie sich, dass es nicht darauf ankommt, deren Leben nachzuerzählen, sondern sich von ihrem Leben zu Geschichten anregen zu lassen. Befragen Sie Ihre älteren Verwandten, die gut Geschichten erzählen können. Lassen Sie sich Zeugnisse geben aus den Zeiten, die Sie interessieren (sofern noch vorhanden).

z Anfänge sammeln: Viele Menschen, die schreiben, lassen sich von Anfangssätzen, in der Zeitungssprache auch leads genannt, zu Geschichten inspirieren. Ein Lead ist der Vorspann, der den Lesern hilft, in den Text hineinzukommen. Er

hilft auch dem Schreibenden, seinen Text zu entwickeln. Beispiele für solche Anfänge aus meinem eigenen Notizbuch:

- Dreimal hat mich meine Mutter ins Heim gesteckt und dreimal hat sie mich nach ein paar Wochen wieder abgeholt.
- Mein Vater kam aus einer ungarischen Adelsfamilie.
- Was soll ich nur mit einem Gutschein für eine Kreuzfahrt für zwei Personen anfangen?
- Johannes und Julia waren beide bekannt dafür, immer die falsche Wahl zu treffen. Jetzt waren sie ein Paar.

Solche Satzanfänge sind wie Türen, hinter denen sich etwas verbirgt. Es ist oft schnell geklärt, ob eine solche Tür in eine Besenkammer, ein Kellerlabyrinth oder einen Tanzsaal führt. Einfach einmal hineinschauen, ein paar Sätze lang.

z Erzählfiguren sammeln: Menschen, über die man gerne schreiben würde, begegnen einem überall, und es empfiehlt sich, möglichst viele von ihnen zu porträtieren, wie bereits in Kapitel 4 dargestellt. Wichtig dabei sind genaue Beschreibung: Was ist das Unverwechselbare an dieser Person? Woran kann man sie am einfachsten aus einer Gruppe von Menschen erkennen? Was strahlt sie aus? Kleidung, Haltung, Sprache, Gang, zu jedem Punkt ein Satz.

z Dramatische Höhepunkte: Jon Franklin¹ empfiehlt, nicht Anfänge, sondern dramatische Höhepunkte für Geschichten zu sammeln. Er rät, Tageszeitungen nach Berichten abzusuchen, die sich als Höhepunkt für eine Geschichte eignen. Die wenigsten dieser Geschichten enthalten genaue Berichte darüber, wie es zu diesem Höhepunkt kam. Es wird nur berichtet, dass eine Schießerei stattgefunden hat, ein Kind aus dem Fenster fiel, ein Computer gestohlen oder ein neues Geschäft wieder geschlossen wurde. Davon ausgehend kann man drangehen, zu

dem jeweiligen Höhepunkt die Geschichte zu konstruieren.
Hier ein Beispiel:

Wie die Polizei im lothringischen Sarrebourg mitteilte, fanden Spaziergänger während eines 1. Mai-Ausfluges im Wald auf einem Fitness-Pfad 288 sorgfältig aneinander gereihte Gartenzwerge. Die Zwerge, unter ihnen fünf Schneewittchen und ein Fußballspieler, wurden in eine Polizei-Dienststelle gebracht. Die Gartenzwerg-Bande war erstmals im Juni 1996 öffentlich aufgefallen. Zu den Entführungen hatte sich eine selbst ernannte »Befreiungsfront für Gartenzwerge« bekannt ... (Süddeutsche Zeitung, 3. Mai 2000, S. 16)

Als Autor, anders als ein Journalist, sind Sie frei darin, die Geschehnisse neu zu arrangieren, an neuen Orten anzusiedeln und mit eigenen Charakteren zu besetzen. Eine Recherche kann jedoch dabei eine Hilfe sein, wenn Sie sich von den ermittelten Fakten inspirieren lassen wollen.

z Systematische Recherche: Je gezielter Sie schreiben, desto wichtiger wird die Recherche. Treffende Beschreibungen gelingen besser, wenn man das Objekt kennt, und zu vielen Themen findet man nur Zugang, wenn man über sie liest. Will man einen Optiker auftreten lassen, sollte man wissen, was er täglich tut, welche Werkzeuge er verwendet, welche Begriffe für seinen Beruf charakteristisch sind usw. Will man Sinti oder Roma in seinen Geschichten auftreten lassen, so sollte man ihnen einen Besuch abstatten, sonst reproduziert man nur alte Klischees über Zigeuner. Durch Details macht man Optiker, Sinti und Roma erst lebendig. Die wichtigsten Rechercheinstrumente: Lexika, Fachliteratur, Internet.

z Interviews: Das ist der beste Weg, um von anderen Menschen zu lernen. Die meisten von ihnen lassen sich gerne interviewen, wenn man ihnen sagt, dass man an ihren Lebenserfahrungen interessiert ist. Sie sind noch zugänglicher, wenn man ihnen gesteht, dass man ihre Erfahrungen für einen Ro-

man oder für Geschichten braucht. Fragen der Diskretion und Vertraulichkeit sollten natürlich vorab angesprochen werden. Tonbandaufzeichnungen sind ratsam, wenn nicht unverzichtbar, da es oft nicht nur darauf ankommt, was die Interviewpartner sagen, sondern auch, wie sie es tun. Bei Interviews sollte man zweierlei beachten: Erstens sollte man wissen, was man erfahren will. Dazu sollte man sich eine Liste der globalen Themen machen, die man ansprechen will, und gegebenenfalls einige Stichpunkte zur Präzisierung dieser Themen. Zweitens sollte man genügend offen in Interviews gehen, damit man allem hinterherfragen kann, was interessant erscheint. Statt Meinungen und Ansichten abzufragen, sollte man nach Lebenserfahrungen und Geschichten aus dem Leben Ausschau halten. Je konkreter die Geschichten sind, desto mehr kann man in der Regel mit ihnen anfangen.

z Orte: Landschaften, Städte, Bahnhöfe usw. zu beschreiben setzt in der Regel voraus, dass man sie aus eigener Anschauung kennt. Das Beschreiben ist wesentlich einfacher, wenn man das Objekt vor sich hat, als wenn man es aus dem Gedächtnis versucht.

Wenn man von einer unendlichen thematischen Vielfalt für Geschichten ausgeht, sollte man allerdings auch dazu sagen, dass es kühle Köpfe gibt, die die Anzahl dramatischer Stoffe radikal eingrenzen. So hat George Polti² 36 dramatische Situationen zusammengestellt, die er als erschöpfende Aufzählung aller möglichen Plots begreift. Polti wertete eine Menge klassischer Theaterstücke aus, kategorisierte ihre Inhalte und beschrieb jeweils die wichtigsten Variationen des Themas. Ein Katalog von zwanzig Masterplots findet sich bei Ronald Tobias³. Das ist eine immer noch relativ stark an Polti angelehnte, jedoch abgespeckte und modernisierte Sammlung, die mit

konkreten Hinweisen für die Strukturierung der Plots versehen ist. Die Themen: die Suche, das Abenteuer, die Verfolgung, die Rettung, die Flucht, die Rache, das Rätsel, die Rivalität, der Underdog, die Versuchung, die Metamorphose, die Verwandlung, die Reifung, die Liebe, die verbotene Liebe, das Opfer, die Entdeckung, die Grenzerfahrung, Aufstieg und Fall.

Betrachtet man solche Listen, fragt man sich unwillkürlich, ob man überhaupt noch neue Themen finden kann. In gewisser Weise wird man immer auf ähnliche Kernthemen der Menschheit stoßen. Neues in der Literatur entsteht also nicht unbedingt durch neue Themen, sondern in der Regel durch die Art, wie Themen aufbereitet und dargestellt werden.

Frust und Lust der Überarbeitung

In der Fotografie, so will es eine alte Weisheit, bekommt man gute Fotos dadurch, dass man die schlechten wegwirft. So hat man beliebig viele Versuche frei und behält nur die Bilder, die gelungen sind. Beim Schreiben geht das nicht. Hier lautet die Formel: Gute Texte erhält man, indem man die schlechten immer wieder überarbeitet. Wenn es eine Wahrheit über Texte gibt, dann die, dass sie im ersten Anlauf so gut wie nie perfekt werden. Grundsätzlich sind also alle Texte erst einmal überarbeitungsbedürftig. Das ist der normale Stand der Dinge. Ausnahmen: keine.

Eigene Texte zu überarbeiten (oder zu revidieren, zu redigieren, zu lekturieren) ist anfangs unangenehm und mühsam. Für alle Novizen der Schreibkunst ist es schwer, sich an den Gedanken zu gewöhnen, dass mit dem ersten Entwurf erst die Hälfte, oft sogar nur ein Drittel der Arbeit getan ist. Und das bleibt so. In den Verzeichnissen meines Notebooks finde ich immer wieder Dateien ein und desselben Textes in zehn bis 15 Versionen, bis ich schließlich zufrieden war und den fragli-

chen Text freigeben konnte. Es ist auch keineswegs so, dass mit wachsender Erfahrung die Notwendigkeit, seine Texte zu überarbeiten, abnimmt. Der einzige Unterschied zwischen den Erfahrenen und den Novizen besteht darin, dass die Erfahrenen es bereitwillig und manchmal sogar gerne tun. Was macht Autoren anfangs das Überarbeiten so schwer?

z Sie sind stolz darauf, einen Text fertig gestellt zu haben, und erleben Kritik als herabsetzend.

z Sie sehen ihren Text aus der Innenperspektive, also aus dem, was sie sich selbst für eine Vorstellung zu ihrer Geschichte machen, und wissen nicht, dass die Vorstellung der möglichen Leser meilenweit davon entfernt sein kann.

z Sie haben gerade erst den Satzsatz zu Papier gebracht und nun noch gar keine Distanz zu ihrem Text.

z Sie wollen sich nicht von mühsam formulierten Textbestandteilen trennen, denn Formulieren ist harte Arbeit für sie.

Donald M. Murray⁴ empfiehlt trotz dieser Widerstände, das Überarbeiten zu zelebrieren und sich bewusst zu machen, dass es dem Autor die zweite Chance bietet, die zum Beispiel der Fotograf nicht hat.

Mit dem Überarbeiten beginnt man nicht erst dann, wenn ein Rohentwurf fertig gestellt ist, sondern man tut es kontinuierlich während des Schreibens. Sie kennen das wahrscheinlich aus Ihrem eigenen Schreibverhalten: Wenn Sie einige Zeilen getippt haben, beginnen Sie bereits, den entstandenen Text zu lesen, und fangen an, ihn zu verändern. Grund für diese Veränderungen ist in der Regel ein ziemlich promptes Unbehagen über das soeben Geschriebene. Man glaubt, man habe sich nicht genau genug ausgedrückt, findet die Formulierungen nicht schön, ist mit der Satzkonstruktion unzufrieden oder korrigiert Rechtschreibfehler. Diese ständigen Textrevisionen

sind beim Schreiben so selbstverständlich, dass man sie als elementaren Bestandteil des Formulierens versteht.

In der Praxis des Schreibens sollte man einige Regeln dazu beherzigen, wann der geeignete Zeitpunkt zum Überarbeiten gekommen ist und wann man den Impuls zum Überarbeiten bewusst unterdrücken sollte. Denn fängt man an, eine Geschichte zu verändern, ehe man sie zu Ende geschrieben hat, verpfuscht man sie oft. Man unterbricht den kreativen Prozess und schaltet zu schnell auf das kritische, beurteilende Denken um. Eine Geschichte zu entwickeln heißt oft, sich treiben zu lassen, Impulsen, Gefühlen, Metaphern, Assoziationen, Anmutungen, einer vagen Idee zu folgen. Das ist kein logisches, sondern ein emotional-intuitives Vorgehen. Überarbeiten dagegen heißt, kritisch zu prüfen, zu analysieren, strukturieren und optimieren. Dabei ist die andere Gehirnhälfte gefordert.

Im Allgemeinen muss man sich darauf einstellen, immer beides abwechselnd zu tun. Es lohnt sich aber, sich einige der unterschiedlichen Revisionsmöglichkeiten anzusehen, um entscheiden zu können, welche man sofort in Angriff nimmt und welche man zurückstellt. Donald D. Murray⁵ hat die wichtigsten Arten des Überarbeitens zusammengestellt:

- z überarbeiten, um zu fokussieren,
- z überarbeiten, um Material zu sammeln,
- z überarbeiten, um die äußere Form zu finden,
- z überarbeiten, um das Thema zu entwickeln,
- z überarbeiten, um die innere Ordnung zu finden,
- z überarbeiten, um die Erzählstimme zu stärken,
- z überarbeiten als redigieren.

z *Überarbeiten, um zu fokussieren:* Wie im Film muss man auch beim Schreiben in jedem Augenblick entscheiden,

welcher Gedanke, welcher Inhalt scharf gestellt wird. Dabei kommt es darauf an, den Vordergrund des Textes, seinen Brennpunkt, genau zu bestimmen. An diesem Fokus richtet sich die Aufmerksamkeit der Leser aus. Somit kann ich als Autor bestimmen, welche Informationen im Zentrum dieser Aufmerksamkeit stehen sollen. Anders als im Film, in dem Informationen simultan auf mehreren Ebenen und Kanälen (Bild, Sprache, Musik) gegeben werden, löst der geschriebene Text komplexe Zusammenhänge immer in kleine Informationseinheiten, in Wörter und Sätze auf, die nacheinander präsentiert werden. Das nennt man »Sequenzialisierung«. Hier ist es besonders wichtig, die Reihenfolge der Präsentation genau zu beachten und zu überlegen, welche Information als nächste benötigt wird, damit die Leser in ihrer Vorstellung ein bestimmtes Bild konstruieren können. Fokussieren ist eine Art der Überarbeitung, die sowohl kontinuierlich beim Schreiben als auch abermals nach Fertigstellung des Rohtextes geleistet werden muss.

z *Überarbeiten, um Material zu sammeln:* Oft stellt man beim Schreiben fest, dass man zu wenig über die Gegenstände, Orte, Personen weiß, über die man schreibt. Dann ist es nötig, zu recherchieren und die Ergebnisse der Recherche wieder in den Text einzuarbeiten. Diese Form des Überarbeitens kann zu jedem beliebigen Zeitpunkt des Schreibens nötig werden. Es ist sinnvoll, nötige Recherchen nicht zu lange zurückzustellen, da ihre Ergebnisse den Inhalt einer Geschichte erheblich beeinflussen. Sie sind wichtige Ideengeber.

z *Überarbeiten, um die äußere Form zu finden:* Oft entwickelt sich erst beim Schreiben eine Vorstellung davon, welche Form eine Geschichte annehmen und welches Format sie haben wird. Das ist eine Art der Revision, die erst nach Fertig-

stellung des Rohtextes sinnvoll ist – frühestens zu dem Zeitpunkt, an dem die Geschichte Gestalt annimmt.

