

Handbuch des
Nonlinearen Erzählens

Tobias Hüls Witt

Zum Autor

Tobias Hülswitt, geboren 1973, veröffentlichte mehrere Romane und Erzählungen, zuletzt *Dinge bei Licht* bei Kiepenheuer & Witsch und *Werden wir ewig leben? – Gespräche über die Zukunft von Mensch und Technologie* bei Suhrkamp. Zusammen mit Florian Thalhofer gründete er das Korsakow Institut für Nonlineare Erzählkultur, dem er bis 2010 angehörte. Er lebt in Berlin.

Handbuch des Nonlinearen Erzählens
Edition Pächterhaus Hildesheim
Zentrum für Kreatives Schreiben e.V.

© 2011 Tobias Hülswitt

Buchgestaltung und Textsatz: Sandra Bauke
Lektorat: Lara Sielmann, Kathi Flau, Juliana Kálnay

Alle Rechte vorbehalten.

ISBN 978-3-941392-22-9

Wir sind Geschichten, die Geschichten erzählen

Ricardo Reis

Danksagung

Viele der in diesem Buch entwickelten Gedanken nahmen ihren Ausgang in den zahllosen Gesprächen, die Florian Thalhoffer, der Erfinder des Korsakow Systems, und ich in den Jahren 2003 bis 2010 während unserer gemeinsamen Arbeit an der Universität der Künste Berlin und im Korsakow Institut für Nonlineare Erzählkultur führten. Ich bin ihm für seine Anregungen und die Einblicke in seine praktische Arbeit mit dem Korsakow System zu tiefstem Dank verpflichtet.

Heinz Emigholz leistete mit seinem Essay *Interaktive Narration* einen wegweisenden Beitrag zur gedanklichen Durchdringung des Nichtlinearen. Den entscheidenden Anschub, dieses Buch überhaupt zu beginnen, gab mir Tirdad Zolghadr. Christian von Borries und Björn Bicker halfen mir, die politische Bedeutung von Erzählstrukturen zu begreifen, und Kira Vogel leistete unschätzbare Hilfe an vielen verschiedenen Punkten des Buches. Auch Roman Brinzanik bin ich für seine kriti-

schen Anmerkungen dankbar, die mich dazu brachten, manches Argument genauer zu durchdenken. Micha-ela und Bruno Wank ließen mich die intensivsten Phasen der Arbeit in ihrem Landhaus verbringen – einen besseren Arbeitsort hätte es nicht geben können!

Ich danke außerdem Karin Graf, Adi und Claudia Stegmann sowie den Studierenden, die unsere Kurse an der UdK Berlin und der Akademie der Künste in München besuchten und das Nachdenken über das Nichtlineare mit ihren Beiträgen voranbrachten, sowie meinen gestrengen und sorgfältigen Lektorinnen Lara Sielmann, Juliana Kálnay und Kathi Flau. Sandra Bauke danke ich für die Textgestaltung.

Und schließlich danke ich Julia Jürgens, die mein Leben und Denken auf unzählbare und ganz bestimmt nur nonlinear zu beschreibende Weisen bereichert.

Fado

Mit nicht-linearem Erzählen – oder nonlinearer, oder, wie ich es später im Buch auch nennen werde, *offenem* Erzählen – sind Formen des Erzählens gemeint, in denen die Reihenfolge der Erzähleinheiten nicht festgelegt ist. Sie wird erst durch den Betrachter vorübergehend bestimmt. Auf diese Weise wird der Rezipient Mitschöpfer des Werkes. Zum anderen sind nicht-lineare Erzählungen solche, die keine übergeordnete Handlung, keinen Spannungsbogen bedienen und keine chronologische und psychologische Folgerichtigkeit, also keine simplen Kausalketten konstruieren. Im Laufe der Jahre, die ich mit dem nicht-linearen Erzählen zubachte, ist mir immer bewusster geworden, dass die Art, *wie* wir erzählen und uns erzählt wird, unser Leben in all seinen Bereichen betrifft und prägt – und zwar viel mehr als das, was wir erzählen und uns erzählt wird. Man kann nicht leben, ohne zu erzählen. Selbst wer versucht, auf keine erdenkliche Weise etwas von sich zu geben, erzählt etwas, über sich selbst, über den Menschen, über das Dasein. Und wie man nicht leben kann, ohne zu erzählen, kann man umgekehrt nicht erzählen, ohne dabei vom Menschen und dem Dasein zu reden und Aussagen über beide zu treffen.

Die Art und Weise, wie wir erzählen, formt unser Denken, und gemäß unserem Denken formen wir uns und unsere Welt. Daher lässt sich sagen, dass die Struktur der Geschichten, die wir erzählen, genauso Grundlage des Skripts unseres Lebens ist, wie die Wirklichkeit Vorlage dieser Geschichten. Was wir beobachten, ist eine Wechselwirkung: Die Struktur der Geschichten, die wir erzählen, ahmt Strukturen der Wirklichkeit nach. Wir erzählen in Anfängen und Enden, so wie die Dinge der Wirklichkeit und wir selbst entstehen und vergehen. Gleichzeitig prägt die Struktur der Geschichten die Wirklichkeit, wie wir sie schaffen. Wenn wir die Bewegung auf ein

Ziel hin, wenn wir Wunsch, Widerstand und Konflikt als zentrale Elemente der Struktur unserer Erzählungen installieren, dann werden wir sie auch als zentrale Elemente in unser Leben integrieren, denn „Wir sind“, wie Fernando Pessoa's Heteronym Ricardo Reis es formuliert, „Geschichten, die Geschichten erzählen“. Keine Geschichte aber kommt ohne Vorlage aus, und so ahmen wir bei der Gestaltung unserer selbst und der unserer Wirklichkeit die Struktur der Geschichten nach, die wir erzählen und erzählt bekommen. Wir schreiben das Skript unseres Lebens zumindest in Teilen eigenhändig, und die Strukturen, die wir dazu verwenden, sind größtenteils lineare. Sie könnten jedoch ganz andere sein.

Die Theorie des nicht-linearen Erzählens ist die Lupe geworden, durch die ich die Welt betrachte und lese. Weit darüber hinaus ist sie mir Anleitung und Inspirationsquelle geworden, nicht nur zum Schreiben, sondern zur Gestaltung meiner Wirklichkeit. Seit ich mein Leben nicht-linear und offen gestalte, ist es reicher geworden. Ich habe das Beobachten und das Nutzlossein wieder entdeckt, die Dinge, die wir in unserer Kindheit beherrschen und später verlernen sollen. Seitdem bemühe ich mich täglich, zu mir zu nehmen, was Walt Whitman einst *die unfassbare Nahrung aus allen Dingen und zu jeder Stunde des Tages* nannte.

2002 lernte ich den Filmemacher Florian Thalhofer und das von ihm entwickelte Korsakow System kennen, ein Computerprogramm und Autorentool zur Erstellung nonlinearer Filme. Schon zuvor hatte ich mich als belletristischer Autor mit alternativen, vom linearen Mainstream abweichenden Erzählformen beschäftigt – weil mir einfach nichts anderes gelang und auch gar nicht sinnvoll erscheinen wollte, da ich eine assoziative, nicht-lineare Ausdrucksweise als meine ‚natürliche‘ empfand. Mit diesem gemeinsamen Hintergrund und nach

einigen gemeinsamen Projekten schlossen Florian Thalhofer und ich uns zusammen und gründeten im Jahr 2008 das Korsakow Institut für Nonlineare Erzählkultur.

Die in diesem Buch versammelten Überlegungen werde ich teilweise am Beispiel des Korsakow Systems erläutern. An ihm lässt sich besonders gut zeigen, welche bedeutende Veränderung der Computer für das Erzählen mit sich brachte: Gab es auch zuvor schon zahlreiche – und auch berühmte! – Versuche einer narrativen Nonlinearität, so waren sie doch immer an technisch lineare Medien – den Film, das Buch – gebunden. Durch den Rechner ist ein nonlineares Medium auf den Plan getreten, das gleichsam als Bindung nicht-linearer Narrationen fungieren kann. Es lassen sich mit ihm, bildhaft gesprochen, Zettelkästen erstellen, deren Kärtchen in verschiedenen Reihenfolgen angeordnet werden können, ohne dass man sich Sorgen machen muss, es könne ein Zettel herausfallen und verloren gehen. Es ist sogar so, als könne man die Zettel in die Luft werfen, und dort, wo sie hängen bleiben, lesend durch die entstandene Wolke von Erzähleinheiten spazieren.

Mein Verständnis des nicht-linearen Erzählens und speziell des Korsakow Systems deckt sich nicht in allen Punkten mit dem Florian Thalhofers. Vor allem, was die Rolle des Zufalls in der nicht-linearen Erzählung betrifft. In seinen Augen stellt das nicht-lineare Erzählen ein System dar, das den Zufall dann gutheißt, wenn er sich als nützlich erweist. Auf diese Weise wird das Nützliche wieder zum Metazweck und zur Metaphysik der Erzählung. Für mich dagegen stellen nicht-lineare Erzählverfahren und speziell das Korsakow System kontingenzbejahende, in ihrer Tendenz antimetaphysische Systeme dar. Ihre Details müssen sich, anders als in der klassisch-linearen Erzählung, nicht durch Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit legitimieren, sondern besitzen an sich ihre Berechtigung und ihren Wert. Ich glaube, das Nutzlose braucht heute, in Zeiten

der Tyrannei von Effizienz und Nutzbarmachung, dringend Fürsprecher. „Daraus besteht das Leben, wenn wir es uns gewissermaßen als Ganzes vorzustellen versuchen – aus abgerissenen Fragmenten, die im Gedächtnis haften geblieben sind. Keine Logik verbindet sie, kein Sinn, nur die Tatsache, daß sie gerade mir widerfahren sind“¹ – und dennoch sind sie nicht wertlos! Das Korsakow System und das nicht-lineare Erzählen können für dieses Verständnis des Daseins stehen.

Das bedeutet keineswegs, dass das Korsakow System nicht wie jede nicht-lineare Erzählung bestimmten Regeln folgt, die oft für den Einzelfall und nur für ihn entwickelt werden und gültig sind, und die nicht mehr, aber auch nicht weniger intolerant gegen Verstöße sind als die der linearen Erzählung. Auch in der nicht-linearen Erzählung muss sich alles vor der höheren Ordnung des Gestaltzusammenhangs und des Rhythmus der Erzählung verantworten, um Zusammenhalt und Wirkung der schwebenden Zettel zu garantieren. Es ist möglich, dass wir gar nicht in der Lage sind, metaphysikfrei zu erzählen und zu denken, da wir immer auf Werkzeuge des Beobachtens angewiesen sind, und durch ihre Verwendung bereits gestaltend wahrnehmen. Gestaltend wahrnehmen aber bedeutet, den Potenzen und Limitierungen unserer neurobiologischen und sensorischen Ausstattung unterworfen zu sein, die somit die Physik (Rezeptoren, Neuronen, Muskeln) und Metaphysik (festgelegter Weltausschnitt, Farbspektrum, Topologie des Gehirns) unserer Wahrnehmung ausmachen. Eine reine, durch nichts festgelegte Form der Anschauung wäre demnach nicht einmal im außersprachlichen Bereich möglich, weil wir auch dort, beispielsweise in der tiefen Meditation, an die *bestimmten* Funktionsweisen unseres Gehirns

1 Andrzej Stasiuk, *Fado, Reiseskizzen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008, S. 121.

gebunden sind. Insofern liefern auch nicht-lineare Erzählverfahren mit jedem Rezeptionsvorgang ein metaphysisches Grundkonzept. Sie legen allerdings ihre Bauprinzipien und Regeln offen und versuchen nicht, sie in der Illusion aufzulösen: Der Rezipient bekommt das Kleingedruckte gleichsam vorgelesen, bevor er sich zur Teilnahme oder Nichtteilnahme entscheidet. So gilt die Metaphysik der nicht-linearen Erzählung nur für die Dauer der Erzählung, und es bleibt immer klar, dass sie nur eine von vielen möglichen Ordnungen darstellt.

Wege

Der russische Nervenarzt Dr. Sergej Sergejewitsch Korsakow beschrieb im Jahre 1880 eine Art der Amnesie, deren Opfer ihrem Erinnerungsschatz keine neuen Inhalte mehr hinzufügen können. In manchen Fällen können sie sogar auf diesen Erinnerungsschatz nicht mehr zugreifen, so dass ihnen ihre gegenwärtige Existenz zum Rätsel wird. Beständig sind sie in Not, sich ihre Situation zu erklären.

Die Gedächtnistäuschungen, Fehlerinnerungen, Paramnesien, die einen weiteren Zug in dem Bilde dieser Amnesie stellen, erscheinen bald als falsche zeitliche Lokalisierungen der Erinnerungsbilder, – die Patienten geben etwa an, den Arzt, der eben im Zimmer war, vor einem Jahr gesehen zu haben, – bald in Form sogenannter Confabulationen, d.h. der Patient gibt nie erlebte phantastische Dinge für erlebt aus. Abenteuerliche Räubergeschichten, merkwürdige Seefahrten, Begegnungen mit exotischem Getier werden vorgebracht und mit reichem, oft minutiösem Detail ausgeschmückt.²

Sie spüren noch den Ablauf der Zeit, fühlen, dass sie Teil davon sind – können dem, was mit ihnen geschieht, aber nicht mehr ganz folgen. Diejenigen Korsakow-Patienten, die die Not erfinderisch macht, entwickeln die so genannte Konfabulation: den Hang, Gedächtnis-, also Verständnislücken mit Phantasieinhalten zu füllen, um Sinnzusammenhänge zu schaffen. Obschon das Syndrom auch durch Verletzungen des Hirns, durch Vergiftungen und Infektionen ausgelöst werden kann, entdeckte und beschrieb Dr. Korsakow es am Beispiel chro-

2 Alfred Döblin, *Gedächtnisstörungen bei der Korsakoffschen Psychose*, Tropen Verlag, Berlin 2006, S. 12. Döblin promovierte über das Korsakowsyndrom.

nischer Alkoholiker. Daher wird es bis heute vor allem mit übermäßigem Alkoholgenuss in Verbindung gebracht.

