

Hans J. Wulff

Geschichten und Geschichtenmaschinen

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Kommunikation im Gespräch. Festschrift für Franz R. Stuke*. Hrsg. v. Peter Kruck, Christine Rothe u. Gudrun Schäfer. Münster: Daedalus Verlag 2002, S. 129-136 (= Kommunikation im Gespräch. 4.).

Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-105>

Unterhaltung ist's, wenn's unterhält, sagt Thomas Gottschalk irgendwann. Manche Dinge der Kommunikation erklären sich in sich selbst, möchte man meinen, in kommunikativer Praxis, nicht im Reden und Theoretisieren darüber. Man könnte in diesem Sinne auch sagen: Nur der kann kompetent kommunizieren, der kompetent kommuniziert. Unterhaltung, kompetentes Kommunizieren - nur scheinbar habe ich echte Selbstdefinitionen gegeben, weil es Kriterien gibt, die nur umständlich aufzudecken sind und eines Blicks in die kommunikative Praxis bedürfen.

Warum sind Artikel über Langeweile oft höchst unterhaltsam? Wer langweilt, verliert Leser, Zuhörer oder Zuschauer. Man muß den Adressaten binden können. Darum braucht man ein Wissen darüber, was ihn hält. Kommunizieren lernt man wie das Tanzen: beim Tun. Gute Absicht reicht nicht aus. Du willst eine Geschichte erzählen? Sei dir sicher, daß Adressaten zuhören mögen!

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

Manche können bessere Geschichten erzählen als andere. Und manche können besser erzählen. Zum Geschichtenerzählen gehört eine Kultur, in der das Erzählen gepflegt wird. Geschichten binden. Sie sind der Kitt, der Familien, Nachbarschaften und

Freundeskreise zusammenhält. Darum nehmen Geschichtenerzähler gemeinschaftsbildende Rollen ein. Sie markieren zentrale Funktionen der Sinnggebung in allen Kollektiven der Welt. Darum gibt es überall Professionalisierungen des Geschichtenerzählens. Scheherazade, die Märchentante und der Journalist: so weit sind sie nicht voneinander entfernt. Sie unterhalten, weil sie Sinnhorizonte anbieten, weil sie Phantasie von Adressaten binden, weil sie Spannung, Rührung und Empörung induzieren.

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

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

Akademische Ausbildung legt wenig Wert auf die Heraus-Bildung des Erzählens. Das Erzählen ist eine Tugend, die Studenten eher zufällig haben (oder auch nicht). Im Studium geht es um Analyse, um Kontextualisierung, um Bedingungen, um Statistik und Geistesgeschichte. Aber nicht darum, wie man einen Stoff in eine Geschichte formt, wie man Spannung erzeugt, wie man über die ethischen und politischen Implikationen einer Erzählung nachdenkt und sie so verändert, daß sie ihre Moral auch hat.

Manchmal klaffen Diskrepanzen auf - die junge Frau, die Geschichten für Kinder erfinden und erzählen kann wie keine zweite, verstummt im Seminar. Nicht, daß Analyse, Kontextualisierung, Bedingungen, Statistik und Geistesgeschichte schlecht oder gar verwerflich wären. Aber sie bilden nur einen Kernbereich der Fähigkeiten, die die Studenten später benötigen. Die vielleicht wichtigste fristet in der Universität nur ein Schattendasein, findet auf Fluren, in den Cafeterien und Kneipen ihren Ort.