z *Überarbeiten, um das Thema zu entwickeln:* Vielen Geschichten fehlt anfangs noch Tiefe. Ihr Text folgt vielleicht einer interessanten Idee, aber die erste Fassung ist noch oberflächlich, unzureichend ausgearbeitet, widersprüchlich. In der Auseinandersetzung mit dem eigenen Text kann man beginnen herauszufinden, was die Geschichte eigentlich sagen will, worum es in ihr tatsächlich geht, was Kern, was Beiwerk ist. Was häufig neu überdacht werden muss, sind die Charaktere. Sie sind anfangs oft zu eng ausgelegt, und ihre wirkliche Bestimmung zu überschauen erfordert vom Autor viel psychologische Gedankenarbeit. Dieser Überarbeitungsschritt ist sinnvollerweise erst dann zu leisten, wenn man etwas Distanz zu dem Text gewonnen hat. In der Realität merkt man allerdings schon beim Schreiben oft, dass vorherige Festlegungen voreilig waren, dass der Protagonist jünger oder älter sein muss, dass das Kernmotiv nicht Rache, sondern Verantwortung ist, dass der Antagonist noch mächtiger gemacht werden muss usw.

z *Überarbeiten, um die innere Ordnung zu finden:* Hiermit sind Prämisse, Plot und dramatische Struktur gemeint. Wenn man sich klar ist, worum es in der Geschichte geht, kann man über die endgültige Struktur entscheiden. Oft muss noch nach einem ersten Entwurf die Erzählperspektive neu überdacht oder die Geschichte statt im Präteritum im Präsens erzählt werden.

z *Überarbeiten, um die Erzählstimme wahrnehmbar zu machen:* Wenn man mit den Inhalten einer Geschichte zu Rande gekommen ist, ist es sinnvoll, die Erzählstimme zu überprüfen. Ist deren Sprache angemessen? Ist die Erzählstimme für die Leser zu distanziert? Welche alternative Erzählwei-

se könnte man versuchen? Wie wirkt die Geschichte, wenn sie laut vorgelesen wird? Sollte der Erzähler durch seine Stimme wahrnehmbar gemacht werden oder sollte er unsichtbar sein? Zur Überarbeitung der Erzählstimme gehört natürlich auch die Überarbeitung der Erzählperspektive.

z *Überarbeiten als Redigieren:* Redigieren ist der Überarbeitungsprozess, der den Text adressatenfreundlich aufbereitet, so dass er die Darstellungskonventionen und Erwartungen erfüllt, die an ihn gestellt werden. Dazu gehören neben der Rechtschreib- und Grammatikprüfung auch die Gestaltung von Kapiteln und Überschriften sowie die Prüfung aller Formulierungen, Adjektive, Metaphern nach ihrer Stimmigkeit und Angemessenheit. Dieser Schritt ist erst zu leisten, wenn alle inhaltlichen Revisionen getätigt sind.

Während die meisten Texte daran leiden, zu wenig überarbeitet worden zu sein, gibt es auch das Gegenteil davon: das zwanghafte Überarbeiten. Man kann Texte auch zu Tode überarbeiten, sie in Grund und Boden revidieren. Für Victoria Nelson⁶ ist obsessives Überarbeiten der meist zum Scheitern verurteilte Versuch, die Qualität eines Textes mit Gewalt verbessern zu wollen. Das behutsame Überarbeiten, meint sie, gleicht dem Polieren eines Diamanten. Hat man es stattdessen mit einem Kiesel zu tun, kann man polieren, wie man will: Der Rohling bleibt ein Kiesel und wird nie zum Diamanten werden.

Am schwersten fällt es anfangs, überflüssige Textbestandteile wieder zu streichen. Sätze und Passagen, an denen man sich wund formuliert hat, wieder zu verwerfen, ist hart. Aber es muss sein. Was nichts zu einer Geschichte beiträgt, hat im Text nichts verloren.

Der erste Überarbeitungsgang sollte auf die Ebene des Plots abzielen. Gehen Sie die einzelnen Szenen durch und streichen Sie heraus, was nicht unbedingt zum Verständnis nötig oder was nicht sonderlich interessant ist.

Als Zweites sollten Sie sich die Erzählerkommentare anschauen. Sie sind oft überflüssiges Beiwerk, philosophische Ergüsse, die man als Autor für tiefsinnig hält, die aber die Geschichte nur aufhalten. Für die Leser wirken sie wie Stolpersteine, bei denen das Interesse erlahmt und der fiktionale Traum abreißt. Lassen Sie die Personen für sich sprechen.

Als Drittes müssen Sie sich den Wiederholungen widmen. Dazu brauchen Sie ein bisschen zeitlichen Abstand zur Niederschrift. Nur wenn Sie Ihren eigenen Text mit Distanz lesen, können Sie die Redundanzen erkennen und streichen. Die Erzähldichte ist in den meisten Geschichten ungleichmäßig. Oft erzählen wir an einzelnen Stellen differenzierter, liefern ausladendere Beschreibungen, mehr Hintergrundmaterial als an anderen Stellen. Dort, wo es zu dicht ist, muss man hobeln.

Plot und Struktur überarbeiten

Auch die Überarbeitung von Plot und dramatischer Struktur gelingt nur, wenn man so viel Distanz zum eigenen Text gewinnen kann, dass man ihn wieder mit frischen Augen ansehen, also aus der Perspektive eines Lesers betrachten kann. Es ist wichtig, den Text nach Fertigstellung mindestens einige Wochen, wenn nicht gar Monate, liegen zu lassen und dann noch einmal an die Arbeit zu gehen.

Unterdrücken Sie beim ersten Lesen nach der Pause aktiv den Drang, stilistische Korrekturen vorzunehmen, das können Sie später noch tun. Nutzen Sie die gewonnene Distanz dazu,

die Wirkung Ihres Textes zu prüfen. Lesen Sie dazu den Text auf dem Papier, nicht im Computer. Das Medium Papier lässt Ihren Text klarer zur Geltung kommen als der Bildschirm. Prüfen Sie folgende Aspekte:

z *Einleitung:* Sind Sie schnell genug mitten im Geschehen? Oder ist eine Durststrecke vorgeschaltet, die die Leser erst überwinden müssen? Versuchen Sie es damit, dass Sie alles, was anfangs zu ausführlich und weit ausgeholt ist, aus dem Text nehmen und ggf. an einer späteren Stelle platzieren. Die Einleitung ist die wichtigste Prüfung, die Ihr Text bestehen muss. An ihr entscheidet sich, ob der Text gelesen wird oder nicht. Auch der gewogenste Leser opfert Ihnen zuliebe nicht mehr als eine viertel Stunde, dann müssen Sie sein Interesse geweckt haben.

z *Andeutungen und Versprechungen:* Das Interesse des Lesers lässt sich wecken, wenn Sie Andeutungen auf späteres Unheil, auf Aktion, Verwicklungen usw. machen. Nutzen Sie dieses Stilmittel. Gehen Sie jedoch sicher, dass Sie die Versprechungen später auch einlösen, sonst wirken sie nur wie Schaum.

z *Tempo des Textes:* Werden Sie ungeduldig beim Lesen? Oder geht es Ihnen zu schnell? Wenn die Geschichte sich zu langsam entfaltet, suchen Sie nach den »Bremsen« und nehmen Sie sie heraus oder versuchen Sie, Ihre Sprache zu verdichten, indem Sie sie knapper und direkter halten. Ist Ihr Text eher kurzatmig, versuchen Sie, die szenischen Darstellungen zu verstärken, so dass die Leser mehr »sehen«.

z *Einfügen, was essenziell ist:* Das, was man als Autor beim Schreiben sieht, ist etwas anderes als das, was Leser sehen. Und in dem Dilemma, nicht zu weitschweifig zu sein, lässt man vieles unausgesprochen, was für den Plot wichtig ist.

Prüfen Sie: Ist die Handlung nachvollziehbar oder fehlen Informationen? Sind die Gefühle des Protagonisten verständlich oder müssen sie deutlicher ausgeführt werden? Sind die Überlegungen (innerer Monolog usw.) des Protagonisten so weit expliziert, dass man seine Reaktionen verstehen kann?

z *Spannung*: Bei der Gestaltung des dramatischen Aufbaus haben Sie sich viele Gedanken darüber gemacht, wie Sie Spannung erzeugen können. Jetzt müssen Sie prüfen, ob Ihr Konzept auch wirkt. Leider liegen Absicht und Ausführung oft weit auseinander. Spannung entsteht dadurch, dass sich den Lesern Fragen aufwerfen, die sie beantwortet haben wollen. Das wichtigste Mittel dazu ist Konflikt. Erzählfiguren in schwierigen Situationen zu erleben, weckt die Neugier darauf, wie sie sich in ihnen behaupten. Also ist es Ihre Aufgabe, die Schwierigkeiten der Figuren zu maximieren. Prüfen Sie, ob es tatsächliche existentielle Probleme sind, die Ihre Figuren zu lösen haben, und legen Sie ihnen gegebenenfalls einige zusätzliche Steine in den Weg, damit sie es möglichst schwer haben. Konflikt lässt sich aber auch dadurch steigern, dass der Protagonist geringere Mittel zur Verfügung hat oder Schwächen aufweist, die ihm die Lösung erschweren.

z *Erzählposition*: Achten Sie darauf, dass Sie die gewählte Erzählposition einhalten und nur in begründeten Fällen von ihr abweichen. Für die Leser definiert die Erzählposition die Perspektive, aus der sie auf das Geschehen schauen. Sie sind irritiert, wenn die Perspektive wechselt. Wenn Sie sich dafür entschieden haben, zu welchen Figuren Sie einen personalen Zugang gewählt haben, dann sollten Sie nicht mehr davon abweichen.

z *Erzählfiguren*: Versuchen Sie, aus Ihrem Text ein neues Bild von Ihren Erzählfiguren zu gewinnen. Lesen Sie, was Sie tatsächlich über sie geschrieben haben, und betrachten Sie, ob

das Ihrem vorgefassten Bild entspricht. Ist Ihr Protagonist interessant genug? Hat er genug Ecken und Kanten? Werden Ihre Nebenfiguren lebendig oder bleiben sie schematisch? Fügen Sie konkrete Details ein, wenn sie zu blass oder zu stereotyp sind. Charakterisieren Sie sie nicht zu umfassend, sondern geben Sie den Lesern einige wenige Detailinformationen, die auf ihr Wesen schließen lassen.

z *Dialoge:* Beim Lesen sollte man Dialoge laut vorlesen, um sich einen Eindruck von deren Lebendigkeit machen zu können. Achten Sie auf Redundanzen in den Dialogen und auf eine gute Einbettung in die szenische Darstellung. Überzeugen Sie sich davon, dass die Dialoge wie gesprochene Sprache wirken. Prüfen Sie weiterhin, ob sich die Sprech- und Ausdrucksweisen der einzelnen Figuren voneinander unterscheiden und der Figur angemessen sind.

z *Höhepunkt:* Entwickelt sich die Spannung kontinuierlich zu einem Höhepunkt hin oder gibt es mehrere Gipfel? Wenn Sie mehrere Höhepunkte haben (was in längeren Erzählungen legitim ist), sollte der letzte Höhepunkt die anderen übertreffen, damit die Spannung bis zum Schluss erhalten bleibt.

z *Schluss:* Führen Sie alle Erzählstränge zu Ende? Beantworten Sie alle Fragen, die aufgeworfen wurden? Wirkt die Erzählung abgeschlossen? Die Gestaltung des Endes verlangt einen guten Kompromiss, einerseits genau auszuführen, welche Folgen sich aus der Auflösung ergeben, und andererseits offen zu lassen, was sich von allein erschließen lässt. Auskunft sollten Sie darüber geben, was aus den wichtigen Anliegen Ihres Protagonisten wird, da damit der Sinn für Abgeschlossenheit der Geschichte hergestellt wird.

Von unschätzbarem Nutzen ist bei der Überarbeitung das Urteil kompetenter Testleser. Nicht alle Ihre Freunde sind aber in der Kunst, Rückmeldung zu geben, bewandert. Meist erhalten

Sie persönlich gefärbte Kommentare, die Gefallen oder Missfallen ausdrücken, ohne dass Sie Anhaltspunkte darüber bekämen, was Sie ändern könnten. Es kommt also darauf an, Rückmeldung von Lesern zu erhalten, die wissen, wie man Texte herstellt und verbessern kann. Eine große Hilfe sind die Lektorate der Verlage, und Sie sollten, wenn Ihr Text zur Veröffentlichung ansteht, diese Hilfe nicht notgedrungen akzeptieren, sondern im Gegenteil suchen und einfordern.

Sprachliche Überarbeitung

Wörter sind der Rohstoff der Texte, die Bausteine gewissermaßen, mit denen Autoren arbeiten. Wer schreiben will, muss sich mit diesen Bausteinen beschäftigen. Anfangs ist man oft versucht, Wörter unkonventionell zu verwenden oder neue Wörter zu erfinden. Das geht in den seltensten Fällen gut. Die erste Aufgabe, die sich Schreibenden stellt, ist es, die konventionellen Strukturen der Sprache zu erkunden und zu realisieren. Sprache lebt von der Übereinkunft darüber, wie Wörter, Sätze, Ausdrücke, Metaphern und grammatikalische Konstruktionen verstanden werden. Diese Übereinkünfte zu verstehen und zu respektieren ist Ihre erste Aufgabe. Darüber hinauszukommen, mit Sprache zu experimentieren und eine persönliche Sprache zu finden, ist eine zweite Aufgabe, die nur gelingt, wenn man die erste gelöst hat.

Die stilistische Überarbeitung ist ein Prozess, den man automatisch während des Schreibens leistet. Sinnvoll ist es jedoch, sich diese Arbeit bis zum Ende des Manuskripts aufzusparen, um nicht Energie in Textteile zu investieren, die man später umschreiben oder streichen muss.

Wenn Sie anfangen, literarische Texte zu schreiben, ist es wichtig, sich nicht allzu früh um stilistische Belange zu kümmern. Natürlich weiß ich, dass Sie das dennoch tun werden. Bei jedem Satz wird eine innere Stimme Sie fragen, ob er auch gut ist, ob er sich durch literarische Qualität auszeichnet und ob er dem kritischen Blick des Literarischen Quartetts standhalten würde. Versuchen Sie unbedingt, diese Stimme zu überhören. Schauen Sie stattdessen, dass Sie ins Schreiben kommen, dass Sie eine einfache Sprache verwenden, dass Sie sich auf das konzentrieren, was Sie sagen wollen, und dass Sie die Geschichte zu Ende bringen, ehe Sie Ihre Sprache kritisch prüfen.

Jane Smiley⁷ rät, nur insofern am eigenen Stil zu arbeiten, als man sich zwingt, sprachlich genau zu sein. Wenn man die Figuren und die Handlung ausgearbeitet und die Szenen genau gestaltet hat, so meint sie, dann wird auch der Stil spezifisch, das heißt dem angemessen sein, was Sie erzählen. Stil, so fährt sie fort, reflektiert das Wissen von der Handlung, die man beschreibt, und von der eigenen Einstellung zu ihr. Wenn man der selbst entworfenen Handlung fremd gegenübersteht oder den Kontext einer Handlung nicht entwickeln kann, dann kann man das auch stilistisch nicht reparieren. Man sollte nicht versuchen, mit einem originellen Stil die Konstruktionsmängel einer Erzählung zu überdecken. Das wirkt gekünstelt und langweilig.