Als 24-jähriger Student an der Hochschule der Künste fährt Florian Thalhofer im Jahr 1997 von Berlin nach Bayern. Ihm ist gerade klar geworden, wie man mit dem Computer erzählen kann. Seine Semesterarbeit soll von der bayerischen Kleinstadt handeln, aus der er stammt. Dort angekommen, sammelt er Fotos von früher, macht neue, interviewt alte Freunde, frühere Bekannte, neue Bekannte und die Originale der Stadt, sucht die Musik zusammen, die ihn in den Jahren des Aufwachsens begleitet hat und schreibt kurze Erinnerungstexte. Er verbindet die Bilder mit den Texten und legt die Musik darunter.

Dabei kommen kleine, komplexe narrative Gebilde zustande. Unschuldige Fragmente auf den ersten Blick, auf den zweiten klare, intuitive Soziologie – also Literatur, wären da nicht die Fotos und die Musik, die sich wie selbstverständlich und ohne die übliche Aufgeregtheit interaktiver Hyperkunstversuche des frühen Internets mit den Texten verbinden und so eine eigenständige, von Anbeginn klassisch wirkende Erzählform bilden.

Am Ende seiner Rechercheise nach Bayern liegen 54 dieser maximal zwei Minuten langen Erzähleinheiten vor ihm. Sie sind keine Szenen, meist auch zu kurz für Episoden – sie sind *varietates* und *polymetra* über die eigene Person, Freunde, Familie, den Ort, mal mehr, mal weniger pointiert, mal eine Handlung andeutend, oft mehr Stimmung als Gedanke. Mal ironisch, mal melancholisch, wenig urteilend, dafür geduldig beobachtend. Sie beginnen irgendwo oder überall, und ihre vielen Enden strecken sie wie Dendriten in alle Richtungen. (Nicht zufällig sind *Brücken* eines der Hauptmotive dieser kleinen Texte.) Er nennt die Arbeit *kleine welt*.

Kurz vor seiner Reise hat sich Thalhoffer das Programmieren beigebracht. Nun geht er daran, die 54 Erzähleinheiten miteinander zu verlinken. Er sucht innere Zusammenhänge und schreibt die Links, die ihm sinnvoll erscheinen. Er programmiert sie ‚hart‘. Jede Verbindung wird einzeln festgeschrieben, und jede Erzähleinheit wird mit mehreren anderen verbunden, so dass sich eine Vielzahl möglicher Abfolgen ergibt. In diesem erweiterten Rahmen sind die Abfolgen immer noch vorgegeben, doch es entsteht die Gestalt eines weniger zielfixierten Erzählens. Abgesehen von der Eingangserzähleinheit, von der nur ein Link weiterführt, führen in der *kleinen welt* von jeder Erzähleinheit Wege zu mindestens zwei, meist aber mehr Erzähl-einheiten. Der Betrachter wählt, indem er in quadratische rote Rahmen im Bild der zuletzt betrachteten Einheit klickt. So entwickelt sich keine Linie, an der entlang sich eine Handlung entfalten könnte, sondern eine Wolke von Erzähleinheiten, die zusammen – mit ihren unzähligen Details, Querverweisen, Kontrasten und Widersprüchen – das komplexe Bild einer möglichen Wirklichkeit der kleinen Stadt ergeben. Thalhoffer brennt den ‚Film‘ auf CD-ROM. Er läuft nicht im DVD-Player, sondern auf dem Computer.

In der *kleinen welt* verzichtet Thalhoffer darauf, die Zusammenhänge zwischen den Erzähleinheiten mit Folgerichtigkeiten aufzuladen und zieht keine kausalen Linien über die einzelne Einheit hinaus. Trotz der daraus entstehenden inhaltlichen Lücken zwischen den Einheiten scheint niemand, dem er seinen Film zeigt, Verständnisprobleme zu haben. Im Gegenteil. Die meisten Betrachter genießen die Freiheit, sich die Zusammenhänge selbst herzustellen oder es bleiben zu lassen. Sie genießen die Verlangsamung, die aus dem Wegfall von übergreifendem Spannungsbogen und vorantreibender Handlung resultiert. Betrachter der *kleinen welt* beschreiben ihr Rezeptionserlebnis so, als sperrte jemand ein Tor auf und ließe ihrem Denken den

Raum, den es naturgemäß einnimmt, wo es sich frei bewegen kann, ohne dabei Gefahr zu laufen, sich zu verlieren.³ Der Umstand, dass alle Erzählung nur im Betrachter lebendig wird, wird neu erlebbar. Oder überhaupt erlebbar. Denn den Vorgang, in dem wir jede klassische, geschlossene Erzählung durch unsere Aufnahme lebendig machen, erleben wir eigenartigerweise nicht bewusst als kreativen, nicht einmal als partizipativen Akt. Das scheint von Anfang an so gewesen zu sein. Von der Tatsache, dass der Rezeptionsvorgang schöpferisch ist, wissen wir erst, seit sie von der Rezeptionstheorie herausgearbeitet wurde. Bei der nonlinearen Erzählung springt die Mitschöpferschaft des Rezipienten sofort ins Auge. Speziell da, wo sie mit physischer Interaktion verbunden ist wie im Korsakowfilm. Auch wenn die rein geistige Mitarbeit beispielsweise beim Lesen sicherlich kreativer und schöpferischer ist als der bloße Akt des Wählens und Klickens im Korsakowfilm. Aber während die gewohnten kreativen Vorgänge der Verlebendigung des Werkes durch den Rezipienten praktisch unbewusst ablaufen und der Autor die Bauprinzipien seines Werkes hinter dem Vorhang der gelingenden Illusion verbergen will, wird der Akt des Wählens im Korsakowfilm zu einem bedeutenden Zusatz, weil er Ausdruck einer bestimmten Haltung des Künstlers und des Werkes gegenüber dem Betrachter ist. Die politische Dimension des Kunstwerkes wird aufgestoßen, und im Hinblick auf sie kann die Wirkung dieses simplen Klickens auf die Rezeptionssituation kaum überschätzt werden.

- 3 Die Situation ist dem Angeln vergleichbar: In der Konzentration auf den Schwimmer kann das Denken schweifen und bleibt doch fokussiert. Er stellt sich nicht jene Art von Geistesleere ein, die man als ‚devil’s workshop‘ bezeichnet. Beim Anschauen eines Korsakowfilms kann das Denken wandern und doch jederzeit auf den thematischen Halt zurückgreifen. In der linearen Erzählung bleibt ihm keine Wahl, als zu folgen.

Auch die Suche nach der *einen* richtigen Deutung wird im Korsakowfilm obsolet, weil die eine Deutung hier von niemandem gewollt sein kann. Der Betrachter ist mit seiner Deutung auf jeden Fall im Recht, und es ist, als versichere ihm jemand durch die Geschichte hindurch immer wieder: „Du bist in Ordnung, Charlie Brown!“

Florian Thalhofers kehrt zurück nach Berlin und stellt fest, dass er eine Erzähleinheit einzubauen vergaß. Eine der wichtigsten, wie er findet. Ohne sie will er den Film nicht als Semesterarbeit abgeben. Da jedoch alle Links festgeschrieben sind, muss er das komplette Gebilde neu programmieren, um die vergessene Einheit einzubauen. Diese kleine Korrektur kostet ihn Tage. Für den Fall, dass so etwas wieder passiere, will er eine elegantere Lösung finden.

Also beginnt er von neuem zu programmieren. Kurz zuvor hat er *Die Letzten ihrer Art* von Douglas Adams gelesen. Darin beschreibt der Kult-Autor des *Hitchhiker's Guide through the Galaxy* einen indonesischen Vogel, den Taubenwallnister, der aussieht wie „ein mageres Huhn“. Der Taubenwallnister baut in einem gigantischen Kraftakt in einer von ihm selbst ausgehobenen Kuhle ein riesiges Nest aus Laub. Darin entsteht durch Zersetzungsprozesse Wärme. In dieses riesige Nest legt der Vogel sein Ei. Doch statt sich darauf zu setzen und es auszubrüten, ist er damit beschäftigt, das Innere des Nestes auf der richtigen Temperatur zu halten. Er zupft an der einen Stelle Blätter wieder heraus, schichtet an anderer nach. Tag und Nacht ist er im Einsatz, und das nur, um sich die Mühe des Auf-dem-Ei-Sitzens zu sparen: Wenn ihm die Temperierung gelingt, brütet das Nest das Ei für ihn aus.⁴

Diese Vorgehensweise versetzt Thalhofers bei der Lektüre in

4 Douglas Adams und Mark Carwardine, *Die Letzten ihrer Art – Eine Reise zu den aussterbenden Tieren unserer Erde*, Wilhelm Heyne Verlag, München 1993, S. 53 f.

ebenso gute Laune wie Douglas Adams selbst, als er auf der Insel Komodo auf ein solches Nest stieß, und Thalhoffer hat das Gebilde vor Augen, als er sich wieder ans Programmieren macht. Während der Vogel allerdings vermutlich für jedes Ei ein neues Nest bauen muss, weil das alte in der Zeit zwischen Schlüpfen, neuer Balz und Befruchtung wieder zerfällt, soll das Nest, das Thalhoffer programmieren will, ein Dauerbrüter werden. In ihm soll die Verbindung zwischen den Erzähleinheiten flexibel bleiben. Es soll möglich sein, jederzeit neue Einheiten hinzuzufügen und alte zu entfernen, ohne jedes Mal alles neu schreiben zu müssen. Also baut er in sein Programm die Ebene der Keywords ein: Jede Erzähleinheit erhält ein oder mehrere Keywords, mit denen sie sich beschreibt, und eines oder mehrere, die beschreiben, welche folgenden Erzähleinheiten sie sucht. Eine Erzähleinheit beschreibt sich selbst beispielsweise als ‚gelb‘, was als Keyword so aussieht: gelb<

Das Zeichen < bedeutet: ‚Ich bin ...‘.

Sucht diese Erzähleinheit Anschluss an beispielsweise alle weiteren Erzähleinheiten im System, die sich als gelb< beschreiben, so bekommt sie ein zweites Keyword: gelb>. Das Zeichen > bedeutet: ‚Ich suche ...‘.

Da sich die Zeichen < und > gleichsam aufheben, lautet das Keyword für ‚Ich bin gelb und suche gelb‘ schlicht: gelb
Vielleicht sucht die Erzähleinheit aber nicht nur weitere gelbe Erzähleinheiten, sondern auch blaue. In diesem Fall bekommt sie ein drittes Keyword: blau>

Ihre Keywordebene liest sich nun: gelb blau>

Wird die Erzähleinheit abgespielt, findet das System alle gelben und blauen Erzähleinheiten und bietet dem Betrachter eine Auswahl an, sobald die Erzähleinheit zu Ende gespielt hat.

Stellen wir uns vor, die Erzähleinheit handelt von der Schulzeit. Eine kurze Beobachtung aus dem Klassenzimmer. Der Erzähler berichtet darin, dass im Kunstunterricht die Lehrerin ein von ihm gestaltetes Plakat in die Höhe hält als Beispiel für ein Plakat, wie man es nicht gestalten sollte. Die Mitschüler kichern, vor allem dieses Mädchen, das der Erzähler doch so mag. Die Erzähleinheit bekommt die Keywords Plakat< Schule Mädchen. Sie wird damit von allen vorangehenden Erzähleinheiten gefunden, die die Keywords Schule>, Plakat> und Mädchen> besitzen, und alle Einheiten finden, die sich selbst mit Schule< und Mädchen< beschreiben.

Nehmen wir an, die gesamte Arbeit enthielte zehn passende Einheiten. Je nach Displaygestaltung würden sie alle, mindestens aber drei von ihnen, nach Ablauf der vorausgehenden Einheit als so genannte Previews zur Auswahl angeboten. Tatsächlich werden sie bereits während des Abspielens der Einheit gefunden und angeboten, so dass der Betrachter die Möglichkeit hat, die laufende Einheit zu unterbrechen und direkt zur nächsten weiterzugehen.

Die Keywordebene bildet somit eine Ebene der Assoziation. Die Erzähleinheiten lassen sich aufgrund von Anklängen, Ähnlichkeiten oder auch Kontrasten im Inhalt und/oder in der inneren Struktur des Geschilderten miteinander verknüpfen. Auch das gegenseitige Ergänzen gehört hier her. All diese Möglichkeiten der Assoziation sind in den Keywords angelegt. Die Erzähleinheiten selbst bilden die Ebene des Vergleichs, da sie sich gegenseitig besprechen, bespiegeln und inspirieren und ihre jeweilige Form im Zusammenspiel mit den umgebenden Einheiten entfalten.