Ist das Narrative nun aber nur am Rande interessant? Immerhin gibt es eine ganze Disziplin, die sich um die Formen des Erzählens kümmert. Narratologie ist die Wissenschaft vom Erzählen, sollte es zumindest sein. Doch ist das Geschichtenerzählen ein viel innigerer Teil alltäglicher und beruflicher Praxis, als daß sie in den dürren Kategorien von Geschichtengrammatiken oder den Taxonomien des Perspektivischen sich erschöpfen dürfte. Es steht an, sie in die akademische Arbeit einzuholen, neben das analytische Gegenüber ein handfest-praktisches Mit zu stellen. Immerhin könnte die *Drehbuchentwicklung* Teil des film- und fernsehwissenschaftlichen Methodenkanons werden. Das hat wissenschaftliche Gründe, weil der Schritt von einer Drehbuchfassung zur nächsten auf einer konkreten Reflexion des Stoffes und der Strategien beruht, den Adressaten zu binden. Das hat didaktische Gründe, weil sie Alltagskompetenzen der Lernenden einbindet und professionalisiert. Für manche Wissenschaften ist der Text etwas Unantastbares. Der Text ist dort eine authentische Zelle des Sinns. Wer in sie eingreift, zerstört einen Sinnentwurf, der seine Dignität in sich trägt. Das deutet zurück auf das Buch aller Bücher und einen Schriftglauben, der von der Einzigartigkeit des Aufgeschriebenen überzeugt ist. Dabei ist die Bibel eine Omnibusgeschichte, ein krauses Buch voller Bücher, Dokument einer Jahrhunderte währenden Kette des Erzählens! Texte wandeln sich im Erzählen, es ginge gar nicht anders.

Wer daran glaubt, ein Text sei etwas Perfektes, etwas Definitives - er unterschiebt der Erzählung eine jenseitige Stimme, eine genialische Animation. Eine Wissenschaft, die sich für das Erzählen interessiert, wird die Geschichten nicht als Gegebenes und Unveränderliches nehmen, sondern sie variieren, sie könnte gar nicht anders. Sie wird *stories* weiterentwickeln. Wird aus männlichen weibliche Helden machen. Wird das Ende an den Anfang setzen und von dort aus die Intrige entwickeln. Wird aus nichtigen

Anlässen gewichtige machen. Wird die Geschichte aus der Sicht des Dieners oder des Sohnes erproben. So wird aus Robinsons Geschichte diejenige Freitags, aus Cäsars die des Kochs. Was ist die *story*? Manches wird extremifiziert werden, aus dem blutigen Knie wird ein gebrochenes Bein, aus der mageren Schwester eine männerverzehrende Vamp-Figur, aus dem spießigen Polizisten mit dem Strafzettel der bössartige Sheriff.

Besonders wichtig zu klären: Wer ist die interessante Figur? Erzähl deren Geschichte, zentriere sie und nicht die Spießer! Donnie Brasco ist ein Undercover-Polizist, ein Aufrechter und Selbstgerechter. Er schleicht sich ein, wird geliebt und schließlich adoptiert von einem Mafioso, wird dessen Sohn. Der Sohn verrät den Vater, der den Sohn nie fallen läßt, um den Preis des eigenen Lebens - wessen Geschichte willst du erzählen? Wessen Perspektive bietest du dem Zuschauer an, dass er sich identifizieren und anrühren möge? Der Film erzählt die *story* des Spießers, des Verräters, des Gerechten. Eine Bushland-Geschichte. Aber auch ein Hollywood-Film, der nicht zu Ende entwickelt wurde, der die Erzählprobe nicht durchgemacht hat und das tragische Potential der Gegenrolle nicht ausreichend erprobte.

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

Geschichtenentwicklung als akademische Methode und als didaktische Technik geschieht am konkreten Material. Das Konkrete und das Abstrakte - da tut sich die akademische Lehre meist schwer, eine Verbindung zu suchen. Das gilt auch für die Untersuchung des Geschichtenerzählens. Du redest von der „Perspektivität der Darstellung“ und nicht davon, wessen Geschichte du eigentlich erzählst! Du redest von „mangelnder Motivation“ und nicht von der Entwicklung konsistenter Charaktere! Du kritisierst Gattungen und Darstellungsstile wie die von Seifenoper, aber du sprichst nicht davon, daß die Geschichte von mißlingender Kommunikation handelt und vom Fremdwerden im Alltag (und in welchem Genre sollte man das wohl besser darstellen?!). Das

Konkrete läßt sich nicht in ästhetische Kritik auflösen - und darum ist es nicht nur attraktiv, sondern auch bildungsethisch notwendig, vom Konkreten auszugehen. Also: Geschichten erzählen, sie variieren und optimieren ist Teil akademischer Arbeit.