Angehende Autoren sollten gegenüber der Sprache von vornherein eine gewisse Demut entwickeln. Ich benutze mit Bedacht diesen etwas pathetischen Begriff, weil ich einen gelungenen Text immer als ein Geschenk betrachte. Man kann eine reiche Sprache nicht erzwingen und weder mit Logik noch mit Kreativitätstechniken herstellen. Der Schriftsteller Sten Nadolny⁸ drückt das folgendermaßen aus:

Die Sprache ist ein in der Tat wunderbares, aber nicht notwendig schönes, dazu reichlich störrisches Verkehrsmittel. Die Sprache ist eine hinreißend eigensinnige Dienerin, und sie bleibt nur hinreißend, wenn sie beides ist: eigensinnig und Dienerin. Sie muss Lasten tragen, aber sie kann sie auch abwerfen. Sie bedient die Mächtigen wie die Rebellen, aber sie kann dafür sorgen, dass sie sich selbst verspotten – und das mit ihren eigenen Pamphleten.

Sie spottet überhaupt gerne. Wer sie zur Königin erheben will, über den kichert sie. Wer sie zu hoch bepackt, der bringt sie nicht vom Fleck. Bescheidenheit der Sprache ist angebracht, die vor allem eine Bescheidenheit ihr gegenüber ist, denn sie ist selbst wer. Wo es nötig ist, wird sie sich immer von allein aus der Bescheidenheit erheben und etwas nahelegen: eine Anfügung, einen ironischen Tonfall, einen Tempowechsel – der dann wirklich etwas zu tun hat mit dem Vorgang und den Gefühlen, die gemeint sind.

Wer zu schreiben beginnt, kommt nicht umhin, sich eine der gängigen Stillehren anzuschaffen und sich damit zu beschäftigen, wie man gutes Deutsch schreibt. Im Folgenden will ich einige besonders wichtige stilistische Überarbeitungsschritte nennen, die bei den ersten Geschichten von Bedeutung sind.

z *Einfachheit*: Machen Sie Ihre Sprache im Zweifelsfall immer eine Stufe einfacher. Der Reflex, durch eine komplizierte Sprache zu beeindrucken, ist nur schwer zu unterdrücken. Eindruck machen Sie aber viel mehr durch eine einfache Sprache. Sie verhindern damit zudem, dass die Sprache sich zwischen Sie und Ihre Leser stellt, denn einen fiktionalen Traum erzeugen Sie umso besser, je müheloser die Sprache aufgenommen wird. Einfach bedeutet nicht schmucklos. Zu funkeln beginnt Sprache dann, wenn sie genau ist und die Ausdrücke und Aussagen treffen. Nehmen Sie einen Ihrer Texte und betrachten Sie die Sätze nach ihrer Komplexität. Versuchen Sie herauszufinden, was sich ändert, wenn Sie die Zahl der Sätze verdoppeln (das heißt jeden Satz teilen).

z *Direktheit:* In schriftlichen Texten, die an unbekannte Adressaten gerichtet sind, tendieren wir dazu, sehr explizit zu sein, weil wir glauben, den Lesern auch den Kontext mitteilen zu müssen. Zu explizite Sprache wirkt aber distanziert. Gegenüber Freunden, mit denen ich Wissen und Ansichten teile, kann ich mich knapp ausdrücken. Behandeln Sie Ihre Leser wie Ihre besten Freunde. Nehmen Sie einen Ihrer Texte und streichen Sie probierhalber alle Kontextinformationen, so dass die Leser wie Eingeweihte angesprochen werden, die mit allem vertraut sind und nur über das Neueste informiert werden müssen.

z *Klang und Rhythmus:* Ist man beim Erzählen stark mit Figuren, Szenen und Plot beschäftigt, vergisst man mitunter, auch an Klang und Rhythmus zu denken. Hier hilft nur Vorlesen. Nehmen Sie einige Textpassagen und lesen Sie sie laut, um einen Eindruck von der Satzmelodie und dem Rhythmus zu erhalten. Transformieren Sie den Text dann so, dass ein konsistenter Rhythmus entsteht, und schreiben Sie dann in diesem Rhythmus weiter. Testen Sie diesen Rhythmus, bis Sie Ihren persönlichen Rhythmus gefunden haben.

z *Adjektive:* Gehen Sie alle Adjektive durch und prüfen Sie zunächst jedes einzelne darauf hin, ob es wirklich benötigt wird. Viele Sätze wirken stärker ohne Adjektive. Streichen Sie radikal alle abgegriffenen Adjektive: volle Lippen, gespenstische Ruhe, passende Augenblicke, nackte Tatsachen, entspannende Bäder, schillernde Persönlichkeiten, lärmende Kinder. Diese Adjektive sind so oft mit den entsprechenden Substantiven verwendet worden, dass sie keine eigenständige Information mehr transportieren. Streichen Sie weiterhin alle Adjektive, die einem Substantiv mehr Gewicht, Größe, Bedeutung oder Schönheit verleihen wollen. Duftende Rosensträucher, elegante Frauen, großartige Perspektiven, betörende Gesänge,

leckere Gerichte (Spaghetti) usw. sind leere Formeln. Vermitteln Sie lieber einen sinnlichen Eindruck davon, warum die Spaghetti lecker sind und wie der Rosenstrauch duftet. Einfache Proklamationen dessen, dass etwas gut, schön, groß, bedeutend ist, überzeugt die Leser nicht. Eine Niederlage ist bereits eine herbe Sache. Man muss sie nicht noch groß, bitter, schwer, drückend, verheerend usw. machen. Wenn Sie ein Adjektiv verwenden, dann eines, das uns eine Nuance der Niederlage aufzeigt, die in dem Ursprungswort noch nicht enthalten ist. Also eine unerwartete, eine selbst verschuldete oder eine kleingeredete Niederlage – das können durchaus passable Formulierungen sein. Hier liefert das Adjektiv zum Substantiv eine ergänzende Information. Machen Sie es sich zum Grundsatz, bei jedem Adjektiv zu begründen, warum es unerlässlich ist. Alle anderen sind verzichtbar.

z *Adverbien:* Adverbien sind Zusätze zum Verb, die seine Aussage modifizieren. Viele Adverbien stärken oder mindern die Aussage, die das Verb trifft: beinahe, fast, größtenteils, teilweise, mindestens, wahrscheinlich, ungefähr, ziemlich, völlig, äußerst, recht, noch usw. Diese Adverbien verwässern und verwaschen klare Aussagen. Wir verwenden solche Adverbien aus einem Gefühl heraus, dass wir mit ihrer Hilfe den Wahrheitsgehalt von Aussagen genauer treffen. In wissenschaftlichen Texten mag das gerechtfertigt sein. In Geschichten ist die Präzisierung des Wahrheitsgehalts irrelevant. »Er trank ungefähr fünf Bier« – das mag ein im Alltag nützlicher Hinweis darauf sein, dass Sie nicht genau wissen, wie viele Gläser es nun waren. In Ihrer Geschichte aber sind Sie Autor, und als Autor sind Sie nicht nur berechtigt, sondern Ihren Lesern gegenüber verpflichtet, genau zu wissen, wieviel Ihre Figuren getrunken haben. Gehen Sie also Ihre Texte durch und

streichen Sie alle Adverbien, mit denen Sie präzise Aussagen vernebeln.

z. *Metaphern und Vergleiche*: Sie sind Bilder, mit denen wir versuchen, einen Sachverhalt zu beschreiben. In beiden wird die Bedeutung des Bildes auf diesen Sachverhalt übertragen. Die Metapher »die Stadt ist ein brodelnder Hexenkessel« beispielsweise benutzt ein Bild aus der Alchimie zur Beschreibung der Ereignisse in der Stadt. Vergleiche unterscheidet sich von Metaphern dadurch, dass in ihnen der Ausdruck durch ein »wie« als übertragenes Bild kenntlich gemacht wird: »Die Stadt ist wie ein brodelnder Hexenkessel.« Mit der Metapher dagegen wird durch das »ist« eine scheinbare Identität behauptet. Durch Metaphern und Vergleiche wird die Sprache bildhaft; beide gehören zu den wichtigsten Zutaten einer poetischen Sprache. Beide aber sind im Einzelfall sehr genau zu prüfen und zwar danach, ob sie stimmig sind und ob sie originell sind. Stolz wie ein Gockel, vertraut wie die eigene Hosentasche, hoch wie ein Kirchturm, schnell wie der Wind, sich freuen wie der Schneekönig usw. – das sind Vergleiche, die so klischeehaft sind, dass sie statt eines bildlichen Eindrucks nur ein Gähnen beim Leser hervorrufen. Nicht viel anders steht es mit Metaphern wie: im Herbst des Lebens, ein Meer an Tränen, jemand in die Suppe spucken, auf der Stelle treten, jemandem ein Bein stellen usw. Da sollte man genau prüfen, ob sie stimmig oder schief sind und ob sie einen unverbrauchten Eindruck machen.

KAPITEL 8

Schlussbemerkung

Zu guter Letzt kann ich nur noch versuchen, einige lose Enden der ausführlich gesponnenen Fäden zu verknoten und einige angefangene Überlegungen abzuschließen. Ich gestehe Ihnen meine Schwierigkeiten mit dem Thema »Erzählen« ein und werfe die Frage auf, wo das Schreiben im deutschsprachigen Raum seinen Platz hat. Schließlich erhalten Sie einen Ausblick auf weitere Lern- und Entwicklungsmöglichkeiten.

Der Schlaf der Prinzessin

Es ist nicht einfach, dem Thema »Erzählen« gerecht zu werden. Nachdem ich dieses Buch zu Ende geschrieben habe, überfällt mich der Drang, wieder von vorne zu beginnen und nachzutragen, was fehlt, zu erweitern, was nicht tief genug ist, und zu relativieren, was zu dogmatisch klingt.

Nun besteht dessen Anspruch gar nicht darin, umfassend oder in aller Tiefe über das Erzählen zu informieren. Ich wollte bloß eine Einführung geben, Anstöße liefern und ein paar grundlegende Techniken vermitteln. Ich wollte zum eigenen Erzählen motivieren und Verständnis wecken für den schwierigen Weg, den man zu bewältigen hat, wenn man lernen will, das Leben zur Sprache zu bringen – also Verständnis wecken für die Kunst und Technik des Erzählens.

Das Erzählen hat sich als wesentlich komplexer, vielschichtiger und unzugänglicher erwiesen, als es zunächst den Anschein hatte. Es steckt bei uns – trotz einer traditionsbeladenen und hoch entwickelten Literatur – in einem Dornröschenschlaf, und mir schien es zunächst ein Leichtes, den Prinzen zu spielen, der es wach küsst. Aber dann bekam ich es mit der Prinzessin zu tun, und die ist mitnichten ein zierliches Leichtgewicht und weder zugänglich noch sanft, noch treu.

Was das Erzählen als Thema so schwer zugänglich macht, ist in erster Linie seine Breite. Es hält sich an keine von den Wissenschaften gezogenen Grenzen und gehört in den Alltag genau so wie in die Kunst. Seine Konturen ändern sich mit der Zeit, ebenso wie die Wertschätzung, die ihm zuteil wird. Die verwendeten Erzähltechniken wandeln sich kontinuierlich, und die Einteilungsgesichtspunkte für die verschiedenen Genres sind fließend. Die wechselseitige Beeinflussung der unterschiedlichen Erzählmedien ist groß und schwer zu ermessen.

Eine gewisse Stabilität findet sich dagegen in der Didaktik des Erzählens. Wie man zu erzählen lernt, hängt davon ab, welche Lernschritte als Erste nötig sind, und davon, welche Widerstände ihnen entgegengesetzt werden. Erzählen zu lernen heißt zunächst und vor allem nachzuvollziehen, welche Erzähltechniken es gibt und welche Aufgaben sich Erzählern stellen. Statt die Novizen durch die unendliche Vielfalt zu verunsichern, ist es nötig, ihnen dabei zu helfen, wie sie Komplexität reduzieren können, damit sie einen Anfang finden.

Erzählen – ein heimatloses Gewerbe?

Es gibt wahrscheinlich ebenso viele Erzählformen und Genres wie unterschiedliche Sportarten. Während wir aber Trainer für jede Sportart ausbilden, fehlen uns entsprechende Ausbil-

der für das Erzählen. Und während im Sport klar ist, dass Profisport und Breitensport zusammengehören, geben wir in der Literatur den Laien keine Chance.

Natürlich kann man auch, statt den Sport zu bemühen, den näher liegenden Vergleich mit anderen Kunstformen anstellen, die alle ihre eigenen Akademien haben und seit Jahrhunderten gelehrt werden. Das Erzählen als Kunstform ist mit solchen Ausbildungsstätten nur sehr spärlich bedacht worden.

Sicher: Der Literatur gelingt es, genügend Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Sofern es um fertige Werke geht, die sich in Schaufenstern ausstellen lassen, ist ein Mangel an öffentlichen Reaktionen nicht zu beklagen. Aber kaum ist ein Buch veröffentlicht, setzt bereits die typisch museale Einstellung zur Literatur ein. Das Werk wird von seinem Herstellungsprozess getrennt, es wird analysiert, kritisiert, katalogisiert und in die Bibliotheken gestellt. Es wird hofiert und glorifiziert oder verdammt und verrissen. In jedem Fall wird es auf einen Sockel gestellt und vom Leben getrennt, wie schon John Dewey¹ bemerkte. Gegenüber den literarischen Werken unserer Kultur verhalten wir uns wie Denkmalpfleger. Wir bestaunen und erhalten sie. Aber wir fragen nicht, wo das Neue herkommt.

Wer schreiben will, darf sich nicht davon beeindrucken lassen, dass Literatur etwas Besonderes sei. Wer zu viel Respekt vor dem gedruckten Wort hat, wird seine eigenen Erzählstimme kaum finden. Respekt vor der Sprache, ja. Sie ist Medium, Material und Prüfstein zugleich. Aber Respekt vor dem fertigen, gedruckten Text? Wer selbst schreiben will, sollte sich gedruckte Romane und Erzählungen eher respektlos unter der Frage ansehen, warum der Autor gerade an dieser Stelle aufgehört hat, seinen Text zu überarbeiten. Er sollte versuchen, den Kampf des Autors mit seinen Erzählfiguren und dem Plot

nachzuvollziehen, und Erzählposition, Spannungsbogen und Beschreibungen genauer betrachten.

Die Musealisierung der Literatur verhindert, das Schreiben als lernbar zu verstehen. Sie ist eng mit der Mythologisierung literarischer Kreativität verbunden und nährt die Illusion einer unüberbrückbaren Kluft zwischen Laie und Künstler. Wir sollten verstehen lernen, dass die Ästhetik der Kunst und die Ästhetik des Alltags nicht getrennten Welten angehören und voneinander geschieden sind wie das im Museum ausgestellt Schaustück von seinem Betrachter, sondern dass Werk und Leser durch ein ästhetisches Band vereint sind. Getrennt sind beide voneinander in erster Linie durch die fehlende Schreibpraxis des Lesers, die die Illusion vom künstlerischen Genie erst aufkommen lässt.