Jede erzählerische Verfahrensweise und jede Poetologie trifft Aussagen über die Beschaffenheit unserer Welt. Während in der *Poetik* des Aristoteles und auch noch in der *Technik des Dramas*, dem Werk des Aristotelesanhängers, Dramatikers und einflussreichen Dramentheoretikers Gustav Freytag von 1863, von „dramatischer Umbildung“ der Wirklichkeit entnommener Inspirationen die Rede ist, gehen bedeutende Drehbuchlehrer Hollywoods wie Syd Field oder Robert McKee heute davon aus, die Welt in ihrer, der linear-aristotelischen Erzählform, *korrekt* wiederzugeben.⁵ Aber auch wenn ihre Verfasser diesen Anspruch gar nicht erheben, rezipieren wir Erzählungen unbewusst immer als gültige Modelle der Welt und bemerken ihre Künstlichkeit erst beim bewussten Hindenken. Das gilt auch für das Korsakow-Verfahren. Auch das Korsakow-Verfahren trifft Aussagen über die Welt, die es mit vielen anderen nonlinearen Erzählverfahren teilt. Die erste: Die Wirklichkeit, oder die Welt, oder das Universum, ist *assoziativisch* strukturiert. Ganz einfach gesagt: Alles lässt an alles denken, und jeder Punkt ist von jedem anderem aus zu erreichen. Assoziationen sind Wurmlöcher, mit deren Hilfe unser Bewusstsein Raum und Zeit beliebig und blitzschnell durchquert. Alles, was real oder theoretisch vorkommt, ist zugleich Mittel, über alles andere zu reden. Alles beschreibt in diesem Sinne alles. Fast müsste man von einer metaphorischen Struktur der Welt reden: Alles kann zur Metapher alles anderen werden. Dann ließe sich in Anlehnung an das anthropische Prinzip der Kosmologie ein metaphorisches Prinzip ableiten: *Das Universum muss metaphorisch strukturiert sein. Ansonsten wären wir, da sich unser kognitiver Apparat an dieser Welt ausgebildet hat, nicht in der Lage, in Metaphern, Vergleichen und Analogien zu denken.* Es sei denn, diese Fähigkeit ist nur ein Trick (oder Tick) des

5 Siehe die Szene aus dem Film *Adaptation* auf S. 86 f. in diesem Buch.

Bewusstseins, der uns die Welt inhärent metaphorisch erscheinen lässt, während sie in Wahrheit gar keine Struktur aufweist oder eine oder mehrere, die wir wahrzunehmen nicht in der Lage sind. (Wie bei der Mathematik können wir letztlich nicht entscheiden, ob die Metapher Entdeckung oder Erfindung ist. Aber wir wissen, dass beide immer wieder ihre Gültigkeit in der Wirklichkeit unter Beweis stellen.)

Die zweite Aussage, die das Korsakow-Verfahren trifft, lautet: In der Wirklichkeit sind die Abfolgen des Geschehens tendenziell gleich wahrscheinlich. Die bestehenden Kausalgesetze sind nicht stark genug, um nur eine richtige Abfolge zu erzwingen. Statt Beherrschbarkeit des Lebens herrscht Kontingenz. Beobachtung und Information werden damit wichtiger als Festlegung und Bedeutung.

Thalhofer programmiert sein flexibles Programm und beginnt zugleich, eine zweite nicht-lineare, computerbasierte Erzählung zu produzieren. Während die *kleine welt* Fotos und geschriebenen und gesprochenen Text mit Musik verbindet und daher keinen Film, sondern eher ein viermediales Tableau darstellt, wird die zweite, auf dem neuen Programm basierende Arbeit ein nonlinearer Dokumentarfilm über Alkohol. Er beinhaltet Experten-Interviews, Geschichten von Leuten aus dem Volk und Beiträge des Autors. Parallel kann man zusehen, wie ein Musiker in einem Selbstversuch nach jedem Song, den er auf der Bühne eines Clubs spielt, ein Glas Wodka trinkt. In dem Film kommt die Sprache auch auf das von Dr. Sergej Sergejewitsch Korsakow erstmals beschriebene und nach ihm benannte Korsakowsyndrom. Thalhofer wählt es als Titel für seinen Film. Da das *korsakow syndrom* der erste Film ist, den er mithilfe des neuen Programms erstellt, nennt er das Programm entsprechend *Korsakow System*. Es grenzt an karneva-

leske Ironie, von Alkohol, dem großen Geschichtengenerator sowie Gedächtnis- und Zusammenhangvernichter, mithilfe eines Systems zu erzählen, das die kausale, folgerichtige Zusammenhangstechnik klassisch-aristotelischer Erzählkunst derart in Frage stellt.

So ist das von Sergej Korsakow beschriebene Syndrom in der Theorie des Korsakowfilms zur doppelten Metapher geworden. Zum einen benennt es die dissoziative Funktionsweise des Computerprogramms namens *Korsakow System*. Dissoziativ in dem Sinne, dass es die Erzähleinheiten von der übergeordneten Handlung befreit, so wie der Korsakow-Patient seine Erinnerungen nicht mehr mit *einer* richtigen Lebenserzählung assoziieren kann. Der wiederholte technische Stopp im Korsakowfilm, der Moment, in dem gewählt und geklickt werden muss, mag als Hiatus fungieren, als Unterbrechung sonst automatisierter Abläufe, die wir zur Selbstbewusstwerdung benötigen.⁶ Zum anderen ist das Korsakowsyndrom in

6 So bescheinigt ironischerweise Gustav Freytag, selbst Hohepriester des Linearen, dem ‚Sein oder nicht sein‘-Monolog Hamlets, als ein solcher Hiatus die Handlung des Stückes zu unterbrechen: „[Er] ist eine tief sinnige Offenbarung der Seele Hamlets, aber für die Handlung selbst insofern keine Förderung, als er kein neues Wollen des Helden einleitet, sondern durch Darlegung der inneren Kämpfe eine Erklärung des Zauderns gibt“ (Freytag, *Die Technik des Dramas*, Autorenhaus Verlag, Berlin 2003, S. 176) – also seiner und unserer Bewusstwerdung dient. Auch in Joyces *Ulysses* sind sich die Protagonisten einig, dass Aristoteles den Monolog des Hamlet für misslungen gehalten hätte: „‚Dieser Musterschüler‘, sagte Stephen, ‚würde Hamlets Sinnieren über das Nachleben seiner prinziplichen Seele, diesen unwahrscheinlichen, unbedeutenden und undramatischen Monolog, genauso seicht finden wie den Platons.““ (James Joyce, *Ulysses*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1992, S. 261) Aristotelische Erzählung und Hiatus, lineare Erzählung und Bewusstwerdung als Selbstrealisierung sind kaum zu vereinen; dass wir nach der Rezeption linearer Erzählungen häufig das Gefühl haben, etwas Außerordentliches verstanden zu haben, liegt einzig an ihrer Struktur, die auf genau diese Empfindung zielt, und in keiner Weise daran, dass wir tatsächlich irgendetwas anderes als diese Struktur verinnerlicht hätten.

der Theorie des *Korsakow Systems* zur Metapher für die generelle Situation des Menschen in dieser Welt geworden: Er kann sein Woher nicht erinnern, er weiß nicht, wohin seine Reise führt; die meisten Dinge um ihn herum, in ihm und an ihm, die Gesetze des Universums wie seinen eigenen Alltag versteht er nicht, sondern bewältigt sie mithilfe von Annahmen, Schätzungen und Konstruktionen, deren Anwendung auf die Wirklichkeit aus ihm letztlich unerfindlichen Gründen gewünschte oder ungewünschte Wirkungen erzielt. Und selbst diese Managementfertigkeit, die wir als Wissen und Lebenswissen bezeichnen, ist einem ständigem Wandel der Gegebenheiten unterworfen, Garantien bestehen keine. Verständnislücken füllen wir wahlweise mit Phantasie oder Ignoranz.. Auch das, was wir heute unter Naturwissenschaften verstehen, gleicht großen Erzählungen, faszinierender Konfabulation, *Real Fiction*, und vieles spricht für die Annahme, dass ein Wissenschaftler durch seine Laufbahn vor allem den Status eines glaubwürdigen *Erzählers* erlangt. Die größten Schwierigkeiten aber bereitet es uns, die Zahl der Welt Dinge, die wir zu erkennen in der Lage sind, vollständig miteinander in Verbindung zu setzen – ganz wie bei den Korsakow-Patienten Döblins: „Der amnestische Symptomenkomplex wird gesetzt durch eine Störung in der Verbindung der Vorstellungen.“⁷

Indem das Korsakowsyndrom zur doppelten Metapher geworden ist, die einerseits die Funktionsweise des *Korsakow Systems* und andererseits die Situation des Menschen in der Welt beschreibt, wird das *Korsakow System* selbst zur Metapher auf die Wirklichkeit.

7 Döblin, *Gedächtnisstörungen bei der Korsakoffschen Psychose*, S. 50.

Dass ein Erzählsystem für sich in Anspruch nimmt, Strukturen der Wirklichkeit treffend wiederzugeben, ist keine Besonderheit. Der amerikanische Drehbuchguru Robert McKee beispielsweise vertritt in seinem Buch *Story* die klassische Drehbuchlehre des Hollywood-Mainstreams, die ihrerseits eine Anwendung der *Poetik* des Aristoteles und der *Technik des klassischen Dramas* von Gustav Freytag auf das Medium Film ist. Er geht davon aus, dass die lineare und geschlossene klassische Dramaturgie die Struktur des Geschehens in der Welt richtig wiedergibt, und dass die Figuren, die in ihren Szenarien agieren, Menschen beschreiben, wie sie wirklich sind. Sie stellen nicht Gebilde dar, wie sie das klassische Erzählsystem benötigt, um die von ihm beabsichtigte Wirkung zu erzielen, nämlich den Zuschauer zu ‚ergreifen‘, ‚fesseln‘, ‚packen‘ und ‚mitzureißen‘. So kommt es, dass diese Erzählform deskriptiv zu sein behauptet, während sie tatsächlich normativ ist. Die Normen, die sie vertritt, heißen Funktionalität, Effektivität und Entwicklung (also Fortschritt und Wachstum) durch Konflikt, da die Verwirklichung von Wünschen gegen Widerstände durchgesetzt werden muss. Das Ganze vor dem Hintergrund einer ablaufenden Zeit. Wir müssen uns klar machen, dass wir diese Normen, die unsere Geschichten beständig reproduzieren, auf uns selbst anwenden – *Wir sind Geschichten, die Geschichten erzählen!* – und nach ihnen unsere Welt gestalten. Dabei vergessen wir, dass die aristotelischen Normen einer gelungenen Fabel nicht die Wirklichkeit widerspiegeln, sondern schlicht ein seit Jahrtausenden funktionierendes Geschäftsmodell beschreiben, dem es seinerseits gelingt, uns unser Leben so einrichten zu lassen, dass wir uns tendenziell wie Figuren einer solchen Fabel verhalten, was wiederum unsere Identifikationsmöglichkeit mit ihren Figuren steigert.

Zurück zu Florian Thalhoffer, der 1997 nach Bayern fuhr: Er arbeitet bis heute an und mit dem *Korsakow System*. Ich lernte ihn 2002 auf dem Dach des Goethe-Instituts in Kairo kennen, wo er mit einigen Mitarbeitern in einer Hütte saß und einen Korsakowfilm baute. Das Programm hat sich inzwischen weit verbreitet. Überall auf der Welt benutzen es Künstler, Filmemacher, Studenten und sogar Radiomacher. Mittlerweile sind weltweit über 1000 Korsakowfilme produziert worden. (Das Prinzip der Keywords wurde, wie man weiß, parallel und unabhängig auch andernorts entwickelt – es liegt bei weitem nicht nur dem Content Management Programm zugrunde, das wir alle fast täglich nutzen: YouTube.)

Von Anfang an war das *Korsakow System*, das bis 2009 in Lingo geschrieben war, ein frei erhältliches, im Netz kostenlos ladbares Tool. Im Herbst 2009 wurde die erste in Java programmierte Fassung fertig gestellt. Auch sie steht kostenlos zur Verfügung und kann von www.korsakow.org heruntergeladen werden.

Metapher

Wie das Korsakow System bildet jede Erzählform eine Metapher auf die Welt. Indem Erzählformen für sich beanspruchen, die Welt richtig wiederzugeben, treffen sie mit ihren Strukturen Aussagen über die Welt, genauer: Ihre Struktur ist ihre Aussage – nicht ihre austauschbaren Inhalte.

Als Metapher sagt das Korsakow System Verschiedenes über die Welt aus, zum Beispiel, dass die Zeit nicht linear verläuft, wie sie es in klassischen Erzählungen tut. Dort verläuft sie spürbar, hier unmerklich, was subjektiv gleichsetzbar ist mit: Dort vergeht sie, hier nicht. Dort ist sie ein Strom, hier eine ewige Gegenwart. Das macht einen realen Unterschied, denn es verändert die Art, wie wir ihr Verstreichen und damit das unserer Lebenszeit wahrnehmen. Die Zeit verstreicht weder schnell noch langsam. Womöglich verstreicht sie auch gar nicht, vielleicht steht sie oder tut etwas, wofür wir keinen Begriff haben. Vielleicht existiert sie nicht oder ist ein falsches Modell. Wahr ist hier, wie sie sich anfühlt.⁸ In der *kleinen welt* und im Korsakowfilm *korsakow syndrom* ist das Verstreichen der Zeit kaum wahrzunehmen. Es ist kein konstitutives Element der Struktur der Erzählung.⁹

8 Vergleiche hierzu das Gedankenexperiment auf S. 113 in diesem Buch.

9 Der Umstand, dass die lineare Erzählung das Verstreichen der Zeit unausgesetzt thematisiert, indem sie es sowohl als konstitutives Element ihrer Struktur als auch als eines ihrer wichtigsten Motive verwendet, kann als Besprechen der eigenen ursächlichen Wunde verstanden werden, die in der Bewusstwerdung des Vergehens und dem damit verbundenen Entsetzen liegt, wenn es stimmt, dass die Rede vom Tod „die Mutter aller Erzählungen“ (Carlo Ginzburg, zitiert nach Thomas Hauschild, *Ritual und Gewalt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008, S. 90) ist. Wie jemand, der sich in einer chronischen Lebenskrise befindet und von nichts anderem reden kann, thematisiert der Mensch in der linearen Erzählung permanent seinen eigenen Schock. Dann wäre das nonlineare Erzählen – wie bestimmte Formen der Meditation – der Versuch eines bewussten Ausstiegs aus dem Empfinden eines eindirektionalen Zeitverlaufs und eine Überwindung der mit diesem Empfinden einhergehenden Panik.