Geschehen im Streik 1997: Ein Seminar soll Geschichten über den Streik erfinden und beraten. Einer der Vorschläge handelt von einer militanten Studentengruppe, die die Bildungsministerin dazu erpreßt, Forderungen der Studenten auf einer Vollversammlung zu unterstützen. Das Konzept wird mehrfach überarbeitet, immer wieder verändert. Die Studenten haben Filmmaterial gefunden, das die Ministerin auf einer Vollversammlung zeigt - sie hat einen Knopf im Ohr und scheint mit ganz geistesabwesendem Gesicht dem zuzuhören, was sie hört. Dieses Material soll auf jeden Fall verwendet werden. So kann der Text der Erklärung, den die Ministerin spricht, in der ersten Fassung motiviert werden. Die Figuren aber ändern sich. Mehrfach wird der Text diskutiert, neu überarbeitet, die Änderungen in neue Fassungen einbezogen. Wir folgen den Fragen der Poetiken des Films und der Drehbuchliteratur. Wer hat welches Ziel? Sind am Beginn die Figuren flach, reichern sie sich in den späteren Versionen an, werden komplizierter und widersprüchlicher. Wo ist der Konflikt, welche Handlungsintentionen kollidieren? Wer ist die interessante Figur? Aus der Interessenskollision von Studenten und Bürokratie wird am Ende ein viel komplizierterer Konflikt - die Ministerin wird sich mit einem Studenten, der nur notgedrungenmaßen in der militanten Studentengruppe mitarbeitet, solidarisieren und mit ihm zusammen auf einem Kutter nach Norwegen fliehen, die Perspektiv- und Hoffnungslosigkeit der bildungspolitischen Diskussion hinter sich lassend. Aus der Streik- ist so eine Liebesgeschichte geworden. Welche Moral hat der Film? Unter der Hand hat sich eine Propagandageschichte in eine resigniert-privatistische Perspektive verkehrt.

Halt, keine voreiligen Schlüsse! Der Film wurde nicht nur als Drehbuch vollendet, sondern auch als Videofilm realisiert. Die Studenten haben ihn als *WIR SIND NICHT NIEDLICH!* tituliert, und sie markieren darin eine Position, die gegen eine allzu vereinfachte Sicht der Mächteverhältnisse und die Planlosigkeit des Streiks protestiert. Das Privatistische ist möglicherweise eine Gegenmaßnahme gegen schnelle Vereinnahmung. Ideologiekritische Diskussion tut

not - und der Film und seine komplizierte Entstehungsgeschichte liefert ihr das Material.

Integration wissenschaftlicher und handwerklicher Techniken war Leitvorgabe des Seminars. Das Handwerkliche ernst nehmen! Es ist eine Erfahrungstatsache, die eben nicht intuitiv und blind, sondern die analytisch ist - und sie muß es sein, weil sie auf professioneller Arbeit beruht. Professionalität könnte nicht auf Intuition aufbauen. Das zeigt schon die Handbuchliteratur des Films, deren exorbitantes Wissen über Gegenstand, Verfahrensweisen und ästhetische Qualitäten erst seit kurzem auch von Wissenschaftlern ernstgenommen wird. Drehbuchentwicklung ist zudem verbunden und verbindbar mit wissenschaftlicher Reflexion. Die Arbeit am Material ist beständiger Rückgriff auf Kategorien der Narratologie. Geschichtenerzählen ist reflexive Praxis.