Es gilt, das Erzählen in Literatur und Alltag einander näher zu bringen. Durch Erzählen gestalten wir unsere Kultur, unser Selbstverständnis und die Modalitäten unseres Zusammenlebens mindestens ebenso sehr wie durch wissenschaftliche Erkenntnis oder die Politik. Die Geschichten, die wir erzählen, erweitern die Möglichkeiten, das Leben wahrzunehmen, und verändern es dadurch nachhaltig. Diese Wirkung von Literatur ist schwer fassbar und wird weiter dadurch verschleiert, dass wir Fiktionalität wie eine eigene Welt mit eigenen Gesetzen behandeln. Fiktion ist aber beides: die Deutung des Vorhandenen und das Erschaffen einer neuen Welt. Fiktion wirkt wie ein Spiegel, der das Abbild, auf das er sich bezieht, selbst verändert und gestaltet, so dass wir nicht mehr wissen, wie das Abbild ohne Spiegel aussähe. Wir sind längst so weit, dass wir die Geschichten leben, die Literatur und Film uns zeigen.

Dazu beizutragen, dass das Erzählen zur Breitenkultur wird und nicht der Kunst und den Medien überlassen bleibt, ist der erklärte Anspruch dieses Buches. Ohne literarische Breiten-

kultur wird sich die Literatur nur unzulänglich entwickeln und ihren Nachwuchs aus einer wesentlich schmaleren Basis rekrutieren müssen

Literarisches Erzählen zu lehren hat aber nicht nur kulturpolitische, sondern auch pädagogische Implikationen. Der Erwerb fiktionaler Erzählkompetenz hat bedeutende Rückwirkungen auf die Lernenden. Diese Kompetenz öffnet neue intellektuelle Horizonte und setzt soziale, psychische und sprachliche Kreativität frei. Es ist eines der Geheimnisse unserer Kultur, warum wir dieses Kompetenzfeld allein den literarischen Autodidakten überlassen, statt Erzählkompetenz systematisch zu vermitteln. Sowohl unter einem pädagogischen als auch unter einem bildungspolitischen Gesichtspunkt ist das eine große Unterlassungssünde, weil so zentrale individuelle, soziale und kulturelle Ressourcen ungenutzt bleiben.

Wie geht es weiter?

Erzählen ist erlernbar, auch literarisches – das hatte ich Ihnen eingangs versprochen. Welchen Gewinn Sie aus den vorgeschlagenen Übungen ziehen und wie weit Sie mit ihnen kommen, kann ich allerdings nicht genau ermessen. Viele dieser Übungen habe ich in Workshops ausprobiert und kenne daher ihren Nutzen. Andere habe ich ergänzt und lediglich selbst getestet. Wieviel aber im Selbststudium zu leisten ist, ist nicht allein von der Anleitung abhängig, sondern auch von Ihnen. Sie würden mir helfen und mir eine Freude machen, wenn Sie mir Rückmeldung darüber geben würden, welche Erfahrungen Sie mit den Übungen – wie mit dem Buch überhaupt – gemacht haben. Schreiben Sie mir, am besten per E-Mail an die Fachhochschule Erfurt. Ich freue mich über jede Zuschrift.²

Wenn Sie dieses Buch zur Seite legen, beginnen Sie, Ihre schriftstellerische Entwicklung in Eigenregie weiter zu planen. Es bleibt mir dennoch nachzutragen, was die nächsten Lern- und Erkenntnisschritte sein können, die Sie auf dem Weg zu weiterer Erzählkompetenz und schließlich bis zum professionellen Schreiben zu bewältigen haben.

Der wichtigste Schritt besteht darin, Literatur auf eine neue Weise zu lesen. Lassen Sie sich beim Lesen von dem fiktionalen Traum nicht so gefangen nehmen, dass Sie vergessen zu prüfen, wie der Text konstruiert ist. Lesen Sie bewusst und beginnen Sie damit, die Machart von Erzählungen zu durchschauen, auch wenn das von vielen als unbequem und mühsam erlebt wird.

Bewusstes Lesen ist auch der einzige Weg dazu, das, was Ihnen dieses Buch mit auf den Weg gegeben hat, zu relativieren. Wer immer Anleitungen zum literarischen Erzählen gibt, steht in der Gefahr, seine Anleitungen und Gestaltungshilfen als verbindliche Norm auszugeben. Und wer immer Ratgeber zum Erzählen liest, steht in der entsprechenden Gefahr, das, was als Anregung gedacht war, für die Regel zu halten, der man folgen muss. Allein das Lesen neuerer Literatur kann Ihnen zeigen, wie groß die Freiheiten sind, die Sie beim Erzählen tatsächlich haben.

Ihre weitere Entwicklung hängt entscheidend von der Frage ab, ob Sie das fiktionale Erzählen, über ein bloßes Hobby hinaus, als Kunst oder gar als Broterwerb betreiben wollen. Streben Sie Letzteres an, müssen Sie beginnen, sich als Schriftstellerin oder Schriftsteller zu definieren. Mit diesem Schritt treten Sie in eine neue Welt ein, die nicht nur dadurch abgesteckt ist, dass Sie das Schreiben zum Beruf machen, sondern auch dadurch, dass Sie in ein neues soziales Feld geraten, in dem eigene Gesetze herrschen. Professionalität heißt auch, die Pro-

fession kennenzulernen, zu der Sie zählen. Nutzen Sie dazu die Möglichkeiten des Internet, durch das sich Ihnen eine Fülle von Kontakten, Serviceangeboten und Austauschforen rings um das Schreiben erschließen kann.³

Im nächsten Schritt kommt es darauf an, dass Sie auf Ihre Texte hilfreiche Rückmeldungen anfordern und Feedback erhalten. Fragen Sie jedoch nie danach, ob Ihre Texte gut sind. Niemand wird Ihnen diese Rückmeldung geben. Fragen Sie danach, was Sie besser machen können, und bitten Sie darum, die Textpassagen anzustreichen, von denen die Leser mehr lesen wollen. Nichts ist für Testleser problematischer als der Druck, Lob aussprechen zu müssen. Vergessen Sie nie, dass jeder Text nur die Vorbedingung des nächsten, besseren Textes darstellt.

Ein dritter Schritt besteht in der Spezialisierung und Eingrenzung Ihrer Schreibunternehmungen. Obwohl man literarisches Schreiben lernen kann, wird man es nicht in allen Feldern und Metiers gleich weit bringen. Es kommt auch darauf an, die Art des Schreibens herauszufinden, in der man zu Hause ist. Man kann sein Talent auch in die falsche Hohlform zu pressen versuchen, wie Victoria Nelson⁴ feststellt. Die eigene Identität als Schreiber zu finden ist eine langwierige Aufgabe, und es gibt keinen zuverlässigen Kompass, der einem den Weg dorthin weist, außer dem Vertrauen darauf, dass das, was man gerne schreibt, und das, was das Schreiben energetisiert, immer ein Schritt in die richtige Richtung ist. »Wir sind, was wir schreiben«, fährt Nelson fort. Schreibblockaden entstehen oft dann, wenn wir dem folgen, was wir schreiben sollten, und nicht dem, was wir schreiben wollen. Schreibblockaden verhindern somit, dass wir uns selbst fremd werden beim Schreiben.

Entwickeln Sie Sensibilität für das, was Sie schreiben möchten, und entdecken Sie Ihr Talent dort, wo es sich freiwillig offenbart. Suchen Sie es nicht mit viel Anstrengung dort, wo Sie es gerne angesiedelt sähen, weil Ihnen ein bestimmtes Metier imponiert oder prestigeträchtig zu sein scheint.

Schließlich das Wichtigste noch einmal: Worauf es ankommt, ist schreiben, schreiben, schreiben. So lange Sie formulieren, so lange Sie um das richtige Wort kämpfen, so lange Sie nach Themen suchen, so lange Sie um eine Struktur Ihrer Geschichten ringen, so lange Sie schreibend die Welt zu begreifen suchen – so lange entwickeln Sie auch Ihr Vermögen, das Leben zur Sprache zu bringen.

Anmerkungen

Vorwort

¹ Roland Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, 1988, S. 102

² Otto Kruse, *Keine Angst vor dem leeren Blatt* (1993), und Otto Kruse, Eva-Maria Jakobs und Gabriela Ruhmann (Hrsg.), *Schlüsselkompetenz Schreiben* (1999)

Kap. 1 Die Kunst, das Leben zur Sprache zu bringen

¹ Konrad Ehlich, *Der Alltag des Erzählens*, 1980, S. 12

² Kontakt erhält man über die Adresse der Gesellschaft: Warneckesweg 27, 22453 Hamburg, Tel 040/5 53 51 43.

Kap. 2 Die Welt ist voller Geschichten

¹ Johannes Merkel, *Spielen, Erzählen, Fantasieren*, 2000

² Carl G. Jung, *Zugang zum Unbewussten*, 1968, S. 20–105

³ Joseph Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, 1999

⁴ Ebd., S. 13

⁵ Christopher Vogler, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, 1998

⁶ Michael White/David Epston, *Die Zähmung der Monster*, 1994, S. 29

⁷ Dan P. McAdams, *Stories We Live by*, 1993

⁸ Alan Parry/Robert E. Doan, *Story Re-Visions*, 1994

⁹ Jan Kotre, *Der Strom der Erinnerungen*, 1998, S. 270

¹⁰ Dieter Wellershoff, *Das geordnete Chaos*, 1992, S. 40

¹¹ Philipp Roth, *Tatsachen*, 2000, S. 9

¹² Edward M. Forster, *Aspects of The Novel*, 1927, S. 86

¹³ Jerome Bruner, *Actual Minds and Possible Worlds*, 1986

¹⁴ Siehe dazu Heinz L. Kretzenbacher, *Wie durchsichtig ist die Sprache der Wissenschaften?* 1995

¹⁵ Wolfgang Heinemann/Dieter Viehweger, *Textlinguistik*, 1991

¹⁶ Ebd., S. 242 f., Kursivierung im Original

- ¹⁷Der Autor dieses Buches ist James N. Frey (1993).
- ¹⁸John Gardner, *The Art of Fiction*, 1984, S. 82
- ¹⁹Aristoteles, *Poetik*, 1994, Kap. 9, Abschnitt 1
- ²⁰Jochen Vogt, *Aspekte erzählender Prosa*, 1998, S. 221
- ²¹Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 1996, S. 172
- ²²Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, 1964, S. 118
- ²³Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 1995, S. 15
- ²⁴Ebd., S. 16
- ²⁵Käthe Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 1994, S. 245
- ²⁶Gerard Genette, *Die Erzählung*, 1998, S. 181
- ²⁷Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, 1964, S. 5
- ²⁸Gerard Genette, *Die Erzählung*, 1998, S. 184
- ²⁹Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1997, S. 33
- ³⁰Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, 1983, S. 21
- ³¹Jochen Vogt, *Aspekte erzählender Prosa*, 1998, S. 158
- ³²Käthe Hamburger, *Logik der Dichtung*, 1994, S. 73
- ³³Franz Kafka, *Die Verwandlung*, 1983, S. 58
- ³⁴James Joyce, *Ulysses*, 1975, S. 167
- ³⁵Keith Johnstone, *Improvisation und Theater*, 1995, sowie *Theaterspiele*, 1998
- ³⁶Hans-Dietrich Gelfert, *Wie interpretiert man ein Drama*, 1992, S. 13
- ³⁷Lajos Egri, *The Art of Dramatic Writing*, 1946/1960
- ³⁸Manfred Pfister, *Das Drama*, 2000, S. 47 f.
- ³⁹Syd Field, *Das Handbuch zum Drehbuch*, 1991, S. 24
- ⁴⁰Michael Crichton, *Lauf, Leser, lauf schneller*, 2000
- ⁴¹Syd Field, *Das Handbuch zum Drehbuch*, 1991, S. 37 ff.
- ⁴²John Gardner, *The Art of Fiction*, 1984, S. 31
- ⁴³Ebd., S. 87
- ⁴⁴Natalie Goldberg, *Writing down The Bones*, 1998, S. 15 ff.
- ⁴⁵Keith Johnstone, *Theaterspiele*, 1998, S. 126

Kap. 3 Die eigene Erzählstimme finden

- ¹So zum Beispiel von Peter Elbow, *Writing without Teachers*, 1973, Gabriele Rico, *Garantiert Schreiben lernen*, 1984
- ²Sten Nadolny, *Das Erzählen und die guten Absichten*, 1997, S. 36
- ³Ebd.

⁴Bill Roorbach, Writing Life Stories, 1998

⁵Natalie Goldberg, Writing down The Bones, 1998, S. 189

Kap. 4 Das Personal des Erzählers

¹Milan Kundera, Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins, 1998, S. 212

²Lajos Egri, The Art of Dramatic Writing, 1946/1960, S. 32 ff.

³Milan Kundera, Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins, 1998, S. 212

⁴Dwight V. Swain, Creating Characters, 1990, S. 1 ff.

⁵James N. Frey, Wie man einen verdammt guten Roman schreibt, 1993, S. 33

⁶Kim Edwards, Icebergs, Glaciers and Arctic Dreams: Developing Characters, 1999

⁷Lajos Egri, The Art of Dramatic Writing, 1946/1960, S. 75

⁸Thomas Harris, Das Schweigen der Lämmer, 1990

⁹Nancy Kress, Dynamic Characters, 1998, S. 127 ff.

¹⁰Herman Wouk, Die Caine war ihr Schicksal, 1984

¹¹Lajos Egri, The Art of Dramatic Writing, 1946/1960, S. 114

Kap. 5 Erzähltechnik

¹Henry James, Die Kunst des Romans, 1984

²Sol Stein, Über das Schreiben, 1997, S. 66

³Eberhard Lämmert, Bauformen des Erzählens, 1993, S. 82

⁴Ann Hood, Creating Character Emotions, 1997, S. 11

⁵Milan Kundera, Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins, 1998, S. 162 f.

⁶Judith Hermann, in ihrem Band Sommerhaus, später, 2000

⁷Rebecca McClanahan, Word Painting, 1999, S. 9 ff.

⁸Dashiell Hammett, Der Malteser Falke, 1974, S. 17

⁹Sol Stein, Über das Schreiben, 1997, S. 240

¹⁰Käthe Hamburger, Logik der Dichtung, 1994, S. 222

¹¹Gerard Genette, Die Erzählung, 1998, S. 153 ff.

¹²James N. Frey, Wie man einen verdammt guten Roman schreibt, 1993, S. 125

¹³Käthe Hamburger, Die Logik der Dichtung, 1994, S. 59 ff.

¹⁴ Ebd., S. 87

¹⁵ Gustave Flaubert in einem Brief an Luise Colet vom 9.12.1852

¹⁶ Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, 1978, S. 18 f.