Wir können zwar aufhören, einen Korsakowfilm anzuschauen, doch der Korsakowfilm kann von sich aus nicht enden. Er gleicht einem Wald, den wir an vielen Stellen betreten und an ebenso vielen verlassen können. Denn wenn wir ihn auf einem Pfad durchquert haben und zu der Stelle gelangt sind, an der wir die Optionen QUIT und PLAY AGAIN angeboten bekommen, dann wissen wir, dass wir nur einen von vielen möglichen Pfaden gegangen sind und dieser Pfad nun seinen Endpunkt erreicht, wir die Erzählung im Ganzen aber nicht erschöpfend und nur in *einer* möglichen Anordnung gesehen haben – sie also nicht zu Ende ist. Dasselbe könnten wir auch nach der Rezeption einer linearen Erzählung empfinden, denn natürlich können wir bei komplexeren linearen Narrationen nicht alle Implikationen, Konnotationen und Assoziationen abschließend erfassen. Nicht von ungefähr lesen wir bestimmte Bücher, schauen wir bestimmte Filme mehrmals. Aber doch erwartet uns am Ende ein Gefühl von Abschluss, ein kleiner Tod, nach dem wir uns wieder in die Welt einfinden müssen. Und wenn wir den Film frühzeitig ausschalten müssen, ergreift uns ein Gefühl des Verlusts. Wir wissen nicht, wie es *ausgeht* – eine Empfindung, die sich beim Korsakowfilm und anderen nonlinearen Erzählungen kaum einstellen kann, ganz gleich, an welchem Punkt wir sie verlassen. Und da wir die Struktur der Geschichten, die wir erzählt bekommen, als Bauplan der Geschichte, die wir selbst sind, verwenden – *wir sind Geschichten, die sich selbst erleben* –, wird unser Erleben der Zeit, die uns zur Verfügung steht, maßgeblich geprägt von der Struktur der Geschichten, die wir erzählen und erzählt bekommen.

Die Metapher, die das nonlineare Erzählen in Bezug auf die Welt abgibt, besagt außerdem, dass die Folgerichtigkeit in der Wirklichkeit nicht die Bedeutung hat, die die lineare Erzählung ihr beimisst, indem sie ihre Erzähleinheiten – sie heißen

sie dort *Szenen* – in minimalkausaler, psychologischer und chronologischer Folgerichtigkeit aufeinander bezieht. Die Zusammenhänge der Realität, sagt die Metapher des nonlinearen Erzählens, sind polykausal und omnikomplementär, und was auf den ersten Augenblick folgt, ist viel eher eine Frage beispielsweise des Blickes als der Notwendigkeit. Wenn das in der linearen Erzählung Erwartete oder Erwünschte in der Realität überhaupt folgt, dann selten zum klassisch-dramaturgisch richtigen Zeitpunkt. Die Tatsache, dass in einem Hollywoodfilm das von den Figuren Erwartete oder Gewünschte eben gerade nicht eintritt, weil sonst die Geschichte zu Ende wäre, bevor sie begännen, spielt hier keine Rolle. Denn dramaturgisch folgerichtig *muss* in einer aristotelischen Erzählung auf den Wunsch zunächst der Widerstand und die Nichterfüllung folgen – und somit ist sie nur auf der Handlungsebene eine Enttäuschung, auf der dramaturgischen aber eine Erfüllung. Die auf der Handlungsebene ‚zu spät‘ kommende Erfüllung kommt auf der dramaturgischen Ebene doch immer zum genau richtigen Zeitpunkt. (Damit lautet die strukturelle Aussage der linearen Erzählung: Die Dinge kommen immer zum richtigen Moment.)

Die Metapher des nonlinearen Erzählens besagt weiterhin, dass sich Erinnern und Denken schlaglichtartig und ungerichtet ereignen, und dass es Kommunikationstechnologien wie Sprache, Schrift und Filmrollen sind, die uns dazu bringen, lineare Zusammenhänge zu schaffen. Wenn wir an ein Ereignis an einem Tag vor fünf Jahren denken, rufen wir uns nicht jeden einzelnen zwischen damals und heute liegenden Tag der Reihenfolge nach ins Gedächtnis, bis wir bei jenem Ereignis angekommen sind. Stattdessen springen wir ohne Mühe aus der Gegenwart in die Vergangenheit. (In Wahrheit springen wir freilich in der Zeit, sondern in unserem Schädel – und wir springen auch nicht, sondern senden, gänzlich un-

bewusst, Impulse.) Und von dort springen wir ebenso mühelos in die Zukunft, und dann vielleicht zurück in eine Zeit, die wir selbst nur aus Erzählungen kennen. Und dieses Springen kennt nur dann ein übergeordnetes Ziel, wenn wir ihm eines setzen. Lineare Denk- und Bewusstseinstechen erscheinen so gesehen als Dressur. Sie sind nützlich, wenn sie uns helfen, ein bestimmtes Ziel zu erreichen, aber schädlich, wenn das Ziel zum Selbstzweck und Diktat wird und uns daran hindert, den gegebenen Augenblick wertzuschätzen, da wir die Erfüllung auf Fluchtpunkte verlegen, die wir niemals erreichen oder die, wenn wir sie erreichen, sich als die Ithakas aus Kavafis' Gedicht entpuppen: wertlos, es sei denn als Anstifter zur Reise.

In einer linearen Erzählung misst sich der Wert einer Szene daran, wie gut sie den Zweck erfüllt, folgerichtig und zwingend auf eine vorangegangene Einheit zu folgen und eine andere notwendig nach sich zu ziehen, also die Handlung voranzutreiben. Damit ist metaphorisch gesagt, dass in der Wirklichkeit das einen Wert besitzt, was zu etwas nützlich und im Sinne dieser Nützlichkeit und Nutzbarkeit optimiert oder wenigstens optimierbar ist; was sich einfügt in die Hinführung auf ein bestimmtes Ziel, auch wenn es ein wertloses ist. Geprägt von der Struktur unserer Erzählung, betrachten und bewerten wir uns selbst und die Welt um uns herum nach demselben Kriterium: Wertvoll sind wir und wertvoll ist nur, was in der Hinführung auf ein Ziel, was immer es auch sei, nützt und reibungslos funktioniert.

Die Metapher des nonlinearen Erzählens dagegen besagt, dass, so wie jede ihrer Erzähleinheiten an sich ihren Wert hat, ohne ihn erst durch den Dienst des Hinleitens und Sich-Herleitenlassens verdienen zu müssen, jeder Mensch und jedes Ding in der Welt an sich seinen Wert besitzt und ihn nicht durch Funktionalität in ökonomischen oder sonstigen Systemen erst ver-

dienen muss. Die Metapher des nonlinearen Erzählens erklärt außerdem, dass Veränderung (vor allem im neoliberalen Sinne von Wachstum und Fortschritt) und Ziele nicht per se erstrebenswert sind, und stellt Beobachtung über Urteil und Handlungsimpuls.

Darüber hinaus lässt sich anhand der Metapher des nonlinearen Erzählens plausibel zeigen, was wir in der Theorie längst begriffen haben, in unseren Alltag aber nur schwer integrieren können: dass es die *eine* richtige Version einer Geschichte nicht gibt. Beim Betrachten eines Korsakowfilms bietet sich eine Vielzahl von Wegen durch ihn, ohne dass einer von ihnen richtiger oder falscher als der andere wäre. Die Vorstellung einer abschließenden Wahrheit erfährt ihre dauernde Verfestigung in der klassisch-aristotelischen Erzählweise, da keine dieser Erzählungen ohne eine *starke innere Idee* auskommt¹⁰, die sie gegen andere starke Ideen verteidigen muss, so dass jeder Kinobesuch zu einem Bekehrungsversuch wird. Der Begriff einer solchen abschließenden Wahrheit kann in nonlinearen Erzählverfahren wie dem Korsakow-Verfahren nicht entstehen. Eine starke innere Idee, auch *poetische Idee* genannt (Gustav Freytag), besteht aus mehr oder weniger komplexen Weisheiten wie: ‚Die Liebe siegt immer‘, ‚Auch die Liebe siegt nicht immer‘, ‚Wir verlieren immer etwas, indem wir gewinnen‘, ‚Man muss aufgeben, um etwas zu erlangen‘, ‚Gut und Böse sind nicht zu trennen‘ und beliebig vielem Ähnlichem. Ein Korsakowfilm besitzt nicht die eine starke innere Idee, die er gegen andere starke innere Ideen anderer Erzählungen verteidigen müsste. (Verteidigen muss er nur seine Offenheit.) Ein Korsakowfilm führt keine Krise herbei und braucht in Folge auch keine falschen Lösungen anzubieten. Er versucht

10 Vgl. Robert McKee, *Story*, Harper-Collins Publishers, New York 1997, vor allem die Kapitel *Structure and Meaning* und *The Substance of Story*.

niemanden von der neuesten starken inneren Idee zu überzeugen. Eine nonlineare Erzählung wie der Korsakowfilm handelt von nichts anderem als davon, wie man Augen und Ohren aufsperrt.

Damit handelt die nonlineare, offene Erzählung letztlich von der Abschaffung der geschlossenen Erzählung, vielleicht sogar von der Abschaffung der Erzählung im Ganzen. Wenn die Welt überhaupt einen Zweck haben sollte, dann sicher nicht den, in einem Buch zu münden, wie es Mallarmé formulierte. Wenn schon, dann wie eines gelesen zu werden. Ein Buch ist dann gelungen, wenn es keinen Unterschied macht, ob ich darin lese oder aufschaue. Es muss nahtlos in die Welt übergehen. Es muss meine Aufmerksamkeit schulen auf eine Art, die mich befähigt, diese Welt wie ein Buch zu lesen, wie *das einzige Buch*.

Sex

Der Internetrechtler Lawrence Lessig beschreibt in seinem TED-Talk *On laws that choke creativity*¹¹, wie der Einzug der *talking machines*¹² um 1900 die vormalige *Read-and-Write-Kultur* in den USA in eine *Read-only-Kultur* verwandelte. In einer *Read-and-Write-Kultur*, so Lessig, sei prinzipiell jeder Mensch an der Schaffung und Neu-Schaffung der Kultur, in der er lebt, permanent beteiligt. Denn er nehme immaterielle Kulturgüter wie beispielsweise Songs auf, forme sie in der Aneignung um und gebe sie neu gestaltet weiter. Aufgrund dieser schöpferischen Teilnahme schlage ich vor, den Rezipienten in diesem kreativen Kreislauf als *Konzipienten* zu bezeichnen. In der *Read-only-Kultur* dagegen hat der frühere Konzipient seine Möglichkeiten zur schöpferischen Teilnahme wegen der Anwendung des Copyrights auf immaterielle Kulturgüter eingebüßt. Lessig stützt sich in seiner Argumentation auf den US-amerikanischen Komponisten und Dirigenten John Philip Sousa, der 1906 eine Eingabe an den Kongress schrieb. Darin warnte er vor der Zerstörung der *Read-and-Write-Kultur* durch Phonograph und Copyright:

These talking machines are going to ruin the artistic development of music in this country. When I was a boy ... in front of every house in the summer evenings, you would find young people together singing the songs of the day or old songs. Today you hear these infernal machines going night and day. We will not have a vocal cord left. The vocal cord

11 TED, http://www.ted.com/talks/larry_lessig_says_the_law_is_strangling_creativity.html, 20.1.2011.

12 Gemeint ist der 1877 von Thomas Edison erfundene Phonograph, mit dem sich Schallaufnahmen machen und abspielen ließen.

will be eliminated by a process of evolution, as was the tail of man when he came from the ape.¹³

In der *Read-only-Kultur* besteht eine scharfe Trennung zwischen Schaffendem und Empfangendem. Der Informationsfluss läuft linear vom Schaffenden bzw. seinen Vermarktern zum Empfangenden. Die Empfangenden dürfen nur reproduzieren, wenn sie dafür bezahlen. Aus diesem Geist drohte die ASCAP, eine Verwertungsgesellschaft für Komponisten, im Jahr 1996 den Organisatoren von Pfadfinderlagern in den USA, sie zu verklagen, sollten sie Lieder, deren Verwertungsrechte die ASCAP hält, am Lagerfeuer singen, ohne dafür zu bezahlen.¹⁴ Um vom Empfangenden zum Schaffenden zu werden, muss der Einzelne in der Copyright-Gesellschaft den hürdenreichen Weg in die Kulturindustrie gehen. Die Wahrscheinlichkeit, dass er tatsächlich an den Quellen des kulturellen Informationsflusses ankommt, ist eher gering. Die meisten bewältigen die Strecke nicht, was nicht immer an ihrer Unfähigkeit, sondern schlicht an der Heftigkeit des begradigten Gegenstroms liegt.