Die Textanalyse spricht von strukturellen Eigenschaften der Texte, von Rekurrenzen, von thematischen Ketten und von Isotopien. Die Drehbuchliteratur kennt dagegen die Metapher vom „Säen“ und „Ernten“. Sie meint im Endeffekt etwas ähnliches, aber sie nimmt es als eine strategische Qualität der Geschichte. Der Gedanke ist einfach: Wenn der Zuschauer nachvollziehen können soll, was geschieht und warum eine Figur sich so verhält, wie sie es tatsächlich tut, dann muß die Handlung vorbereitet werden. Die Plausibilität der Entwicklung muß abgesichert werden, sonst bricht der Prozeß des Nachvollzugs und der Illusionierung zusammen. Wenn zwei Figuren sich gegen alle anderen solidarisieren sollen, ist es vernünftig, ihre Isolierung gegen die anderen, ihre Ausgrenzung und ihr Alleinsein mehrfach zu zeigen. Es braucht Szenen des Säens, die am Ende geerntet werden können - weil die Entscheidung, sich zur Qualität der eigenen Wünsche zu bekennen und sich aus der Welt der Probleme der anderen zu verabschieden, erst dann nachvollziehbar wird. Diese Überlegung führt zu einer rekurrenten Kette von Szenen, die das Thema der Einsamkeit umschreiben. Aber die Kette ist nicht intuitiv gesetzt, sondern entsteht aus einer kommunikationstrategischen Überlegung - sie übt den Adressaten ein, eine bestimmte Erfahrung der Figuren sehen zu lernen. Wer Drehbücher entwickelt, muß lernen, Kommunikation vom Adressaten her zu denken.

Eine Geschichte hat viele Durchläufe, bis sie gut und erzählbar geworden ist. Sie reflektiert auf das, was die Erzähler einzubringen haben. Drehbucharbeit ist

keine individuelle Arbeit. Eine Geschichte entwickelt sich durch kollektiven Zuspruch, durch Beratung, Variation und Modulation, Verdrehung. Eine Geschichte ist kein individuelles Produkt, sondern das Ergebnis einer gemeinsamen Anstrengung. In handwerklich orientiertem Erzählen ist der Schreiber nicht narzißtisch gebunden, er entblößt und gefährdet sich nicht. Drehbuchentwicklung ist das Ergebnis von Teamarbeit, verlangt eine verbindliche Konzentration mehrerer auf das Produkt. Auch darum ist das Geschichtenerzählen in einer Hochschule fremd, in der es um individuelle Leistungen geht. Kollektive Produktionsweisen, die das Leben der Kommunikationsbranche fast ausschließlich bestimmen, sind hier exotische Arbeitsformen geblieben.

Franz Stuke, Geschichtenerzähler: Dir zuzuhören, macht Spaß. Man merkt, daß da einer am Werk ist, der sein Handwerk versteht. Erworben in Münster und Warendorf und allen anderen Orten. Man merkt, daß da einer Lust hat an der Mitteilung und daß er weiß, daß soziale Bindung aus der Bindung der Mitteilung entsteht. Versuchen, diese ursprüngliche Lust an der Kommunikation in die Hochschule einzuschmuggeln: die Professionalisierung des Ge-

schichtenerzählens ist und bleibt ein Projekt der Hochschuldidaktik. Wer aus der Hochschule herausgeht, soll kommunizieren können - Deine Leitforderung, lieber Franz, klingt mir nach.

Sie ist vernünftig, sie leuchtet ein. Und sie kann nicht ohne Implikationen sein. Manchmal lasse ich Studenten in einem Planspiel Tischvorlagen für eine Sitzung des ministerialen Rats schreiben, in dem sie herausstellen sollen, warum und zu welchem Ende es nötig ist, handwerkliche Techniken in die Hochschulausbildung zu integrieren. Es ist anrührend zu sehen, wie genau sie begründen können, welcher Horizont von Wissen, Fähigkeiten und Fertigkeiten dadurch aktiviert werden könnte. Und sie wissen auch, daß sich solche Arbeit aus dem Kontrollbedürfnis der Curricula und Prüfungsleistungen herauschleicht. Da entsteht kein abfragbares Wissen, kein Kanon, nichts Repetierbares. Handwerkliches Wissen erweist sich in der Praxis selbst, in der Evaluation von Produkten, in der Fähigkeit, Produkte auf den gegebenen Zweck hin zu verändern. Kompetenzunterricht eben, keine Bibelkunde. Studenten, die weit genug sind, wissen davon mehr als viele ihrer Lehrer. Ihre Biographien belegen, dass sie eine folgenreiche Einsicht gehabt haben.