¹⁷ Sol Stein, Über das Schreiben, 1997

¹⁸ Diese Übung stammt von Tom Chiarella, Writing Dialogue, 1997, S.

16

¹⁹ Ebd., S. 26

²⁰ Irving D. Yalom, Die rote Couch, 1998, S. 383

Kap. 6 Geschichten ins Laufen bringen

¹ Natalie Goldberg, Writing down The Bones, 1998, S. 26

² Lajos Egri, The Art of Dramatic Writing, 1946/1960, S. 1

³ Orson Scott Card, Character and viewpoint, 1988, S. 48 ff.

⁴ Christopher Vogler, Die Odyssee des Drehbuchschreibers, 1998

⁵ Joseph Campbell, Der Heros in tausend Gestalten, 1949/1999

⁶ Obwohl Campbell ursprünglich nur männliche Helden im Sinn hatte, lässt sich die Heldenreise ebenso auf Heldinnen anwenden, ggf. mit Variationen – so jedenfalls Maureen Murdock, Der Weg der Heldin, 1994.

⁷ James N. Frey, The Key, 2000, S. 46

⁸ Ansel Dibell, Plot, 1988, S. 145

⁹ John Gardner, The Art of Fiction, 1984, S. 93

¹⁰ Douglas Adams, Per Anhalter durch die Galaxis, 1998

7 Den Schreibprozess organisieren

¹ Jon Franklin, Writing for Story 1994, S. 77 ff.

² George Polti, The Thirty-Six Dramatic Situations, 1977

³ Ronald B. Tobias, Zwanzig Masterplots, 1999

⁴ Donald M. Murray, The Craft of Revision, 1998, S. 2

⁵ Ebd., S. 29 ff.

⁶ Victoria Nelson, On Writer's Block, 1993, S. 103

⁷ Jane Smiley, What Stories Teach Their Writers, 1999, S. 253

⁸ Sten Nadolny, Das Erzählen und die guten Absichten, 1997, S. 86

Kap. 8 Schlussbemerkung

¹John Dewey, Kunst als Erfahrung, 1934/1998, S. 14

²E-Mail: kruse@soz.fh-erfurt.de. Adresse: Fachhochschule Erfurt, Altonaer Str. 25, 99085 Erfurt. Wenn Sie sich für Weiterbildung in kreativem Schreiben interessieren, können Sie auch einen der Kurse bei mir besuchen. Information: www.schreibschule-erfurt.de.

³Probieren Sie www.autorenforum.de oder www.federwelt.de. Auch die neue Zeitschrift TextArt dürfte für Sie interessant sein.

⁴Victoria Nelson, On Writer's Block, 1993, S. 107 ff.

Literatur

Dieses Buch stützt sich auf weit mehr Werke als die, die ich im Text angeführt habe. Zugunsten einer besseren Lesbarkeit habe ich jedoch auf extensives Verweisen verzichtet. Weitere Werke finden Sie nachfolgend unter den Leseempfehlungen.

Zitierte Titel

Adams, Douglas (1998). Per Anhalter durch die Galaxis. München: Heyne

Aristoteles (1994). Poetik. Herausgegeben und übersetzt von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam

Barthes, Roland (1964). Mythen des Alltags. Frankfurt/M.: Suhrkamp

Barthes, Roland (1988). Das semiologische Abenteuer. Frankfurt/M.: Suhrkamp

Bruner, Jerome (1986). Actual Minds and Possible Worlds. Cambridge: Harvard University Press

Campbell, Joseph (1999). Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt/M.: Suhrkamp (Original erschienen 1949)

Card, Orson S. (1988). Character & Viewpoint. How to Invent, Construct and Animate Vivid, Credible Characters and Choose the Best Eyes through which to View the Events of Your Short Story or Novel. (Elements of Fiction Writing). Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books

- Chiarella, Tom (1997). *Writing Dialogue. How to Create Memorable Voices and Fictional Conversations that Crackle with Wit, Tension and Nuance*. Cincinnati: Story Press
- Cohn, Dorrit (1984). *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press
- Crichton, Michael (2000). »Lauf, Leser, lauf schneller. Die neuen Medien und die Beschleunigung des Erzählens«. *Frankfurt/M.: Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. April 2000, Nr. 60
- Dibell, Ansen (1988). *Plot. How to Build Short Stories and Novels, that Doesn't Sag, Fizzle, or Trail off in Scraps of Frustrated Revision – and how to Rescue Stories that Do*. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books
- Dewey, John (1998). *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (Original erschienen 1934)
- Dostojewski, Fjodor Michailowitsch (1990). *Schuld und Sühne*. Roman. München: Winkler
- Edwards, Kim (1999). »Icebergs, Glaciers, and Arctic Dreams: Developing Characters«. In: Julie Chockoway (Hg.), *Creating Fiction. Instruction and Insights from Teachers of the Associated Writing Programs* (S. 44–56). Cincinnati: Story Press
- Egri, Lajos (1946/1960). *The Art of Dramatic Writing. Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*. New York: Simon & Schuster
- Ehlich, Konrad (1980). »Der Alltag des Erzählens«. In: Konrad Ehlich (Hg.), *Erzählen im Alltag* (S. 11–27). Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Elbow, Peter (1973). *Writing without Teachers*. New York, Oxford: Oxford University Press
- Field, Syd (1991). *Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins
- Flaubert, Gustave, Brief an Luise Colet vom 9.12.1852. Zitiert n. Hans-Werner Ludwig, *Arbeitsbuch Romananalyse (Literatur im Grundstudium 1)*. Tübingen 1982
- Forster, Edward M. (1927). *Aspects of the Novel*. Orlando: Harcourt, Brace & Company
- Franklin, Jon (1994). *Writing for Story. Craft Secrets of Dramatic Non-fiction by a two-time Pulitzer Price Winner*. New York: Plume/Penguin

- Frey, J.N. (1993). *Wie man einen verdammt guten Roman schreibt*. Köln: Emons
- Frey, J.N. (1998). *Wie man einen verdammt guten Roman schreibt, Bd. 2: Anleitung zum spannenden Erzählen für Fortgeschrittene*. Köln: Emons
- Frey, James (2000). *The Key. How to Write Damn Good Fiction Using the Power of Myth*. New York: St. Martin's Press
- Gardner, John (1984). *The Art of Fiction*. New York: Vintage Books (Random House)
- Gelfert, Hans-Dietrich (1992). *Wie interpretiert man ein Drama*. Stuttgart: Reclam
- Genette, Gerard (1998). *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink (2. Aufl.)
- Gesing, Fritz (1994). *Kreativ Schreiben. Handwerk und Technik des Erzählens*. Köln: DuMont
- Goethe, Johann Wolfgang (1997). *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Köln: Könnemann Verlagsgesellschaft
- Goldberg, Natalie (1998). *Writing down the Bones. Freeing the Writer within*. Boston: Shambala Pocket Classics
- Hamburger, Käthe (1994). *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett-Cotta (4. Aufl.)
- Hammett, Dashiell (1974). *Der Malteser Falke*. Zürich. Diogenes
- Harris, Thomas (1990). *Hannibal*. Hamburg: Hoffmann & Campe
- Heinemann, Wolfgang/Viehweiger, Dieter (1991). *Textlinguistik. Ein Einführung*. Tübingen: Niemeyer
- Hermann, Judith (2000). *Sommerhaus, später*. Frankfurt/M.: Fischer
- Hood, Ann (1997). *Creating Character Emotions. Writing Compelling Fresh Approaches that Express Your Characters' True Feelings*. Cincinnati, Ohio: Story Press
- Joyce, James (1975). *Ulysses*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- James, Henry (1984). *Die Kunst des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*. Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer
- Johnstone, Keith (1995). *Improvisation und Theater*. Berlin: Alexander Verlag
- Johnstone, Keith (1998). *Theaterspiele. Spontaneität, Improvisation und Theatersport*. Berlin: Alexander Verlag

- Jung, Carl Gustav (1968). »Zugang zum Unbewußten«. In: C.G. Jung, L.v. Franz, J.L.Henderson, J. Jakobi, A. Jaffee: Der Mensch und seine Symbole (S. 20-105). Olten: Walter Verlag
- Kafka, Franz (1983). Die Verwandlung. Gesammelte Werke, herausgegeben von Max Brod. Frankfurt/M.: Fischer
- Kotre, Jan (1998). Der Strom der Erinnerungen. Wie das Gedächtnis Lebensgeschichten schreibt. München: Deutscher Taschenbuch Verlag
- Kress, Nancy (1988). Dynamic Characters. How to Create Personalities that Keep Readers Captivated. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books
- Kretzenbacher, Heinz L. (1995). »Wie durchsichtig ist die Sprache der Wissenschaften«. In: Kretzenbacher, Heinz/Weinrich, Harald (Hg.), Linguistik der Wissenschaftssprache (S. 15-39). Berlin: de Gruyter
- Kruse, Otto (1993). Keine Angst vor dem leeren Blatt. Ohne Schreibblockaden durchs Studium. Frankfurt/M.: Campus
- Kruse, Otto/Jakobs, Eva-Maria/Ruhmann, Gabriela (Hg.) (1999). Schlüsselkompetenz Schreiben. Konzepte, Modelle und Projekte für Schreibberatung und Schreibdidaktik an der Hochschule. Neuwied: Luchterhand
- Kundera, Milan (1998). Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins. Roman. Frankfurt/M.: Fischer
- Lämmert, Eberhard (1993). Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzler (8. Aufl.)
- Lyotard, Jean-François (1986). Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Graz/Wien: 1986
- McClanahan, Rebecca (1999). Word Painting. A Guide to Writing More Descriptively. Cincinnati: Writer's Digest Books (dt. Ausg. demnächst bei Zweitausendeins)
- McAdams, Dan.P. (1993). Stories We Live by. Personal Myths and the Making of the Self. New York: William Morrow
- Merkel, Johannes (2000). Spielen, Erzählen, Fantasieren. Die Sprache der inneren Welt. München: Kunstmann
- Murdock, Maureen (1994). Der Weg der Heldin. Eine Reise zur inneren Einheit. München: Hugendubel (Irisiana)
- Murray, Donald M. (1998). The Craft of Revision. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers (3. Aufl.)

- Musil, Robert (1978). *Der Mann ohne Eigenschaften*. Erstes und zweites Buch. Roman. Reinbek: Rowohlt
- Nadolny, Sten (1997). *Das Erzählen und die guten Absichten*. Münchner Poetik-Vorlesungen. München: Piper (3. Aufl.)
- Nelson, Victoria (1993). *On Writer's Block. A New Approach to Creativity*. Boston: Houghton Mifflin
- Noble, William (1994). *Conflict, Action and Suspense*. (Elements of Fiction Writing). Cincinnati: Writer's Digest Books
- Novakovich, Josip (1995). *Fiction Writer's Workshop*. Cincinnati: Story Press
- Orwell, George (1995). *Farm der Tiere. Ein Märchen*. Zürich: Diogenes
- Parry, Allan & Doan, Robert (1994). *Story Re-Visions. Narrative Therapy in the Postmodern World*. New York, London: The Guilford Press
- Pfister, Manfred (2000). *Das Drama*. München: Wilhelm Fink (10. Aufl.)
- Polti, George (1977). *The thirty-six Dramatic Situations*. Boston: The Writer (Original erschienen 1921)
- Rico, Gabriele (1984). *Garantiert schreiben lernen*. Reinbek: Rowohlt
- Roorbach, Bill (1998). *Writing Life Stories. How to Make Memories into Memoirs, Ideas into Essays, and Life into Literature*. Cincinnati, Ohio: Story Press
- Roth, Philipp (2000). *Tatsachen. Autobiografie eines Schriftstellers*. Reinbek. Rowohlt
- Rowling, Joanne K. (1998). *Harry Potter und der Stein der Weisen*. Jugendbuch. Hamburg: Carlsen Verlag
- Smiley, Jane (1999). »What Stories Teach Their Writers: The Purpose and Practice of Revision«. In: Julie Checkoway (Ed.), *Creating Fiction. Instruction and Insights from Teachers of the Associated Writing Programs* (S. 244–255). Cincinnati: Story Press
- Stanzel, Franz K. (1995). *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (6. Aufl.)
- Stein, Sol (1997). *Über das Schreiben*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins
- Sterne, Laurence (1964). *Tristram Shandy*. Roman. Zürich: Diogenes
- Swain, Dwight, V. (1990). *Creating Characters. How to Build Story People*. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books
- Tobias, Ronald B. (1999). *Zwanzig Masterplots. Woraus Geschichten gemacht sind*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins

- Vogler, Christopher (1998). Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. Frankfurt/M.: Zweitausendeins (2. Aufl.)
- Vogt, Jochen (1998). Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. Opladen: Westdeutscher Verlag (8. Aufl.)
- Wellershoff, Dieter (1988). Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt. Köln: Kiepenheuer & Witsch
- White, Michael/Epson, D. (1994). Die Zähmung der Monster. Literarische Mittel zu therapeutischen Zwecken. Heidelberg: Carl Auer
- Wood, Monica (1995). Description. (Elements of Fiction Writing). Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books
- Wouk, Herman (1984). Die Caine war ihr Schicksal. Roman. Hamburg: Hoffmann & Campe
- Yalom, Irving D. (1998). Die rote Couch. Roman. München: Goldmann

Ergänzende Leseempfehlungen

Einführungen in das Kreative Schreiben, in denen sich auch Hinweise auf das Erzählen finden

- Allen, Roberta (1997). Fast Fiction. Creating Fiction in five Minutes. Cincinnati, Ohio: Story Press (dt. Ausg. demnächst bei Zweitausendeins)
- Bach, Susanne/Schenkel, Elmar (1998) (Hg.). Creative Writing – Kreatives Schreiben. Berichte aus den Bereichen Schule, Volkshochschule, Universität, Psychotherapie und Journalismus. Eggingen: Klaus Isele
- Ballenger, Bruce/Lane, Barry (1996). Discovering the Writer within: 40 Days to more Imaginative Writing. Cincinnati: Writer's Digest Books
- Bräuer, Gerd (1998). Schreibend lernen. Grundlagen einer theoretischen und praktischen Schreibpädagogik. Innsbruck: Studien Verlag
- Brenner, Gerd (1990). Kreatives Schreiben. Ein Leitfaden für die Praxis. Frankfurt/M.: Cornelson Scriptor
- Fritzsche, Joachim (1989). Schreibwerkstatt. Aufgaben, Übungen, Spiele. Stuttgart u. a.: Klett
- Kasper, Hartmut (2000). Schule der Autoren. Ein Handbuch der Dicht- und Schreibkunst. Leipzig: Reclam Verlag

Waldmann, Günter/Bothe, Katrin (1996). Erzählen. Eine Einführung in Kreatives Schreiben und produktives Verstehen von traditionellen und modernen Erzählformen. Stuttgart: Klett Schulbuchverlag