Es wäre natürlich zu kurz gedacht, die Entstehung der *Read-only-Kultur* nur den *talking machines* zuzuschreiben. Sie entstand mit der Gesamtheit der analogen Medien, dem Fernsehen, dem Radio, der Zeitung, sie entstand mit dem Buchdruck – sie entstand mit jeder Technologie, die die Konservierung einer *bestimmten* Abfolge narrativer – oder akustischer – Einheiten in einer vom Urheber – oder seinen Vermarktern – als der festgelegten ‚richtigen‘ Reihenfolge ermöglicht. Und eigentlich entstand die *Read-only-Kultur* bereits viel früher: in

13 Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/John_Philip_Sousa, 20.1.2011.

14 The Wall Street Journal, 28.8.1996, auf: <http://www.southcoasttoday.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19960828/NEWS/308289906&cid=sitesearch>, 20.1.2011.

dem Moment, in dem ein Mensch aufgrund seines sprachlichen Talents, seines Charismas oder seines Willens zur Macht andere Menschen um sich versammelte, um ihnen etwas zu erzählen, während dieselben *nur* zuhörten.

Jede Technik bringt ihre spezifischen Kommunikationsformen hervor, und die verschiedenen Technologien tendieren jeweils zur *Read-and-Write-* oder zur *Read-only-Kultur*. Die digitalen Medien, der Computer, digitale Kameras und das Internet, fördern mit Sicherheit eine Rückkehr der *Read-and-Write-Kultur*. Jedes Video auf YouTube kann mit einem Video beantwortet werden, und jeder online gestellte Zeitungsartikel und Lexikoneintrag kann kommentiert und ergänzt werden. Analoge Medien wie Zeitungen, Bücher und Fernsehen auf der anderen Seite haben die Entstehung einer dominanten *Read-only-Kultur* begünstigt, in der letztlich nicht der Austausch von Ideen zählt, sondern die Frage, wie der Autor seine Botschaft möglichst effektiv in die Köpfe möglichst vieler Menschen befördert. In diesen Medien wird Kommunikation nicht zum Zusammenspiel, sondern zum Kampf der Ideen. Es wäre aber falsch, anzunehmen, dass es einzig die Medien sind, die die eine oder die andere Form der Kultur hervorbringen. Man könnte genauso gut sagen, dass wir die Medien hervorbringen, die unseren Absichten entsprechen. Eine nur in eine Richtung verlaufende Kommunikation entspricht unserer Absicht, unsere Artgenossen zu Zwecken der Machtausübung, der Fortpflanzung, der Profitmaximierung, der Existenzsicherung oder der Überwindung unserer Einsamkeit für uns zu gewinnen. Diese Interessen haben genau die Medien hervorgebracht, die ihnen dienlich sind, sie haben sie okkupiert und perfektioniert. Der Idealtypus des weniger ehrgeizigen und an Macht orientierten Menschen tendiert zur *Read-and-Write-Kultur*. Er ist an der Meinung anderer interessiert, hört mehr zu als er redet und lässt sich beeindrucken und

inspirieren. Er sammelt die Welt, und das Staunen liegt ihm mehr als das Urteil. Das Sympathische an ihm ist zugleich seine Schwäche. In der *Read-Only-Kultur* kommt er kaum zu Wort, er dient letztlich nur als Staffage.

Das Lied *Ich will* von Rammstein zeigt, wie *Read-only-Kommunikation* funktioniert und wie Politik und Erzählung an einem grundlegenden Punkt in eins fallen:

Ich will – ich will, dass ihr mir vertraut

Ich will – ich will, dass ihr mir glaubt

Ich will – ich will eure Blicke spüren

Ich will – jeden Herzschlag kontrollieren

Erzählung ist Biotechnik, sie zielt auf die Organe und Sinne des Menschen und auf deren Beherrschung: auf die des Herzens, der Augen, des Hirns. Spuren dieser ältesten Funktion von Erzählung finden sich auch in religiösen, sprachgekopelten Riten wie dem litaneihaften Gebet: Es bezweckt kein sprachliches Denken, sondern das Ende desselben und das Schwingen des Körpers in einem bestimmten Rhythmus, in dem er, wenn überhaupt, mit seinen Gliedern in vorgegebenen Bahnen denkt. Erzählung ist Körpertechnik, in der man Gedanken als Körperfortsätze und Sinneshaare stimuliert und als Zugänge zur Pulsregulierung des Empfängers verwendet.

Ich will – ich will eure Stimmen hören

Ich will – ich will die Ruhe stören

Ich will – ich will, dass ihr mich gut seht

Ich will – ich will, dass ihr mich versteht

Mit dem Bedürfnis, *eure Stimmen* zu hören, ist das Mitsingen im Chor als Beleg der gelungenen Gleichschaltung gemeint, nicht etwa eine Umkehr des Kommunikationsstroms.

Ich will – ich will eure Phantasie
Ich will – ich will eure Energie
Ich will – ich will eure Hände sehn
Ich will – in Beifall untergehn

Wenn der letzte Blues allein getanzt, der letzte Song allein gesungen werden muss, dann soll er wenigstens im Beifall enden. Der Wunsch könnte auch als Todessehnsucht gedeutet werden, dann aber als Sehnsucht nach einem Tod im Gefühl massenhafter Zuwendung, also nach einem doch nicht oder nicht ganz einsamen Tod. Wie ließe sich das besser einrichten als durch die Versammlung einer möglichst großen Zahl an Zuhörern, sei es als Fangemeinde oder als Gesellschaft eines ganzen Staates? Je größer die Gemeinde, desto größer die Wahrscheinlichkeit, dass im Augenblick des Todes jemand zugegen ist; desto berechtigter die Hoffnung, der Tod lasse sich von der schieren Größe der Gefolgschaft abschrecken; die Hoffnung, die Gefolgschaft werde mitgerissen, damit der Tod kein Alleinesterben sei.

Seht ihr mich?
Versteht ihr mich?
Fühlt ihr mich?
Hört ihr mich?

Erzählung zielt auf alle Sinne, in der Hoffnung, durch das Eindringen über mehrere Kanäle auch die Wahrscheinlichkeit zu erhöhen, das fremde Gehirn ganz in den Griff zu bekommen. Die Strukturen der Erzählung prägen sich in seine neuronalen Strukturen ein. Die Art der Beanspruchung unserer Sinne und Neuronen muss *spezifische* Verschaltungen hinterlassen, die bestimmte Formen des Denkens fördern und andere erschweren.

Könnt ihr mich hören? – [Publikum:] Wir hören dich!
Könnt ihr mich sehen? – [Publikum:] Wir sehen dich!
Könnt ihr mich fühlen? – [Publikum:] Wir fühlen dich!
Ich versteh euch nicht ...

Der Erzähler-Diktator muss am Ende einsehen, dass er sein Publikum niemals verstehen kann. Ein Austausch findet nicht statt, weil dazu eine Umkehrung des Kommunikationsstroms nötig wäre, die zu einem sofortigen Zusammenbruch des Profit- und Machtgefüges führte. Wo er seine Einsamkeit überwinden wollte, fand seine Preisgabe statt – als Opfergabe, durch die dem Zuhörer die Überwindung seiner Einsamkeit in der Gleichschaltung möglich wird. Während der Zuschauer im nicht-sterblichen Volkskörper aufgegangen ist, hat die Individuation des Erzähler-Diktators, der der Masse allein gegenüber steht, zugenommen: seine ewige Einsamkeit.

Erzählen in seiner verzweifelten und von der Ahnung des Todes beherrschten Form entspringt der Sehnsucht, die Muster des eigenen Selbst ideell möglichst vielen anderen menschlichen Wesen einzupflanzen, um das Überdauern des eigenen Selbst wahrscheinlicher werden zu lassen. Dem liegt der gleiche magische Trugschluss zu Grunde wie der Hoffnung, durch Klonen des Körpers ein irgendwie geartetes persönliches Überdauern auf Erden zu erlangen.

Es liegt auf der Hand, dass auch die digitalen Medien umkämpft sind und in ebensolchem Maße wie die älteren Massenmedien für Manipulationen, Einflussnahmen, Propaganda, Geschäftsinteressen und Machtausdehnung benutzt werden. Aber doch bleibt noch immer ein Rest Hoffnung: Die digitalen Technologien geben den Vertretern einer weniger verzweifelten, weniger machtbesessenen, einer multiperspektivi-

schen, nicht auktorial-autoritären Form des Erzählens praktischen Auftrieb; diejenigen, die mehr an ihren Nachrichten an den unbekanntem Freund oder am Gelächter als Gegenteil von Gleichschaltung, Wahrheit und Macht interessiert sind. Potentiell bringen sie die Masse als Verbund selbstbestimmt agierender Einzelner auf den Plan. Es ist, als ob die Zuhörer das Feuer verlassen und die Einbahnkommunikatoren allein davor sitzen bleiben. Was Buch-, Musik- und Filmindustrie, Regierungen, Polizeien und Militär in den Möglichkeiten des Kopierens und Samplens der neuen Medien bekämpfen, ist der drohende Verlust des Profit- und Machtgefüges der *Read-only-Kultur*, von der sie so sehr profitieren.

YouTube

Anders als der Korsakowfilm kennen *YouTube*, *Wikipedia*, *4chan* nicht mehr den einen Autor. Hier weben Zehntausende, ja Millionen von Menschen gleichzeitig an gigantischen, offenen Erzählungen. Offen immer in dem Sinne, dass die Abfolge der Erzähleinheiten durch den Betrachter festgelegt wird. Bei *YouTube* ist die Folge der Menge von Konzipienten eine grenzenlose Beliebigkeit und eine für einen einzelnen Menschen nicht zu bewältigende Fülle an Clips. Der Gedanke leuchtet ein, dass erst eine fortgeschrittene Künstliche Intelligenz die Menge von Informationen, die hier gespeichert ist, wird auslesen können. Die Betreiber von *YouTube*, *Wikipedia* oder *4chan* können nicht als Autoren dieser Erzählungen betrachtet werden, sondern haben lediglich den Raum bereitgestellt, in dem sich die Mega-Erzählungen ereignen. Sie sind Kulturraumschaffende. Autorschaft zerfällt hier in die Rolle des Kulturraumschaffenden und die des Konzipienten, der hier doppelt auftritt: Einmal als Betrachter, der den bereitgestellten Raum mit Inhalten füllt, und einmal als derjenige, der die Reihenfolge der Erzähleinheiten selbst bestimmt. Im Korsakowfilm schafft der Autor den Raum seiner Kunst und füllt ihn auch selbst aus. Insofern bleibt alles beim Alten.¹⁵ Dem Konzipienten ob-

15 „Korsakow“, schreibt Florian Thallofer in privater Kommunikation, „ist ein Format für einen Autor oder eine exklusive Autorengruppe, YouTube für viele. In dem Sinne ist YT eher ein Kanal für Kurz-Videofilme, eine Art Hyper-Offener-Kanal. Die Gemeinsamkeiten von K und YT ergeben sich lediglich daraus, dass beide Keywords verwenden. Bei YT aus pragmatischen Gründen, bei Korsakow aus konzeptionellen. K geht weit über Keywords hinaus, es gibt Regeln, mit denen SNUs aufgeladen werden. Das Keywordprinzip bei YT ist fast nicht nachzuvollziehen. Wenn man K und YT vergleichen will, dann wäre das gesamte YouTube ein zerfaserter Korsakowfilm.“ Der Begriff SNU als Name der Erzähleinheit eines Korsakowfilms stammt von Heinz Emigholz und bedeutet: Smallest Narrativ Unit.

liegt es genau genommen nur, aus einer endlichen Anzahl von Kombinationsmöglichkeiten des Materials eine zu wählen. Aber auch wenn das Korsakow System ein Autorentool für den *einen* Autor bleibt, ist darin doch eine Hinwendung zum Rezipienten und seine Aktivierung als Mitgestalter angelegt. Der Verbund von Keywords und Partizipation ermöglicht ein sich selbst organisierendes Kunstwerk – was besonders in der Korsakowshow, der nach einer gemeinsamen Idee von Florian Thalhofer entwickelten Übertragung des *Korsakow Systems* auf die Bühne, deutlich wird: Hier ereignen sich Diskussionsveranstaltungen ohne Moderator: Auf einer Leinwand wird ein Korsakowfilm abgespielt, zu dessen Clips sich Experten und Publikum ergänzend oder widersprechend zu Wort melden können. Das Publikum entscheidet mehrheitlich per Laserpointer, wen oder was es als nächstes sehen will: Einen weiteren Clip des Korsakowfilms, einen Expertenbeitrag oder einen Beitrag aus den eigenen Reihen. Es redet nur, wer gewählt ist, und die Redezeit ist begrenzt. Werden diese Spielregeln eingehalten, kann das Publikum die Veranstaltung selbst moderieren. Die prinzipielle Offenheit des Korsakow-Kunstwerks auf struktureller Ebene scheint auch Einfluss auf die Sujets von Korsakowfilmen zu haben. In vielen Fällen öffnen sie sich zum Alltag hin, suchen und finden das Erstaunliche darin, ohne zu sehr auf dramatische Umformung zurückzugreifen. Korsakow scheint eine Lupe, die nicht vergrößert, sondern das Erstaunliche an jeder Erscheinung schärfer hervortreten lässt. Ideell ist es – vor allem in der Korsakowshow, die ein sich unter der Mitwirkung vieler ereignendes Kunstwerk darstellt – eine Demokratisierung der Autorschaft, die das *Korsakow System* bewirkt, praktisch eine der Sujets.

Dass *YouTube* als offene Erzählung einiges an künstlerisch Wertlosem enthält, ist eine notwendige Folge von Alphabetisierung und der Demokratisierung des Gesprächs – und daher begrüßenswert. Wer sich mit allen unterhalten will, darf nicht nur hören wollen, was er selbst für wertvoll hält. Wir müssen uns immer entscheiden zwischen der linearen Herrschaft einzelner oder dem offenen Diskurs aller. Machen wir aus unserer Gesellschaft ein geschlossenes oder ein offenes Kunstwerk? Eines der Rezeption oder der Konzeption? Der frühe aristokratisch-elitäre Reflex gegen die bürgerliche Demokratie findet seine direkte Entsprechung im heutigen Reflex bürgerlicher Eliten gegen basisdemokratische Willensbildung, Meinungsäußerung und demokratisierte künstlerische Äußerung.

Korsakowshow

In der Korsakowshow werden zwei Experten links und rechts einer Leinwand auf einer Bühne platziert. Sie sitzen halb der Leinwand, halb dem Publikum zugewandt. Auf der Leinwand wird ein Korsakowfilm abgespielt, bestehend aus 20 bis 150 Sekunden langen Ausschnitten aus Videointerviews. Diese hat der Autor – oder das Autorenteam – vor der Veranstaltung zum Thema des Abends geführt und in den Korsakowfilm eingespeist. Die Rolle der Experten besteht darin, die Filme als Stichwortgeber zu verwenden, sich von ihnen zu eigenen Beiträgen inspirieren zu lassen, sie zu kommentieren, zu bestätigen, zu widerlegen und als Anlass zu eigenen, freien Ausführungen zu nehmen. Kein Moderator stellt inhaltliche Fragen, da kein inhaltlicher Moderator existiert. Stattdessen können die Zuschauer den so genannten Publikumslink nutzen, ein seitlich vor der Bühne platziertes Mikrofon, um die Experten etwas zu fragen oder eigene Gedanken beizutragen.. Obwohl es keinen Moderator gibt, spricht niemand unaufgefordert. Die Experten wie die Nutzer des Publikumslinks melden sich zu Wort, indem sie einen Buzzer drücken. Dadurch wird eine Leuchtfläche aktiviert, auf die die Zuschauer mit Laserpointern deuten können, um einen zur Wahl stehenden Experten oder einen Nutzer des Publikumslinks zum Sprechen aufzufordern. Ein technischer Moderator, der auch den Korsakowfilm vom Rechner abspielt, die Zuschauer zu wählen und die Gewählten zu sprechen bittet, liest aus, wer die meisten Stimmen bekommen hat. Stellen sich beide Experten und ein Nutzer am Publikumslink zur Wahl, kann das Publikum zwischen sechs Links wählen: den drei Wortmeldungen und den drei Clips, die auf der Leinwand angeboten werden. Drückt niemand seinen Buzzer, stehen noch immer die drei Clips auf der Leinwand zur Auswahl. Der inhaltliche Moderator tritt

nur zu Beginn auf, um das Publikum zu begrüßen und die Experten vorzustellen, verlässt die Bühne dann mit den Worten: ‚Hiermit übergebe ich die Veranstaltung in Ihrer aller Hände‘, und kehrt erst am Schluss zur Verabschiedung wieder. Alles in allem hat er die Rolle eines Zeremonienmeisters inne. Sich während der Veranstaltung inhaltlich *nicht* einzumischen, stellt seine besondere Leistung dar – eine Art Selbstaufgabe, wie wir sie sonst nur auf dem Meditationskissen finden. Die Redezeit der Experten und der Zuschauer am Publikumslink orientiert sich an der Länge der Clips des Korsakowfilms. Eine deutliche Überziehung wird durch einen Ton angezeigt. Es ist an jedem einzelnen Zuschauer, eigene Schlüsse aus dem Geschehen zu ziehen. Die Korsakowshow endet in einer Vieldeutigkeit und Informationsdichte, die die Auffassungsgabe und Komplexitätsfähigkeit der Organisatoren des Abends, der Experten und des Publikums gleichermaßen herausfordert. Alle werden in einem Zustand der Erregung entlassen. Offene Fragen sind erwünschter als fertige Antworten, weil sie auf dem Nachhauseweg weiter arbeiten, während die Antwort nur sicher zu Bett bringt und das Problem als scheinbar bereits gelöstes distanziert. Lösungsansätze müssen aus der kollektiven Beschäftigung emergieren und werden nicht in Vorträgen vermittelt. Die Korsakowshow bringt *keine Lösungen: dem Zuschauer obliegt es, aus dem Geschehenen kritische Schlüsse zu ziehen. Das Kunstwerk ist hier „offen“, so wie eine Diskussion dies sein kann: die Lösung wird erwartet und erhofft, muß aber aus der bewussten Mitarbeit des Publikums hervorgehen. Die Offenheit wird zum Instrument revolutionärer Pädagogik.* – Mit diesen Worten beschreibt Umberto Eco Brechts Episches Theater.¹⁶

16 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, S. 40 f.

Das Epische Theater versucht, das dramatische Theater und die Illusion zugunsten der Aktivierung des Publikums und der Erziehung der Schauspieler zu überwinden. Der Versuch findet jedoch auf der Bühne des dramatischen Theaters statt und ohne die Mittel desselben aufzugeben. Es handelt sich nicht um eine Opposition zum aristotelischen Theater, sondern um eine Akzentverschiebung. Ein Gelingen ist mit dieser halben Distanzierung schwer vorstellbar, eine Vermeidung von Mimesis und Identifikation ist nicht denkbar, wo Figuren agieren. Es wird zwar ironisch rezipiert und ein distanzierender Erzähler eingeführt, der die Konstruktion offen legen und damit die Illusion im Keim zerstören soll, doch das Problem der Repräsentation bleibt bestehen. Und das Publikum bezahlt noch immer dafür, seine Verantwortung an Regisseur, Bühnenbildner, Kostümbildner und Schauspieler abgeben zu dürfen. Misslingt der Abend, sind diese schuld – einerseits; andererseits hat das Publikum, gelingt er, nichts dazu beigetragen. Insofern war alles umsonst – lediglich ein weiterer Fall von Interpassivität und delegierter Lust. Gleichzeitig ist der pädagogische Impetus im Epischen Theater penetrant und wird besonders an den Stellen, die Eco lobt, schmerzhaft: da, wo die *Mehrdeutigkeit* natürlicher Situationen in die dramatische Situation aufgenommen wird, der pädagogische Furor aber weiterwütet und, weil dies sein Wesen ist, etwas *Bestimmtes* vermitteln will, das ihm aber durch die Einführung der Mehrdeutigkeit bereits entglitten ist. Ein anschauliches Beispiel für solche verlorene Pädagogik bietet Lars von Trier in seiner Brecht-Nachfolge als Autor und Regisseur des Films *Dogville*. In dieser Erzählung ist nur noch eines klar, nämlich dass der Autor uns etwas beibringen will, aber selbst nicht mehr rekonstruieren kann, was es genau sein soll. Zweifelsohne sind die wahrheitsbasierten Erzähltechniken, auf die er zurückgreift, nicht geeignet, in einer komplexeren Welt zu einem komplexeren Verständnis der Zusammenhänge zu verhelfen.

In der Korsakowshow findet statt, was Eco im Epischen Theater sehen wollte, ähnlich, wie Marshall McLuhan am Fernsehen demokratisierende Potentiale beschrieb, die sich in vollem Maße erst mit dem Internet verwirklichen konnten (auch wenn ihr Fortbestehen und volle Entfaltung im Netz keineswegs gesichert sind). Diese Effekte sind:

- Es befinden sich keine *Figuren* auf der Bühne (die Experten spielen lediglich sich selbst in dem Maße, wie wir alle uns spielen), die eine *Handlung* austragen würden; damit können sich *Mimesis*, *Identifikation* und *Illusion* nicht einstellen; der Zuschauer ist auf seine eigene kritische Urteilsgabe zurückgeworfen.
- Die Experten können keine Vorträge halten. Sie müssen impulsartig auf den Punkt bringen, was sie zu sagen haben. Die Möglichkeit der interpassiven Selbstberuhigung des Zuschauers – „Der Experte hat es ja verstanden, dann ist es nur noch eine Frage der Zeit, bis das Problem von den Zuständigen auch gelöst wird“ – ist verringert.
- Das Publikum kann seine Verantwortung nicht an Moderator, Regisseur, Schauspieler, Vortragenden abgeben. Oder nur in begrenztem Maße. Geben die Interviewclips oder die Experten nicht genug her, kann das Publikum immer noch über sein Mikrofon Einfluss auf die Veranstaltung nehmen. Geben Clips, Experten und Zuschauer gleichermaßen nichts her, kollabiert die Show. Aber auch das bleibt ein auf alle Beteiligten bezogenes Ereignis, die Verantwortung kann nicht vollständig delegiert werden.
- Das Kunstwerk entwickelt nicht die *eine* Wahrheit. Eine Vielzahl gleichzeitig möglicher Wahrheiten bleibt bestehen.
- Das Kunstwerk ereignet sich exakt *einmal*. Die Abfolge seiner Erzähleinheiten – das sind hier die Clips und die Redebeiträge sowie SMS, die aus dem Publikum an eine Leinwand geschickt

werden können – ist nicht festgelegt und nicht reproduzierbar. Das Kunstwerk bietet somit nicht nur eine Vielzahl möglicher Interpretationen – wie es auch komplexe lineare, also komplex vorgeordnete Kunstwerke tun –, sondern zusätzlich eine Vielzahl möglicher Kombinationen der Erzähleinheiten, die untereinander *omnikomplimentär* wirken.

- Die vierte Wand des Theaters ist durchbrochen, da das Publikum konstitutives Element der Show ist.
- Hierarchien zwischen Veranstalter, Auftretenden und Konzipienten werden abgeflacht.
- Nach der Show sind Konzipienten wie Veranstalter in der Regel so aufgewühlt von der Vielzahl der Fragen und Impulse, die im Raum stehen, dass einander wildfremde Menschen direkt ins Gespräch kommen. Auch das ist fester Bestandteil der Korsakowshow.

Mit all dem soll nicht gesagt sein, dass der künstlerische Wert des Werks hier per se höher ist als in linearen, autorbasierten Kunstwerken. Beide Arten von Kunstwerken stehen schlicht für unterschiedliche Weltansichten und politische Ansätze. Denkt man die demokratischen Implikationen der Korsakowshow weiter, denkt man die Korsakowshow als interaktive, regel- und computerbasierte Struktur des politischen Austauschs, so kommt man automatisch bei internetgestützten Formen der Bürgerbeteiligung oder Parteimitgliederbeteiligung heraus, wie etwa der *Liquid Democracy*, die kürzlich von der Piratenpartei parteiintern eingeführt wurde.¹⁷ Ein neues politisches Modell, in dem die heutige Parteiendemokratie durch eine Themendemokratie ersetzt würde, ergibt sich aus der Weiterführung nicht-linearer Erzählstrukturen.¹⁸

17 Pressemitteilung der Piratenpartei Berlin vom 3. Januar 2010.

18 Siehe Ausführungen S. 126 f. in diesem Buch.

Ithaka

„Ein gutes Drehbuch besitzt immer einen starken dramatischen Handlungsstrang. Es führt in eine Richtung, bewegt sich voran, Schritt für Schritt auf die Auflösung zu. Wenn Sie eine Reise machen wollen, steigen Sie doch auch nicht in ein Flugzeug oder einen Zug und fragen sich dann erst, wohin die Reise gehen soll!“¹⁹ – Und das ist bedauerlich. Denn Ziele sind, wie Konstantin Kavafis es in seinem Gedicht *Ithaka* beschrieben hat, gute Gründe loszugehen, mehr nicht:

[...]

*Bewahre stets Ithaka in deinen Gedanken.
Dort anzukommen ist dein Ziel.
Aber beeile dich auf der Reise nicht.
Besser, dass sie lange Jahre dauert,
Dass du als alter Mann erst vor der Insel ankerst,
Reich an allem, was du auf diesem Weg erworben hast,
Ohne die Erwartung, dass Ithaka dir Reichtum schenkt.*

*Ithaka hat dir eine schöne Reise beschert.
Ohne Ithaka wärest du nicht aufgebrochen.
Jetzt hat es dir nichts mehr zu geben.*

*Und auch wenn du es arm findest, hat Ithaka
Dich nicht enttäuscht. Weise geworden, mit solcher Erfahrung
Begreifst du ja bereits, was Ithakas bedeuten.²⁰*

19 Syd Field, *Das Handbuch zum Drehbuch*, Zweitausendeins, Frankfurt am Main 2001, S. 30.

20 Aus: Konstantin Kavafis, *Das Gesamtwerk*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2002, S. 81.

Syd Field, einer der einflussreichsten Drehbuchlehrer der Welt, sieht das anders: „Sie müssen an einen bestimmten Ort. Sie haben ein Ziel. Sie beginnen *hier* und enden *dort*. Das ist Dramaturgie.“

Damit setzt er Drehbuch- und Lebensregeln in eins.²¹ Dass er dies so selbstverständlich tun kann, liegt nicht etwa daran, dass die dramatischen Regeln so präzise aus den Regeln und Bedingungen des Lebens abgeleitet wären, sondern daran, dass wir unser Leben unbewusst nach den Regeln der Erzählungen, die wir rezipieren, zu strukturieren versuchen. Die Struktur unserer Erzählungen wird permanent zur angestrebten Struktur unseres Lebens. Wenn wir an dem festgelegten Punkt *hier* beginnen und an dem bestimmten Punkt *dort* enden, so ist das nicht das Leben, sondern, Field sagt es selbst, Dramaturgie.