Erzähltexte gestalten

- Bahr, Robert (1998). Spannender schreiben: Dramentechnik für Prosatexte. Frankfurt/M.: Zweitausendeins
- Bickham, Jack M. (1993). Scene and Structure. (Elements of Fiction Writing). Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books
- Bickham, Jack M. (1993): Setting. (Elements of Fiction Writing). Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books
- Bickham, Jack M. (1994). Writing the Short Story. A hands-on Program. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books
- Checkoway, Julie (Ed.) (1999). Creating Fiction. Instruction and Insights from Teachers of the Associated Writing Programs. Cincinnati, Ohio: Story Press
- Gesing, Fritz (1994). Kreativ Schreiben. Handwerk und Technik des Erzählens. Köln: DuMont
- Hall, Oakley (2001). How Fiction Works. The Last Word on Writing Fiction – from the Basics to the Fine Points. Cincinnati: Story Press
- Kaplan, David M. (1998). Revision. A Creative Approach to Writing and Rewriting Fiction. Cincinnati, Ohio: Story Press (dt. Ausg. demnächst bei Zweitausendeins)
- Kercheval, Jesse L. (1997). Building Fiction. How to Develop Plot and Structure. Cincinnati, Ohio: Story Press
- Kress, Nancy (1988). Dynamic Characters. How to Create Personalities that Keep Readers Captivated. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books
- Levin, Donna (1996). Get that Novel Written: From Initial Idea to Final Edit. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books
- Noble, William (1994). Conflict, Action and Suspense. (Elements of fiction writing). Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books
- Noble, William (1997). Three Rules for Writing a Novel. A Guide to Story Development. Forest Dale: Pau S. Eriksson

- Novakovich, Josip (1995). Fiction Writer's Workshop. Cincinnati: Story Press
- Payne, Johnny (1995). Voice and Style. How to Develop Your Own Voice as a Writer, Hone Your Personal Writing Style, and Create Powerful Characters' Voices in Your Fiction. (Elements of Fiction Writing). Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books
- Wood, Monica (1995). Description. (Elements of Fiction Writing). Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books

Erzählansätze aus dem Drehbuchschreiben

- Cowgill, Linda (1999). Secrets of Screenplay Structure. How to Recognize and Emulate the Structural Frameworks of Great Films. Los Angeles: Lone Eagle Publishing Company
- Cowgill, Linda (2001). Wie man Kurzfilme schreibt. Frankfurt/M.: Zweitausendeins
- Field, Syd (1991). Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch. Frankfurt/M.: Zweitausendeins.
- Krevolin, Richard (1998). Screenwriting from the Soul. Letters to an Aspiring Screenwriter. Los Angeles: Renaissance Books
- Pope, Thomas (1998). Good Scripts, Bad Scripts. New York: Three Rivers Press
- Seger, Linda (1999). Von der Figur zum Charakter. Überzeugende Filmcharaktere erschaffen. Berlin: Alexander Verlag
- Seger, Linda (2001). Vom Buch zum Drehbuch Frankfurt/M.: Zweitausendeins

Autobiografisches Schreiben

- Bruyn, Günter de (1995). Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiografie. Frankfurt/M.: Fischer.
- Hemley, Robin (1994). Turning Life into Fiction. Cincinnati: Story Press
- Kelton, Nancy D. (1997). Writing from Personal Experience. How to Turn Your Life into Salable Prose. Cincinnati: Writer's Digest Books
- Niggel, Günter (1998). Die Autobiografie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

- Roorbach, Bill (1998). *Writing Life Stories. How to Make Memories into Memoirs, Ideas into Essays, and Life into Literature*. Cincinnati, Ohio: Story Press
- Waldmann, Günter (2000). *Autobiografisches als literarisches Schreiben. Kritische Theorie, moderne Erzählformen und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiografischen Schreibens*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren

Literaturwissenschaftliche Erzähltheorie

- Gardner, James (1999). *On Becoming a Novelist*. New York: W.W. Norton (Original erschienen 1983)
- Hillebrand, Bruno (1996). *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*. Frankfurt/M.: Fischer
- Peterson, Jürgen H. (1993). *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart: J. B. Metzler
- Vogt, Jochen (1996). »Grundlagen narrativer Texte«. In: Heinz Ludwig Arnold/Heinrich Detering (Hg.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft* (S. 287–307). München: Deutscher Taschenbuch Verlag
- Weinrich, Harald (1994). *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart: Kohlhammer (5. Aufl.)

Stillehren

- Reiners, Ludwig (1963). *Stilfibel. Der sichere Weg zum guten Deutsch*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag
- Reiners, Ludwig (1991). *Stilkunst. Ein Lehrbuch guter Prosa*. C. H. Beck
- Schneider, Wolf (1994). *Deutsch fürs Leben. Was die Schule zu lehren vergaß*. Reinbek: Rowohlt
- Schneider, Wolf (1996). *Deutsch für Kenner. Die neue Stilkunde*. München: Piper
- Schneider, Wolf (1999). *Deutsch für Profis. Wege zu gutem Stil*. München: Goldmann

Register

Unter dem Stichwort Übungen sind alle in diesem Buch enthaltenen Übungen mit einer Kurzbeschreibung und jeweiliger Fundstelle aufgeführt.

- Abgeschlossenheit 80, 280
Absicht 46, 56
Abstraktion 82 f., 152
Achill 48 ff., 52, 56, 145, 154
Actionfilm 159
Adams, Douglas 254
Adjektive 275, 283 f.
Adverbien 284 f.
Ästhetik 16, 23, 47 f., 53, 60, 85
 (Sprache), 99, 290
Agamemnon 48 f.
Aktion ' Handlung
Aktionsverb 163
Aktualität 173
Akzeptanz 82 f., 92, 124, 131
Alien 156
Allegorie 254
Allen, Woody 154
Alltagsgeschichten 48
Alltagssprache 216 f.
 ' Umgangssprache
Alter ego 39
American Beauty (Film) 149
Andeutung 277
Anfangssatz ' Einleitungssatz
Anfangsschwierigkeiten 21
Angriffspunkt (Point of attack)
 239
Angst 92, 123, 138
Antagonist 137 f., 154, 157, 160,
 161 (Helfer)
Antiheld 153–156
Apollo 48
Aristoteles 34, 47, 52, 73 f., 190
Artikulation 29
Associated Writers Program
 (AWP) 23
Assoziation 69, 106 ff., 179, 199
Atmosphäre 77, 190, 199
Auflösung 45, 239, 279
Aufmerksamkeit 28, 79, 84, 227
Ausdruck 94 (treffender), 102, 110,
 112
Ausrede 120, 122
Aussage 233
Authentizität 38, 67, 82, 101, 144,
 173
Autobiografie 11, 39 f., 62
Autor 39 (Persönlichkeit), 83
 (Vertrag mit dem Leser)
 – Stimme 61 f., 98
Backstory 149 ' Biografie
Barthes, Roland 10, 58
Batman 158
Begabung 22
Begriffssammlung 107
Beichte 118, 131
Belehrung 233
Belohnung 251
Beobachten 195 ff., 199, 222
Bericht/Berichten 17, 41 (Definitiv-
 on), 42, 44 f., 47, 55, 62 f., 66
 (Gedankenbericht), 70 (Wirk-
 lichkeitsbericht), 82, 202 f.,
 205, 211

- ’ Handlungsbericht
- Beschreibung 166, 189–196, 198 f., 247 ’ Handlungsbericht/-beschreibung
- Beschreibungssatz 191 f.
- Besonderheit 196
- Besser geht’s nicht (Film) 155
- Bewährungsprobe 251
- Bewusstsein 66–70, 73, 144, 174, 178
 - Darstellung 170, 177, 182
- Bewusstseinsstrom (Stream of consciousness) 144, 158, 172, 177 ff., 182
- Bild 59, 76, 78, 81, 86, 103 f. (inneres), 139, 253, 285
- Bilderdenken 101
- Bildersprache 85
- Bildungspolitik 291
- Biografie 10, 31, 35 f., 38, 40, 113, 116 f., 132, 134, 143, 149, 157, 159, 227
- Blockade 90, 93, 100
- das Böse 33, 56, 156 f., 159
- Bösewicht 156, 160, 244
 - Typologie 157 ff., 161
- Botschaft 58, 95, 235, 254
- Brainstorming 107 f.
- Brecht, Bert 74, 84
- Brief 43, 63, 100, 202
- Briseis 49
- Bruner, Jerome 43
- Bühne 11, 15, 71–74
- Die Caine war ihr Schicksal (H. Wouk) 159
- Cameron, James 75 f.
- Campbell, Joseph 33 f., 250
- Card, Orson Scott 243
- Chaos 16, 102
- Charakter 50, 127 ff., 131, 134, 142, 148, 150 (Veränderung), 153 f., 214 (Dialog), 239, 243
- ’ Erzählfigur
- Charakterstudie 244, 253
- Chiarella, Tom 220
- Christentum 55
- Christus ’ Jesus
- Cohn, Dorrit 65 f.
- Collage 253
- Comic 59
- Computer 260
- Creative Non-Fiction 22
- Creative Writing 12
 - ’ Kreatives Schreiben
- Crichton, Michael 79
- Darstellung 44 (berichtende, erzählende), 47 (Grundmuster), 52 (epische), 66, 70, 145 (Eisberg-Prinzip), 169 (Relief), 177 (erlebte Rede), 243 (Schwerpunkt), 275 (Konvention)
 - auktoriale 68, 181
 - szenische 86, 168, 193, 205, 218 (Dialoge), 278
- Denken 66, 101 (Bilderdenken), 102, 104
 - lautes 101 f.
 - Sprechdenken/vorsprachliches Denken 101 f., 178
- Denklähmung 116
- Denkroutine 35
- Detailliertheit 194 ff.
- Deutsch 282
- Deutsches Literaturinstitut Leipzig 22

Deutschland 16, 18, 21 f., 87, 90, 242
 Deutschunterricht 87
 Dewey, John 289
 Dialektik 129
 Dialog 30, 50, 77 f., 80, 83, 86, 105 f., 145 f., 163, 169, 173, 187, 207 (Tempus), 214 f., 216 (Kunstsprache), 217, 218 (Verlegenheitsdialog), 219 (redundanter), 220 (Ausarbeitung), 221, 222 (Handlungsbeschreibung), 223, 279 (Überarbeitung)
 Dibell, Ansel 253
 Dichtkunst 52
 Didaktik 12, 288
 Direktheit 283
 Distanz 74, 84, 114 ff., 125, 131, 143, 206 f., 271, 274, 276 f.
 Doan, Robert E. 37
 Dörger, Dagmar 11
 Dostojewski, Fjodor Michailowitsch 158, 249
 Drama 52, 70, 74, 77
 Dramatisierung/Dramaturgie 45, 47 f., 225, 240, 243
 Dramentheorie 74, 77, 80
 Drehbuch 13 f., 20, 22, 77–80, 149, 245, 250
 Dynamik 190

 Egri, Lajos 76 f., 129, 150, 161, 232
 Ehlich, Konrad 17
 Ehrlichkeit 112, 116, 124
 Eigenschaften der Figuren 139 f. (Liste), 142, 149 (gegensätzliche), 155, 157 (verabscheuungswürdige), 196, 241
 – positive/negative 148, 151, 154 f.
 Einfachheit 282
 Einheit von Ort, Zeit und Handlung 74
 Einleitungs-/Anfangssatz 91 f., 105 f., 166, 208, 257, 259, 266 f., 277
 Einmaligkeit 196
 Eisberg-Prinzip 145
 Elixier 33, 251
 Empathie 46, 132, 200, 249
 Ende 279
 Entwicklung (Charakter) 151 f.
 Entwurf 270
 episches Präteritum 175, 207
 episches Theater 74, 84
 Episode 254
 Epos 48, 50, 52
 Epston, David 35
 Ereignis 243
 Erfahrung 30, 36, 39, 42 f., 44 (emotionale), 89, 95, 112 f., 115
 Erinnerung 38, 112 f., 114 (Fiktionalisierung), 116, 188, 194, 199, 223, 265
 Erinnerungsarbeit 38, 113
 Erklärung 166
 Erlebensschilderung 179
 Erotik 50
 Erwartung 20, 44, 45 (Norm), 46, 47 (falsche), 79 f., 88 f., 159
 Erzähldichte 276
 Erzählen 1, 4, 6, 9–12, 14 f., 17 (Professionalisierung), 28 f.,

- 36, 40 f. (Definition), 51, 53, 59 f., 73 (Logik), 79 (Geschwindigkeit), 81 (filmisches), 85 (archaisches), 86 (doppelt erzählen), 88, 97, 200, 206 (Tempus), 226
- authentisches 61 f., 206
- fiktionales 20, 61, 85, 87, 175, 206, 292
- literarisches 289, 291
- mündliches 98–101
- ’ Zeigen
- Erzähler 17 f. (professioneller), 62, 64, 66, 68, 80, 86, 169 (Reflexion), 182, 203, 207 (Distanz zum Protagonisten), 246 f. (externe)
- allwissender 61, 181, 189
- auktorialer 61, 63, 65, 158, 182, 246
- personaler (dritte Person Singular) 62, 68, 115 (Präteritum), 116, 117 (Präsens), 125, 146 f., 164, 189, 199, 212, 246 f.
- ’ Icherzähler
- Erzählerfigur 63, 179
- Erzählfigur 50, 68, 128, 130 f., 132 (eigene Biografie), 133 (Vorbilder), 134, 135 (Sammlung), 136–142, 151 f. (Realitätsbezug), 172 (Gedanken), 182, 225, 241 f., 279
- Entwicklung 134–143
- Tiefe 147 f., 154
- Erzählgrammatik 85
- Erzählhemmung 87, 89
- Erzählkompetenz 18 f., 21, 87, 113, 250, 264
- Erzählperspektive 40, 59 f., 62 (personale), 63 (auktoriale), 68, 73, 77, 176, 179, 189, 199, 204, 246–249, 274
- mehrperspektivisches Erzählen 227, 249 (gesplittetes)
- Wechsel 29, 78
- Erzählsituation/-position 63, 182, 278
- auktoriale 61, 186, 212, 247 (eingeschränkte), 248
- neutrale 62, 166, 247, 249
- personale 62, 247 ff.
- Erzählstimme 23, 58, 60, 62 (authentische), 63, 70 (konsistente), 80, 83, 97, 98 (Variationsbreite), 101, 109, 119 (Kindergeschichte), 143, 146, 168 (aus dem Off), 243, 275 (Überarbeiten)
- fremde 112, 200 ff.
- vs. Stimme des Autors 61 (Brechung des Erzählstoffs), 62, 98
- Erzähltabu 44
- Erzähltechnik 11, 15 (Firmenfusion), 17, 47, 66 f., 78 (Film), 87, 108, 163–173, 288
- Erzähltextanalyse 14, 22
- Erzähltheorie 15, 33 f., 41, 226, 232
- mythologische 33, 250, 252
- Erzählung 10 f., 14, 21, 42 (Begriff), 43, 203 (prädiktive), 243 (milieuorientierte), 244 (aktionsorientierte)
- Erzählzeit vs. erzählte Zeit 168 f.
- Erziehung 86 f.