21 Anders sein deutscher Vorgänger, der Aristotelesadept und Dramentheoretiker Gustav Freytag, der 1863 das Entstehen eines Dramas noch als *Umbildung* eines der Wirklichkeit entnommenen Stoffes nach den Erfordernissen des Dramas und nicht als Nachbildung der Wirklichkeit und ihrer Gesetze beschreibt. Ihm ist bewusst, dass Charaktere dramatische, nicht menschliche Wesen sind und sich als solche nach den Gesetzen des Dramas und nicht nach denen des Lebens richten müssen. Die Motivierung der Handlung durch Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit ist das Mittel der Wahl, den Zuschauer die Nicht-Lebensechtheit des Dargestellten vergessen zu machen. Freytag ist aber immer „klar, dass die nach den Bedürfnissen dramatischer Kunst geformten Personen einiges Besondere in ihrem Wesen haben müssen, was sie [...] von den unendlich mannigfaltigeren und komplizierteren Menschenbildern des Lebens unterscheidet“ (Freytag, *Die Technik des Dramas*, S. 23 f.). Aristoteles selbst bleibt in der Frage der Nachahmung ambivalent: „Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit.“ (Aristoteles, *Poetik*, Reclam, Stuttgart 1994, S. 21) – Figuren sind ‚unechte‘ Menschen, aber die Handlung entspricht doch den Geschehensverläufen der Wirklichkeit. Das Wissen, dass Erzählung in Bezug auf die Wirklichkeit nicht deskriptiv ist, sondern immer seine eigene Wirklichkeit darstellt, ein Wissen, das in Aristoteles angelegt, bei Freytag ausgereift ist, scheint in Hollywood verloren gegangen. Dadurch aber wird Erzählung normativ – und gefährlich, weil sie Menschen dazu bringt, sich selbst nach dramatischen Gesetzen zu formen, die mit der Wirklichkeit nur zu tun haben, weil wir sie gemäß dramatischer Regeln zu strukturieren versuchen.

Unser Leben ist weder an sich noch permanent dramatisch. Wir sind es, die es dramatisch strukturieren, und das ist der Grund, aus dem wir nicht in Flugzeuge und Züge steigen, ohne zu wissen, wohin die Reise gehen soll. Dabei wäre es durchaus möglich, völlig andere Erzählstrukturen auf unser Leben anzuwenden, Strukturen, die mehr und bessere Überraschungen bereithielten als die Handvoll wohlgesetzter Plot Points gewöhnlicher Erzählung.

Field definiert Struktur richtig als „Komposition von Teilen oder Elementen“ und als „Verhältnis zwischen den Teilen und dem Ganzen.“ Aber es gibt nicht die eine richtige Anordnung, die die lineare, dramatisierte Form zu sein behauptet. Erzählt man in offeneren Strukturen und lässt sich in ihnen erzählen, wendet man auch sie automatisch auf die eigene Existenz an. Wie wäre es beispielsweise mit einem Lebensgefühl, das wir der Poetik des Ralph Waldo Emerson entnehmen könnten, der seine Essays so konzipierte, dass sie „irgendwo beginnen und überall enden“²²? Mit einem solchen Lebensgefühl wäre es selbstverständlich, sich in einen Zug zu setzen, ohne das Ziel der Reise zu kennen. „The voyage of the best ship is a zigzag line of a hundred tacks.“²³ – „Der Weg des besten Schiffes ist eine Zickzacklinie aus hundert Kursen.“ Auch eine solche Lebenseinstellung bringt ihre Probleme mit sich. An dieser Stelle geht es aber um die vermeintliche Gegebenheit und tatsächliche Historizität des linearen Erzählens und Lebensverständnisses.

Der polnische Schriftsteller Zygmunt Haupt beschrieb den

22 Aus dem Gedächtnis zitiert. Quelle unauffindbar. Eventuell geträumt. Vielleicht auch: dass sie „überall beginnen und nirgendwo enden“, „irgendwo beginnen und nirgendwo enden“ oder „nirgendwo beginnen (und doch da sind) und überall enden“.

23 Zitiert nach Tony Tanner, in: Ralph Waldo Emerson, *Essays And Poems*, Orion Publishing Group, London und North Clarendon, 1995.

Unterschied zwischen Drama und Leben in seiner Erzählung *Totenmahl im Winter*²⁴: Vater und Sohn sind mit dem Pferdeschlitten in der verschneiten Landschaft auf dem Weg zu einer Beerdigung, als sie an einem Ortsschild der Gemeinde Batjatyce vorbeikommen.

Der Vater fragte mich:

„Weißt du, woher der Name Batjatyce kommt?“

Ich wusste es nicht, und er erklärte es mir. Einmal hat der König Sobieski hier gejagt – denn früher gab es hier Wälder, Junge, Junge, so was gibt’s heute nicht mehr – und verirrt sich. Man suchte ihn überall, in alle Richtungen zog man aus, konnte ihn aber nicht finden, bis schließlich so ein junger Kosak Glück hatte und ihn aufspürte, und dabei wurde der junge Mann so erregt und gerührt, daß er beim Anblick des Königs in Tränen ausbrach. Das nun ergriff den König sehr, wie man sich vorstellen kann, und zur Belohnung machte er ihn zum Adligen, er nobilitierte ihn, wie es damals hieß, und sagte zu ihm, er dürfe sich von diesen Wäldern soviel Grund und Boden als Eigentum nehmen, wie er im Laufe eines Tages in einem geschlossenen Kreis umschreiten konnte. Und da nahm sich dieser Kosak sein Pferd, auf ein zweites setzte er so einen alten Knacker, und ein Packpferd nahm er mit, das mit Stöcken und Stecken beladen war, zum Abstecken der Grenze, und dann aber, heiße, ging es los. Während er ritt, rief der Kosak seinem Helfer immer zu: „Großväterchen! Ein Stecken!“, und dieser schlug eine Markierung ein, und weiter ging’s. Und von diesem Ruf „Batja! Tycze!“ kommt der Name Batjatyce. Verstehst du?“

24 In: Zygmunt Haupt, *Ein Ring aus Papier*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003, S. 7–25.

Ja, das verstand ich. Aber eigentlich war es so, dass ich es verstand und auch nicht verstand. Der Aufbau und der Rhythmus der Geschichte machten mir Spaß, aber gleichzeitig wurde ich misstrauisch. Das ist nicht das Leben, dachte ich. Das ist nicht die Wahrheit. Das Leben kann nicht eine fortlaufende Kette schön komponierter Phrasen sein, das wäre zu einfach und sicher auch zu langweilig, das Leben ist nicht eine Reihe von Ursachen und Folgen, eine Serie von Prämissen, aus denen hübsche runde Schlussfolgerungen entstehen, es ist auch kein Material, das einer bestimmten Funktion dient und auch nicht eine Art Monogramm. Nun, dann war es also Kunst. Ich fürchtete mich vor dem Zwang, der aus der Kunst entstand. Weil ich auf eine bestimmte Weise erzogen war, weil ich bestimmte Dinge gelernt hatte, weil man mir nicht dies, sondern nur jenes gezeigt hatte, da ist man wie ein Pferd im Geschirr, in Deichsel und Kummer und mit Scheuklappen, die sein Blickfeld so einschränken, dass es nur geradeaus schauen kann.

In meinem ersten Buch, *Saga*, versuchte ich, eine offene Erzählstruktur zu entwickeln, die sich an der natürlichen ungerichteten Bewegung der Erinnerung und des Denkens orientiert. Damals kannte ich weder das Korsakowsystem noch Zygmunt Haupt, ich hatte noch nichts von Andrzej Stasiuks stiller *Welt hinter Dukla* gehört, ich kannte Ralph Waldo Emerson nicht und nicht David Marksons Schrift *This is not a novel*. Auch Ernst Machs *Antimetaphysische Vorbemerkungen* waren mir noch nicht begegnet. Ich hatte noch nicht einmal ansatzweise verstanden, dass ich die offene Struktur, die ich durch Beobachtung der Bewegung meiner Gedanken und Erinnerungen für meine Geschichten gefunden hatte, auch auf mein Leben beziehen und ihm die gleiche Offenheit hätte verleihen können. Stattdessen versuchte ich in den folgenden Jahren,

nicht einfach nur da zu sein, sondern ein Ziel zu erreichen: Ich wollte Schriftsteller werden. Um dieses Ziel zu erreichen, brauchte ich verschiedene kleine Ziele, die ich Schritt für Schritt zu verwirklichen versuchte. Als erstes wollte ich die Struktur, die ich für *Saga* gefunden hatte, hinter mir lassen und *richtige* Romane schreiben. Also solche mit Anfang, Mitte, Ende und einer Handlung, die von Figuren ausgeführt wird und mit psychologischer, chronologischer und kausaler Folgerichtigkeit auf ein dramatisches Ziel hin führt; Romane, die ihre poetischen Wahrheiten, ihre inneren Kerne besitzen und dadurch *bestimmte* Aussagen über die Welt treffen; die den Leser nach allen Regeln der Überwältigung packen, bannen, fesseln und mit sich reißen. So entstand mit *Ich kann dir eine Wunde schminken* ein Hybrid. Zur einen Hälfte noch dem Saga-Stil verpflichtet, den ganz aufzugeben mir nicht gelungen war, zur anderen der Versuch eines ordentlichen Romans. Wenn ich an das Buch denke, bekomme ich etwas wie geistige Zahnschmerzen. Schon der Schreibprozess war eine Qual. Ich hatte mir ein Buch des Creative Writing-Lehrers John Vorhaus besorgt, ein – wenn auch nicht so dogmatischer – Kollege Syd Fields und Robert Mc-Kees. Ich las sein Buch, verinnerlichte seine Empfehlungen und machte mich an die Arbeit. Ich recherchierte sehr viel und baute mir eine mehrere Seiten lange Tabelle, in der ich alle späteren Szenen des Romans auflistete, inklusive der Figuren und dessen, was am Ende jeder Szene anders sein sollte als zu ihrem Beginn. Es war eine mühselige und erdrückende Tätigkeit. Daraus schließe ich heute, dass es einfach keine gute Tätigkeit war. Damals glaubte ich, Unlust und Qual gehörten dazu – aber es sollte von Neugierde begleitete Anstrengung und Mühe sein, und unter dieser Mühe muss eine kindliche Aufregung und Gebanntheit bestehen bleiben, die einen nicht aufgeben lässt. Es darf kein prinzipielles und schon gar kein monetäres Gebot

sein, dass einen antreibt. Wenn uns beim Schreiben Qual und Unlust begleiten, dann bewegen wir uns – wie bei jeder anderen Tätigkeit, die wir unter diesen Gefühlen verrichten – im Bereich der Pathologie. Wenn einen Qual und Unlust begleiten, sollte man das Vorhaben abbrechen.

Syd Field, war sieben Jahre lang freier Drehbuchautor, bevor er sich der Drehbuchlehre zuwandte. Seine Skriptproduktion nennt er sprechenderweise „Meinen Kopf gegen die Schreibmaschine schlagen“. In seinem *Handbuch zum Drehbuch* berichtet er: „Ich bekam schon immer ein Buch fertig, aber der Preis auf beiden Ebenen – der physischen und der emotionalen – war sehr hoch. Es war einfach ein langsamer und schmerzhafter Prozeß. Und erst nach Jahren, die ich mit dieser Arbeit verbrachte, sah ich das Drehbuchschreiben als etwas, was ich *gezwungenermaßen* machte, und nicht mehr als etwas, was ich *gerne* tat. Das ist ein großer Unterschied – das eine ist eine negative, das andere eine positive Erfahrung.“²⁵ Leider erklärt er nicht, wie es zu dem Wandel kam und was genau seinen Job zu etwas *Gezwungenem* machte. War es womöglich das die Handlung und Figuren gewaltsam in die Folgerichtigkeit Zwingende der Erzählungen selbst? Es folgt eine aufschlussreiche Stelle, die sich jeder Schreibende über den Schreibtisch hängen sollte: „Es ist sehr wichtig, beide Seiten zu sehen: Schreiben ist eine zu harte Arbeit, eine zu fordernde Aufgabe, als daß man auch noch eine negative und schmerzliche Erfahrung zusätzlich auf sich nehmen kann.“ Heute empfiehlt Field dieselbe Prozedur, die er persönlich als derart ‚negative Erfahrung‘ erlebte, anderen zur Nachahmung. Das ist nur zu verstehen, wenn man annimmt, dass er den Zusammenhang zwischen der Gezwungenheit der narrativen Form, die er vertritt, und der Gezwungenheit der Tätigkeit nicht

25 Field, *Das Handbuch zum Drehbuch*, S. 55.

herstellt. „Schreiben sollte Abenteuer sein, ins Geheimnisvolle und Undurchschaubare gehüllt, erstaunliche Reize offenbarend“, schreibt er, fügt jedoch resigniert hinzu: „Theoretisch, versteht sich.“²⁶ In der Praxis scheint es, zumindest bei ihm, nicht zu funktionieren. Das mag seinen Grund darin haben, dass die Art zu schreiben, die er und seine Kollegen empfehlen, also das Schreiben nach fertigen Schablonen, weder im Prozess noch im Ergebnis etwas hervorbringen kann, was überrascht. Künstlerische Tätigkeit wird hier zu Malen nach Zahlen. Man kann sich schwer vorstellen, wie es erstaunliche Reize offenbaren sollte. Das narrative System, das die Lehrer des Linearen empfehlen, wirkt stattdessen geradezu als Schutzschirm gegen überraschende Erfahrungen, als Schild gegen die Zufälligkeiten und Unbeherrschbarkeiten des Lebens. Es besteht aus den Scheuklappen, die Zygmunt Haupt erwähnte, und mehr: es ist ein Mittel zur vermeintlichen Kontingenzbeherrschung.²⁷

26 Ebd.

27 Vor einigen Jahren interviewte ich zusammen mit Florian Thalhofer einen befreundeten Theaterautor für einen Korsakowfilm über den Zusammenhang von Freiheit und Narration. Dieser Freund vertritt die Position Fields und McKees. Er sagte uns: „Ich finde das immer wieder fantastisch, weil, das ist für mich die einzige Art und Weise, mir klar zu machen, dass ich dem Leben vielleicht doch nicht so ausgeliefert bin, also dass Dinge, die schlecht sind, die mir passieren, irgendwie aus der Wirklichkeit rausgenommen werden können und in eine Geschichte, die verdichtet ist und erzählt und die einen Bogen hat, reingesetzt werden können, und dadurch kann man Dinge ja auch, die im wirklichen Leben schlimm sind, auf einmal lustig erscheinen lassen, oder zumindest sinnvoll. Das ist eine Sache, die ist für mich wirklich essentiell wichtig, weil es wirklich dieses Gefühl erzeugt, dem Leben nicht ausgeliefert zu sein. Und das ist, glaube ich, auch etwas, warum Leute so gerne diese Art von Geschichten konsumieren. Weil sie Ordnung ins Chaos bringen.“ In: Freiheit & Narration, www.hilfe-freiheit.de, 20.1.2011.