Essay 42
 Evangelien 55

 Fabulieren 98
 Familie 36, 38, 152 f., 266
 Fantasie 59, 83, 86 f., 90, 93, 104, 119, 133, 137 ff., 177, 226
 Fantasy 159
 Farm der Tiere (G. Orwell) 254
 Fernsehen 88, 120
 Field, Syd 78, 80
 Figur, literarische 50, 68 (Rede), 128 ' Erzählfigur
 Fiktion 62, 66 (epische), 70 (literarische), 84 (Metafiktion), 290
 Fiktionalisierung 39 f., 120, 133, 206
 Fiktionalität 51 f., 290
 Film 10, 13 (deutscher), 14 f., 59, 70, 73 f., 76 f., 80 (dramatische Struktur), 81, 86, 88, 115, 133, 149, 155, 171, 214 (Dialog), 251, 273
 – Erzähltechnik 78 f.
 Flaubert, Gustave 211
 Fokussieren 273
 Form 93, 274
 Formulieren 271 f., 275 f., 284
 Forster, Edward 42
 Franklin, Jon 267
 Freud, Sigmund 65, 112, 116
 Freundschaft 50
 Frey, James N. 139, 205, 252

 Gardner, John 50, 81 f., 254 f.
 Gebrauchsanweisung 43

 Gedächtnis 38 (kollektives), 51 (der Menschheit), 53 (narratives), 108
 Gedanke 68 f., 101 f., 164, 171 (Zeitdehnung), 173 ff., 177, 180, 186, 188, 247
 Gedankenbericht 66
 Gedanken zitat 172, 173 (direkte Rede), 178
 Gedicht 42
 Gefühle 66, 74, 77, 80, 84 f., 92, 97, 102, 120, 164, 171 (Zeitdehnung), 179, 180 (Liste elementarer Gefühle), 181 (erlebte Rede), 184, 185 (Muster), 187, 188 (indirekte Ausdrucksmöglichkeiten), 199, 244
 – plakative 183, 186
 Gefühlssatz 183
 Gefühlszustände 181, 187
 Gegensätze 149, 241
 Gegenwart 120, 168, 173, 203 f., 207 f., 210
 Geister 84
 Genauigkeit 194 ff.
 Genette, Gerard 63 f., 202 f.
 Geniekult 21, 290
 Gesang 49, 51
 Geschichte 28, 32, 36, 41 f. (Definition), 43, 45, 47 f., 53, 56, 57 (Macht), 86 (doppelt erzählen), 92 (»zulassen«)
 – Verschriftlichung 51, 55
 Geschichtsschreibung 52
 Gesellschaft für Kreatives Schreiben 22
 Gesellschaftswissenschaften 11
 Gespräch 100, 202

Gestaltwandler 33
 Gestik 59, 140, 222
 Gewalt 50
 Gewissen 118, 122
 Glaube 57
 Glaubwürdigkeit 44, 74, 83, 120, 122, 144, 155, 159, 205, 249
 Goethe, Johann Wolfgang 65 f.
 Götter 50 f., 252
 Goldberg, Natalie 89, 226
 Gothic novel 253
 Grammatik 99, 102, 178 f., 275
 Gregor Samsa (Figur) 67
 Griechen 48–51
 das Gute 156

 Hamburger, Käthe 62, 66, 202, 207
 Hammett, Dashiell 194 f.
 Handlung 45 f. (Absicht/Durchführung), 145 f., 163, 187, 192 f., 194 (sichtbar machen), 199, 214 (Dialog), 225, 242, 244 ff. (Haupt-/Nebenhandlung)
 Handlungsbericht/-beschreibung 163, 166 f., 169, 176, 177 (erlebte Rede), 178, 179 (innerer Monolog), 189, 192, 213, 222 (Dialoge)
 Handlungsbogen 41, 254
 Handlungsfolge/-linie/-kette/-strang 29, 44 f., 66, 78 f., 83, 164 f., 204, 229, 231 ff., 235, 237 (komplexe), 238, 241, 245
 Handlungssatz 163–166, 173, 175, 183, 191 f., 213
 Hannibal Lecter (Figur) 157 f.
 Harris, Thomas 157

 Harry Potter (J. Rowling) 250
 Heiligengeschichte 118
 Heinemann, Wolfgang 44
 Hektor 49 f.
 Held, tragischer 151, 158
 Heldengeschichte 34 ' Epos
 Heldenmut 50
 Heldenreise 33 ff., 56, 250 ff.
 Helfer 161
 Herakles 156
 Hermann, Judith 185
 Herold 33
 Heros 56, 250
 Hindernis 42, 46, 72, 91
 Hintergrundgeschichte 106, 152, 157, 159
 Hochdeutsch 100
 Höhepunkt 230, 234 f. (Prämisse), 238 f., 267 f., 279 (Überarbeitung)
 Hollywood 133
 Homer 48–52, 145
 Hood, Ann 180
 Horrorgeschichte 84, 159, 253
 Ich, erzählendes/erlebendes 62 f., 202–205
 Icherzähler (erste Person Singular) 62 f., 111, 116, 146, 200, 202–206, 223, 247 f.
 Icherzählung 62 f., 114 (Präsens), 147, 202 (fiktionale), 205
 Idee 92, 108, 225, 227, 243 f.
 – dramatische 229 f., 232
 Identifikation 74, 85, 146, 156, 173, 249
 Identität 10, 15 f., 57 (kollektive)
 Ideologie 9
 Idiom 100

Ilias (Homer) 48–51, 145
 Illusion 66, 74, 81, 84
 Illusionskino 76
 Illusionstheater 74
 Imagination 103, 105 (gesteuerte), 133
 Improvisationstheater 18, 71 f., 75, 90
 Individualität 60
 Information 206, 227, 248 f., 273, 278, 283 (Kontext)
 Inspiration 103 f., 113, 259
 Inszenieren/Inszenierung 11, 30, 76
 Interaktion 105
 Interesse 110, 118 f.
 Internet 293
 Interview 16, 135, 268 f.
 Intimität 16, 29
 Intuition 72, 104, 198, 226
 Ironie 92, 120, 125

 James, Henry 168
 James Bond (Figur) 158
 Jazzing around 254 f.
 Jesus 48, 55 f., 58
 Johannes 55
 Johnstone, Keith 72, 90
 Journalistik 22
 Joyce, James 68 f., 177
 Jung, Carl Gustav 33 ff., 250

 Kafka, Franz 67
 Kamera 76 f.
 Kampf 33, 50, 56, 75, 153, 155, 157, 160, 229
 Kapitel 275
 Karikatur 155

 Katastrophe 244
 Katastrophenfilm 75 f.
 Katharsis 74
 Keaton, Buster 254
 Kind 28 ff., 86 f., 114 f., 120 (Erzählkontakt), 266
 Kindergeschichte 119, 250
 Kindheit 31, 35, 105, 113 ff., 144, 265 f.
 – Fiktionalisierung 112 f.
 Klang 99, 106 f., 283
 Klischee 90, 187, 268, 285
 Körpersprache 186 ff.
 kollektives Unbewusstes 33 f., 36
 Kommentar 211, 276
 Kommunikation 9, 16, 64, 88, 117, 217 (Schablonen), 222
 Komödie 155, 229
 Kompetenz 14, 19, 21 (literarische), 250
 – narrative 18, 252
 Komplikation 45, 47
 Komposition 225, 226 (Regeln)
 Kompression, narrative 79, 86
 Konflikt 50 (emotionaler), 77, 92, 149, 154, 160 f., 225, 230, 234, 239 f. (innerer), 242, 278
 Konstruktivismus 35
 Kontext 106 f., 115, 180, 187, 192 f., 254, 283 (Information)
 Kontinuität 83
 Kontrast 245
 Konvention 88, 109 ff., 216 (Dialoge), 275 (Darstellung)
 Konversation 88, 216, 223
 Konzept, dramatisches 229 f., 238
 Kotre, Jan 38

Kreatives Schreiben 18, 22 f., 39 f., 108
 Kreativität 16, 88, 290
 – Blockade/Bremse 90, 94
 – narrative 87, 93
 – Pädagogik 12, 22, 87
 Kress, Nancy 157, 159
 Kriminalroman 158 f., 227, 237, 244
 Krise 47
 Kultur 10, 14 (literarische), 15 (Organisation), 16 (Betrieb), 18 (Erzählen), 29, 55 (abendländische), 56 ff., 288 f., 291
 Kundera, Milan 128, 131, 182
 Kunst 12, 14 ff., 21 ff., 53, 288
 Kurzgeschichte 150, 244 f.

 Lämmert, Eberhard 168
 Landkarte 114
 Langeweile 46 f., 81, 102, 150, 153, 156
 Lead ' Einleitungssatz
 Lebenswissen 43
 Leidenschaft 52, 139 f., 241
 Leopold Bloom (Figur) 69
 Lesen 85, 292
 – laut vorlesen 99, 111, 275, 283
 Leser 81 f., 83 (Vertrag mit dem Autor), 84, 89, 184, 227 (Informiertheit), 249, 290
 – Perspektive 276, 278 f.
 – Testleser 280, 293
 Liebe 50
 Liebesgeschichte 229
 Lied 51
 Linguistik 11, 42
 Das Literarische Quartett 93, 281

 Literatur 10 ff., 14, 17, 20, 22, 51, 70, 73, 171, 207 (experimentelle), 289 f., 292
 – deutsche 13, 288
 Literaturgeschichte 48, 51
 Literaturwissenschaft 11, 22, 52, 85
 Lizenz 13
 Lösung 45, 46 (erwartete), 47, 225, 239
 Logik 83, 209 (Tempuswechsel), 242 (Ereignisfolge)
 Lügen 86 ff., 142
 Lukas 55
 Lyotard, Jean-François 57
 Lyrik 22

 Macbeth 158
 Macht 56, 57 (Geschichte)
 Magnolia (Film) 79
 Der Malteser Falke (D. Hammett) 194
 Der Mann ohne Eigenschaften (R. Musil) 211
 Markus 55
 Marx Brothers 254
 Material ' Stoff
 Matthäus 55
 Medien 13, 17 f., 29
 Memoiren 202, 265
 Menelaos 48
 Menschheit 51 (Gedächtnis)
 Mentor 33, 56, 161, 251
 Merkel, Johannes 29
 Metaerzählung 57
 Metafiktion 84
 Metanarration 64
 Metapher 128, 190, 275, 285

- Milieu 243, 245
 Milieustudie 254
 Mimik 59, 186 f.
 Misserfolg 261
 Mitspieler der Protagonisten 160, 161 (Typologie)
 Moderne 57
 Monolog 68
 – innerer 69, 101, 144, 146 f., 166, 172 f., 177 f., 179 (Handlungsbeschreibung), 187, 214, 220, 247
 »Moral der Geschichte« 229, 232
 ' Prämisse
 Mosaikstruktur 253
 Motivation/Motiv 21, 56, 91, 93, 122 (Schreiben), 123, 148, 158 f., 187, 190, 219, 240
 mündliche Überlieferung 10, 51, 55
 Murray, Donald M. 271 f.
 Musen 21
 Musik 77
 Musil, Robert 211 f.
 Mythen 9, 30, 33, 34 (Begriff), 36 (persönliche), 58 (Ultra-Bedeutung), 85, 250 f.

 Nadolny, Sten 113, 282
 Nähe 16, 29
 Naheliegendes 91
 Narration 44, 64 (Metanarration), 65 f. 203 (gleichzeitige/ingeschobene)
 – narrative Kompression 79, 86
 – Psychonarration 65 f., 172
 narrative (Psycho-)Therapie 35, 37

 narrative Zusammenfassung 168, 170, 229, 247
 Nelson, Victoria 275, 293 f.
 Neues Testament 55
 Neugier 47, 278
 Notwendigkeit 52, 255
 Novelle 244 f.

 Odysseus 49
 Off 78, 168
 Offenheit 20
 Offensichtliches 91
 Orchestrierung des literarischen Personals 161 f.
 Originalität 88, 90 f., 110, 285
 Ort der Handlung 152, 193 f., 199, 269
 Orwell, George 254
 Othello 151

 Parry, Alan 37
 Parzival 32
 Patroklos 49
 Per Anhalter durch die Galaxis (D. Adams) 254
 Persönlichkeit 116, 124 f., 128, 159, 245
 Plan/Planung 229 f., 232, 237
 Platon 52
 Plot 42 (Definition), 108, 127, 136, 160, 227, 229, 235, 237, 238 (Entwicklung), 239 f., 242 ff., 245 (aktionsorientierter), 246, 254, 269 f. (Sammlung)
 – Überarbeiten 274, 276
 Poesie 85
 Poetik (Aristoteles) 47
 Point of attack ' Angriffspunkt

Pointe 46 f., 137
 Pointierung 46
 Politik 57
 Polti, George 269
 Postmoderne 57
 Prämisse 77, 229, 232 f., 234 f.
 (Höhepunkt), 236, 239, 241,
 246 (Haupt-/Nebenhandlung),
 274 (Überarbeiten)
 Präteritum, episches 175, 207
 Priamos 49
 Privates 265
 Proletariat 57
 Prophezeiung 203
 Prosa 20, 50, 214 f. (Dialoge), 253
 Protagonist 32, 36 f., 50, 52, 62, 73
 (Innenansicht), 85, 92 (Gefüh-
 le), 127, 137 f., 145 ff. (Einfüh-
 rung), 154, 161, 207 (Erzähler-
 distanz), 244, 246
 Prüfung 251
 Psyche 28, 32, 64 ff., 70, 104, 127,
 171, 247
 Psychoanalyse 38, 65 f., 70
 Psychologie 11, 32 f., 65, 70
 Psychonarration 65 f., 172
 Psychotherapie 11, 15, 31 f., 35, 37
 ff., 66
 Puppenspiel 30, 200

 Rätsel 244
 Raskolnikow (Figur) 158, 249
 Rasse 57
 Rationalität 119
 Realität 83 (narrative), 84, 151
 Realitätssinn 84
 Recherche 197, 268, 273
 Rechtschreibung 99, 102, 272, 275

 Rede, direkte/indirekte 68 f., 173
 (Gedanken zitat), 174, 177 f.,
 215
 Rede, erlebte 14, 66 ff., 146, 169,
 172, 174 ff., 177 (Handlungs-
 beschreibung), 179, 181 (Ge-
 fühl), 189, 213, 220, 247 f.
 Redigieren 275
 Redundanz 219 (Dialog), 276, 279
 Reflexion 146, 163, 169 (Erzähler),
 211 ff., 244, 248
 Regelmäßigkeit 258 f.
 Regeln 21 ff., 83, 210, 226, 292
 Regelpoetik 21
 Regisseur 79 f.
 Reife/Reifung (Charakter) 35, 151,
 227
 Reklame 43
 Reliefbildung, epische 169
 Religion 9, 51 f., 58
 Revision 272, 274
 Rezept 43
 Rezipient 17
 Rhetorik (Aristoteles) 190
 Rhythmus 99, 245, 283
 Ritual 56
 Rohtext 273 f.
 Rolle/Rollenspiel 29, 30 (Verhal-
 ten), 31, 200 ff., 219
 Roman 13, 20, 23 (»von der Stan-
 ge«), 39 f., 50, 52, 66 (moder-
 ner), 74, 82, 172, 177, 244 f.
 Roorbach, Bill 113
 Die rote Couch (I. D. Yalom) 220
 Roth, Philipp 9, 39 f.
 Routine 72, 109 f.
 Rowling, Joanne 250
 Rückblende 209 f., 227

- Ruf zum Abenteuer 33, 251 f.
- Sachtext 43
- Satire 155
- Satzmelodie 283
- Schauplatz 73, 193 f.
- Schauspieler 71 ff.
- Schelmenroman 155
- Schlüsselbild 86
- Schluss 279
- Schreib-/Notizbuch 134 f., 197, 217, 232, 260, 263
- Schreiben 11 (autobiografisches), 39, 89 (Ausdrucksarbeit), 97, 116 (Selbsttherapie), 130 (narratives), 257 f., 259 (Anfang), 260–267
- Blockade 100, 294
 - literarisches/fiktionales 11, 14, 21 f., 39, 84
 - Motivation 122–125
- Schreibkompetenz 11, 19
- Schrift 10, 51 (Entstehung)
- Schuld und Sühne (F. M. Dostojewski) 158, 249
- Schwächen (einer Figur) 148, 155, 158, 160
- Das Schweigen der Lämmer (T. Harris) 157
- Schwellenhüter 33, 251
- Schwert 251
- Sciencefiction 84, 89, 159, 255
- Segeberger Kreis 22
- Selbstanalyse 116
- Selbstehrlichkeit 112, 124
- Selbstgespräch 68, 70, 101, 179, 202
- Selbsttherapie 116
- Selbstverständnis 15, 29, 290
- Selbstzensur 20, 89
- Semantik 106
- Sentimentalität 120
- Sequenzialisierung 273
- Serienheld 129
- Shakespeare, William 151, 158
- Show-down 49
- Sieg 56
- Signal 43
- Sinne 198
- Sinnhaftigkeit 80
- Skepsis 82
- Sketch 253
- Skript 30 f., 105, 216
- Slang 220
- Slice-of-life 254
- Slow motion 166
- Smiley, Jane 281
- Sonja (J. Hermann) 185
- Souveränität 110
- Sozialisation, narrative 87
- Sozialismus 57
- Spannung 50, 75, 77, 84 (Erzeugung), 137, 160, 220, 227, 240, 278 f.
- Bogen 47, 225
 - Lösung 45 ff., 225
- Spartakus 154
- Spiel 29 ff., 87
- Spielleiter 71
- Sprache 20, 27 f., 31, 33 (ewige - innere), 59 f., 77 (gesprochene), 85 (Ästhetik), 97 (Schreib-/Sprechsprache), 99 (förmliche), 109 f. (Muster), 110 f. (private), 258, 280 f., 282 f.

- (einfache), 283 (explizite), 285
 (bildhafte), 294
 Spracherwerb 10, 28, 30 f., 87
 (Deutschunterricht)
 Sprachgedächtnis 108
 Sprachmuster 30, 134
 Sprachproduktion 102
 Sprechdenken 101 ff., 181, 184
 Sprunghaftigkeit 179
 Der Stadtneurotiker 154
 Stärken (einer Figur) 148, 160
 Stanzel, Franz K. 61
 Staunen 133
 Stein, Sol 168, 198, 216
 Stereotype 133, 153, 252
 Sterne, Laurence 63
 Stil 280 f.
 Stimmigkeit 80, 129, 140 f., 148,
 165, 185, 242 (psychologi-
 sche), 275, 285
 Stimmung 77, 112, 253
 Stoff/Material 13, 23, 39, 60 f., 76,
 89, 95, 107 f., 125, 221, 225 f.,
 264 ff., 273
 Stream of consciousness 'Bewusst-
 seinsstrom
 Streichen (Überarbeitung) 276, 284
 f.
 Struktur, dramatische 252 (Alterna-
 tiven), 253, 274, 276
 Stundenplan (Schreiben) 259
 Subjektivität 16, 67 (authentische),
 70
 Sünde 118
 Swain, Dwight V. 139
 Sympathie 85, 132, 156, 184, 249
 Szene 30 f., 71 ff., 78 (Wechsel),
 80, 83 (Übergänge), 90, 103,
 169, 238, 253
 Szenenplan 229, 236 ff.
 Tagebuch 63, 102, 144, 202
 Tagtraum 101, 104
 Talent 10, 18, 22, 294
 Tempo 166 ff., 176, 220 (Wech-
 sel), 277
 Tempus 19, 174, 206 f., 208 f.
 (Wechsel)
 Teufel 156
 Textsorte 29, 33, 42, 43 (Wissen)
 Theater 10, 14, 59, 68, 72, 73 f.
 (Erzählformen), 76 f., 171, 214
 (Dialog), 269
 Thema 107, 117, 226, 259
 (Plan), 264, 266, 270, 274 (Ent-
 wicklung), 294
 Tiefe/Bedeutung 94 f., 233 f.,
 245
 Titanic (Film) 75 f.
 Tobias, Ronald 269
 Tod 56, 251
 Tod und Wiedergeburt 33, 251
 Tradition 56
 Tragödie 74 f., 229
 Traum 32, 34, 86, 101, 104, 203
 – fiktionaler 81 f., 84, 86 (konti-
 nuierlicher), 168, 173, 243, 276
 (Überarbeitung), 283, 292
 Traumtext 32 f.
 Trieb 139
 Tristram Shandy (L. Sterne) 63 f.
 Troja 48 ff.
 Über-Ich 112

Überarbeitung 94, 183, 226, 270–
274, 275 (obsessive), 276–280
– stilistische 280 ff.
Übergänge/-leitungen 77, 83, 179,
229, 238

Übungen

Übung 1: mündliches Erzählen,
Verschriftlichung eines vertrau-
lichen Gesprächs in der All-
tagssprache 99 f.
Übung 2: lautes Denken,
Verschriftlichung innerer Mo-
nologe, Sprechdenken, Sprach-
produktion 101 f.
Übung 3: Imagination, Inspiration,
Visualisierung bei geschlosse-
nen Augen 103 f.
Übung 4: gesteuerte Imagination,
Inspiration, Dialogerfindung
bei offenen Augen 104 f.
Übung 5: Assoziationen, Begriffs-
/Themensammlung, Aktivie-
rung des Sprachgedächtnisses
durch Brainstorming 107 f.
Übung 6: das Ungesagte sagen,
Alltags- od. Berufsroutine kon-
ventionell-höflich bzw. übelge-
launt beschreiben 110 f.
Übung 7: Erinnerungsarbeit,
Fiktionalisierung der Kindheit
in der Ichform (im Prä-
sens) 113 f.
Übung 8: Erinnerungsarbeit,
Fiktionalisierung der Kindheit
in der dritten Person Singular
(im Präteritum) 115
Übung 9: Beichte 118

Überraschung 46 f., 111
Überschrift 275
Übersetzung 13
Übersinnliches 84

Übung 10: Kindergeschichte 119 f.
Übung 11: Ausreden erfinden 120
f.
Übung 12: eigene Schreibmotivati-
on, Beweggründe 123
Übung 13: Vertiefung der eigenen
Schreibmotivation, Beweg-
gründe 124
Übung 14: Distanz zur eigenen
Schreibmotivation, Beschrei-
bung in der dritten Person (im
Präsens) 125
Übung 15: Sammlung literarischer
Figuren 135
Übung 16: Entwicklung zweier
Erzählfiguren; stimmige Eigen-
schaften 140
Übung 17: Einführung des Prota-
gonisten, Einleitung einer Er-
zählung, dritte Person, Icher-
zähler 147
Übung 18: Betonung besonderer
Stärken/Schwächen der Figu-
ren, positive/negative Eigen-
schaften 148
Übung 19: Figurenäußeres und
-inneres kontrastieren 149
Übung 20: Figur mit vielen negati-
ven und einer positiven Eigen-
schaft 154 f.
Übung 21: Figur mit verabscheu-
ungswürdigen Eigenschaf-
ten 156 f.

- Übung 22: Protagonist/Antagonist-Beziehung 160 f.
- Übung 23: Ausgestaltung der Mitspieler im Hinblick auf den Konflikt zwischen Protagonist/Antagonist 162
- Übung 24: Handlungskette aus Handlungssätzen 164
- Übung 25: Handlungsbeschreibung/-bericht, Zeitdehnung/-raffung, Tempo der Darstellung 166 f.
- Übung 26: Zeitdehnung, Handlungsbeschreibung bis zum Zeitstillstand 169 f.
- Übung 27: Vermischung von Handlungssätzen und erlebter Rede 175 f.
- Übung 28: Darstellung grammatikalisch korrekter innerer Monologe als Bewusstseinsstrom 179
- Übung 29: alternierende Verketzung von Handlungssätzen und Gefühlssätzen, plakative Gefühle 183
- Übung 30: Gefühlszustände in verschiedenen Modalitäten durchdeklinieren 187
- Übung 31: Gefühlssätze durch Handlungsbeschreibung ersetzen 187 f.
- Übung 32: Gegenstände in verschiedenen Modalitäten beschreiben 190 f.
- Übung 33: alternierende Verketzung von Handlungssätzen und Beschreibungssätzen 191 f.
- Übung 34: zweimalige Beschreibung eines Schauplatzes unter gegensätzlichen Annahmen 193 f.
- Übung 35: Ortsbeschreibung unter Einbeziehung aller Sinne aus der Figurenperspektive 198 f.
- Übung 36: Ortsbeschreibung, Verzahnung von Erinnerungs-, Gefühls- und assoziativen Elementen 199 f.
- Übung 37: schreiben in der Rolle eines fremden Icherzählers 200 ff.
- Übung 38: Übernahme einer fremden Icherzählerstimme, von der Erzählergegenwart zur -vergangenheit 204 f.
- Übung 39: Umschreibung einer Geschichte aus dem Präteritum ins Präsens 208
- Übung 40: alternierende Verketzung von Handlungssätzen und Erzählerreflexionen 213
- Übung 41: Sammlung gewöhnlicher und ungewöhnlicher Konversationsmuster an belebten Orten 217 f.
- Übung 42: Dialoge entwickeln 219 f.
- Übung 43: Ideensammlung für Geschichten aufgrund eines vorgegebenen Kurztextes 232
- Übung 44: Ideensammlung für andere Geschichten 232
- Übung 45: Formulierung unterschiedlicher Prämissen auf der Basis gesammelter Ideen 235

Übung 46: Plot/Szenenplan aus
 Themenideen entwickeln 237 f.
 Übung 47: Entwurf eines dramati-
 schen Konzepts aus Figur,
 Konflikt, Plot, dramatischer
 Struktur 241 f.
 Übung 48: Nebenhandlung zur
 Haupthandlung konzipie-
 ren 245 f.
 Ulysses (J. Joyce) 68, 177
 Umgangssprache 97, 109
 Unbewusstes 35, 85' kollektives
 Unbewusstes
 Die unerträgliche Leichtigkeit des
 Seins (M. Kundera) 182
 Ungewöhnliches 109
 Unglaubwürdigkeit 82 ff.
 Unter-Ich 111 f.
 Unwahrscheinlichkeit 83
 Unwissenheit (der Zuhörer) 47
 Ur-Geschichte 35
 USA 18, 22 f., 76
 Vampir 156
 Variation 254
 Veränderung, charakterliche 150 f.,
 239 ff.
 Verantwortung 130 ff.
 Verbrechen 159
 Verbündeter 33, 251
 Vergangenheit 112, 114, 120, 175,
 203 f., 207 f.
 Vergleich 285
 Vergnügen 85
 Verhalten 187
 Verkehrssprache 110
 Vernunft 52
 Verschriftlichung 10, 51, 55, 100,
 112, 170, 214 (Dialoge)
 Versform 50
 Versprachlichung 28, 30, 95
 Versprechen 277
 Verstand 83, 85, 97
 Vertrag zwischen Autor und Le-
 ser 83
 Die Verwandlung (F. Kafka) 67
 Viehweger, Dieter 44
 Visualisierung 103
 Vogler, Christopher 34, 250
 Vogt, Jochen 66
 Voice over 86
 Vorbilder/Vorlagen 133 f.
 Vorhersehbarkeit/-sagbarkeit 46,
 80, 102
 – Dialoge 216, 219
 Vorstellung ' Imagination
 Wachstum, charakterliches 150 f.
 Wahrheit 16, 52, 56 ff., 86 (Erzie-
 hung), 242 (psychologische),
 285
 Wahrnehmung 20, 30, 40, 78, 188,
 190, 198, 222
 Wahrscheinlichkeit 52, 83
 Wandlung (Charakter) 156
 Wayne, John 154
 Weitschweifigkeit 278
 Wellershoff, Dieter 39
 Welt, gewohnte 251 f.
 Weltbild/-sicht 20, 28, 36, 60, 109,
 146, 248
 Werbung 79 (Geschwindigkeit des
 Erzählens)
 Western 84, 159
 White, Michael 35

Widersprüchlichkeit 134, 140, 147,
 149 f., 244
 Wiederholungen 276
 Wilhelm Meisters Lehrjahre
 (J.W. Goethe) 64 f.
 Wirklichkeit 82, 252
 Wirtschaft 15
 Wissen, paradigmatisches 43 f.
 Wissenschaft 11 f., 16, 44 (Erzähl-
 tabu)
 Wörter 28 (Objektbezug), 106 f.
 (Verknüpfung), 108
 Woolf, Virginia 68
 Wouk, Herman 159

 Yalom, Irving D. 220, 222

 Zeichentrickfilm 79
 Zeigen statt erzäh-
 len/berichten 168, 171, 175
 Zeit 152, 167, 169, 204, 206–209
 – erzählte 166, 168 f. (vs. Erzähl-
 zeit), 169
 Zeitdehnung 166, 169, 170 (Zeit-
 stillstand), 171 (Gedanken, Ge-
 fühle)
 Zeitraffer 166–170
 Zeitzeuge 134
 Zensur 20, 89
 Ziel 56, 80, 222
 Zombie 84
 Zufall 83, 158
 Zukunft 208
 Zusammenfassung, narrative 168,
 170, 229, 247
 Zuschauer 72, 74, 79, 81, 86, 251
 (Gefühle)

Über den Autor

Otto Kruse ist Professor im Department Angewandte Linguistik an der Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften und leitet dort das Zentrum für Professionelles Schreiben. Er hat sich auf die Untersuchung von Schreibprozessen und die Vermittlung von Schreibkompetenz spezialisiert.

Veröffentlichungen u. a.: *Keine Angst vor dem leeren Blatt*, Campus Verlag 2007 (12. Auflage), *Kreativität als Ressource für Veränderung und Wachstum*, DGVV Verlag 1997, und – zusammen mit E. M. Jakobs & G. Ruhmann – *Schlüsselkompetenz Schreiben*, Luchterhand Verlag 1999. Web:: www.zps.zhaw.ch. Kontakt: kreo@zhaw.ch