Im Grunde war mir schon während des Schreibens meines zweiten Buches klar, dass ich mit ihm scheitern musste. Denn das Schreiben war *Unlust und Qual*. Und ich scheiterte nicht grandios, sondern eher mies. Vielleicht scheiterte ich darin, ein Buch zu schreiben, das kompromisslos und unumwunden Zeugnis menschlicher Erfahrung ablegen würde, weil ich mich mehr an den erwähnten externen Zielen orientierte als an dem, was ich eigentlich mitteilen wollte. Vielleicht auch einfach darin, dem Buch einen einheitlichen sprachlichen und inhaltlichen Rhythmus zu geben. Damals glaubte ich, ich sei an dem Versuch gescheitert, einen reifen Roman zu schreiben, weil ich mich nicht radikal vom Nonlinearen verabschiedet hatte. Also unternahm ich einen weiteren Anlauf. Und dieses dritte Buch sollte nun der wirklich richtige Roman werden – *Literatur-Literatur*, wie ich es heute nenne. Auch dieser Anlauf ging daneben, vielleicht glücklicherweise, denn was ich heute noch oder wieder an ihm mag, ist genau das, was daran im aristotelischen Sinne misslungen und eigenartig ist. Ich versuchte im Schreiben, die Geschichte so linear wie möglich zu halten. Sie besitzt einen Spannungsbogen und sämtliches Pipapo der Erzählkunst. Eine Verlaufstabelle hatte ich mir diesmal wohlweislich erspart, so dass ich wenigstens von den Details der Geschichte während des Schreibens hin und wieder selber überrascht werden konnte. Und während ich an diesem Buch arbeitete, legte ich eine Pause ein und schrieb innerhalb von drei Wochen die erste Fassung der Erzählung *Dinge bei Licht*, meines vierten Buches. Als ich begann, hatte ich nicht mehr als die Grundsituation und den ersten Satz vor Augen. Ich schrieb das Buch, wie sechs Jahre zuvor *Saga*, halbautomatisch, und folgte jeder noch so kleinen Assoziation. Deshalb mäandert das Buch und springt durch Zeit und Raum, obwohl die minimale übergreifende Handlung in einem Satz erzählt werden könnte. Diesem Buch habe ich nichts aufgezwungen.

Ich habe es entstehen lassen, wie es aus einer freien Bewegung des Denkens von alleine entstand. Es hat sich gleichsam selbst organisiert. Zwar besitzt es einen klaren Anfang und ein klares Ende, auch eine folgerichtige Chronologie lässt sich rekonstruieren, aber doch besteht es zwischen Anfang und Ende aus SNUs²⁸. Sie folgen einer assoziativen Logik und inneren Analogien, nicht einer dramatischen Notwendigkeit. Ich hoffe, dass sie, jede für sich, in sich leuchten und sich gegenseitig inspirieren, wie SNUs es tun sollen. Bei den beiden vorherigen Büchern habe ich in dieser Hinsicht Zweifel, eben weil sie zu sehr lineare Erzähl- und Denkstrukturen reproduzieren und damit letztlich versuchten, der herrschenden Ideologie zu gefallen.

Durch die Begegnung mit dem Korsakow System begann ich zu verstehen, welche Bedeutung die Formen des Erzählens für unser Leben haben. Als wir uns an der UdK in Berlin an die theoretische Durchdringung des Korsakow Systems machten, wurde schnell klar, dass wir es unter anderem mit einem Bewusstseinsmodell zu tun hatten. Es war faszinierend: Wir hatten mit dem Korsakow System eine Art einfacher Künstlicher Intelligenz vor uns, der wir beim Denken zusahen. Ich verstand, dass wir es bei *jeder* Erzählung mit einem Bewusstseinsmodell zu tun haben, bei der linearen mit einem geschlossenen, abgeschotteten, dichten Modell, bei der nonlinearen mit einem offen, assoziativen, und dass man sich aussuchen kann, welches man sich zum Vorbild wählen, welches man üben will, durch welches Instrumentarium man auf die Welt schauen und nach welchem der beiden Modelle man sich selbst betrachten und sein Leben gestalten will. Sich für das nonlineare zu entscheiden, bedeutet, die Dinge des Lebens

28 Für eine Definition der Smallest Narrative Unit (SNU) s. S. 92 in diesem Buch

wie die Elemente einer guten nicht-linearen Erzählung miteinander in variable Beziehung zu setzen, in der sie sich gegenseitig inspirieren und komplementieren. Aber es gibt kein einzelnes großes Ziel, dem sie untergeordnet werden. Es gibt auch eine gewisse Vieldeutigkeit der eigenen Person, die der nonlineare Lebensentwurf mit sich bringt und die für die Nächsten nicht immer leicht zu verarbeiten ist. Freiheitsfehler werden dann unvermeidbar. Natürlich ist die Trennlinie zwischen Linearem und Nonlinearem im Lebensentwurf nicht so leicht zu ziehen wie im Text. Und ohne Frage kann man auch das nonlineare Lebensmodell gegen die Wand fahren. Aber darin steht ihm das lineare in nichts nach.

Ich glaube, dass eine nicht-lineare Lebenseinstellung unerlässlich wird, sollte die durchschnittliche Lebenserwartung in den entwickelten Ländern weiter so ansteigen wie in den vergangenen 160 Jahren, in denen sie um etwa 40 Jahre zugenommen hat. Die Hälfte der Kinder, die 2000 geboren wurden, werden über 100 Jahre alt werden, sagen Demographen heute voraus. Ein so langes Leben muss den Moment mehr wertschätzen als das eine große Vorhaben, oder anders gesagt: Wer ein so langes Leben mit nur einem Ziel verbringt, nur einer Passion, ist dumm – und für die Gesellschaft, da er sehr viel Machtwissen und Macht anhäufen wird, gefährlich.

Arenen

Am Deutschen Literaturinstitut empfahl uns ein Gastprofessor für Drehbuchschreiben die Lektüre Syd Fields, den er als so etwas wie den Gottvater der Drehbuchlehre beschrieb. Erst Jahre später habe ich mir einige seiner Bücher besorgt. Sie sind äußerst aufschlussreich. Zunächst einmal bestätigen sie, dass die Drehbuchlehre Hollywoods eine direkte Fortentwicklung der aristotelischen Poetik ist. Diese hat in der Analyse der Tragödie die antik-griechische narrative Ästhetik und Weltansicht mitsamt ihrer inhärenten Metaphysik zusammengefasst²⁹ und damit die abendländische Kultur, ihr Denken und Weltverstehen stärker beeinflusst als die Bibel. Denn die Poetik wirkt mittelbarer und verborgener und war daher wenig direkten Angriffen ausgesetzt. Ob wir von ihr beeinflusst werden oder nicht, ist keine Frage des Glaubens. Es reicht, nach ihren Regeln gebaute Erzählungen zu konsumieren, denen sie wie ein Trojaner anhängt, schon haben wir sie im System. Daher bieten die Bücher Syd Fields und seiner Kollegen ein Kompendium all dessen, was mit den Prinzipien des nonlinearen Erzählens nicht zu vereinen ist. „Drama“, schreibt Field, „besteht aus Konflikten. Ohne Konflikte gibt es keine Handlung, ohne Handlung keine Figur, ohne Figur keine Geschichte und ohne Geschichte kein Drehbuch.“³⁰ Ohne Drehbuch, so ist zu ergänzen, gibt es kei-

29 Und dies durchaus eindimensional, affirmativ und normativ. Der britische Politikwissenschaftler Sir Ernest Barker schreibt in seinem Buch *The Politics of Aristotle* (1946): „[Aristotle’s] inductive habit of mind was naturally accompanied by what may be termed an historic temper, a respect for tradition, and a readiness to accept the verdict of general opinion.“ Ich habe keine Bedenken, hieraus Rückschlüsse auf die Entstehung seiner Poetik zu ziehen: Ob etwas gut war, maß sich am Beifall. Die Gründe wurden im Nachhinein gesucht und wenn nötig erfunden. Das ist ungefähr so, als schrieben wir heute eine Poetik auf Grundlage der Zuschauerquote.

30 Field, *Das Handbuch zum Drehbuch*, S. 44.

nen Film, und ohne Film keine Kasse. Es mag banal scheinen, aber es lohnt sich, diese Gesetzabfolge einmal rückwärts abzuspielen: „Wir wollen Geld verdienen. Wenn sich etwas verdienen lässt, dann bitte mehr, als wir zum Leben brauchen. Mit Filmen geht das unter Umständen ganz gut. Also machen wir Filme. Am meisten Geld bringen solche mit einem Drehbuch, das auf den Lehren Syd Fields und Robert McKees, also auf denen des Aristoteles aufbaut. Also“ – hören wir weiter beim Rückwärtsabspielen – „brauchen wir Drehbücher dieser Art. Sie müssen eine vom Anfang bis zum Schluss aufgespannte *Story* aufweisen. Also brauchen wir Storys. Jemand muss sie ausführen, dazu werden Figuren benötigt. Um die Story auszuführen, müssen diese Figuren *handeln*. Um zu handeln, brauchen sie *Wünsche*, also *Ziele*, die sie unbedingt erreichen wollen. Oder erreichen müssen, um Unheil abzuwenden. Der Weg zur Erfüllung muss jedoch mit Widerständen und Konflikten gespickt sein, denn das unterhält.

Am meisten aber unterhält die vollständige Verwüstung.³¹ Wenn wir all das haben, und vor allem in der richtigen Mischung, so wird auch die Kasse stimmen.“ Man könnte daher sagen: „Die Kasse *ist* Konflikt, denn ohne ihn ist keine.“ Manchmal ist man gut beraten, mit der Verhaltensbiologie keine hehren Beweggründe anzunehmen, wenn noch ein niedrigerer in Frage kommt. In diesem Fall können wir davon ausgehen, dass die Idealisierung des Konflikts in der Schule des Dramas nicht daher rührt, dass dieser in unserem Leben von sich aus die Bedeutung hätte, die das Drama ihm zumisst. Sie rührt vielmehr daher, dass er schlicht in besonderem Maße in der Lage ist, unsere Aufmerksamkeit zu fesseln. Das Drama kommt ohne ihn nicht vom Fleck. Es muss jedoch, wo seine Verfech-

31 „Und es muss hier davor gewarnt werden“, denkt Gustav Freytag die aristotelische Poetik 1863 weiter, „dass man sich nicht durch moderne Weichherzigkeit verleiten lasse, auf der Bühne das Leben seiner Helden zu schonen. Das Drama soll eine in sich abgeschlossene, gänzlich vollendete Handlung darstellen; hat der Kampf eines Helden in der Tat sein ganzes Leben ergriffen, so ist es nicht alte Überlieferung, sondern innere Notwendigkeit, dass man auch die vollständige Verwüstung des Lebens eindringlich mache. Dass in der Wirklichkeit dem Menschen der Neuzeit unter Umständen noch ein nicht unkräftiges Leben auch nach tödlichen Kämpfen möglich ist, ändert für das Drama nichts an der Sache. Denn die Gewalt und Kraft eines Daseins, das nach der Handlung des Stücks liegt, die zahllosen versöhnenden und erhebenden Umstände, die ein neues Leben zu weihen vermögen, die soll und kann das Drama nicht mehr darstellen, und ein Hinweis darauf wird niemals dem Zuschauer die Befriedigung eines sicheren Abschlusses gewähren.“ (Freytag, *Die Technik des Dramas*, S. 112 f) – Das hatten auch die Veranstalter der römischen Gladiatorenkämpfe verstanden und wendeten dieselben Prinzipien auf reale Konflikte an, die aber im Erscheinungsbild des Fiktiven, also in der Arena als erweiterter Theaterbühne erschienen. Der Effekt, der aus dieser Verbindung von Realität und Fiktion entstand, muss von unfassbarer Intensität gewesen sein. Die römische Arena ist nach allem Gesagten aber nicht Regression gegenüber der griechischen Tragödie, sondern deren *folgerichtige Fortführung* hin zu einer Intensivierung der *vollständigen Verwüstung*. Dass wir die Arena heute auf die Filmleinwand übertragen haben, ist Glück im Unglück des dramatisch geprägten Bewusstseins. Ohne Frage würden wir sonst in realiter zur Arena zurückkehren.

ter nicht mehr in der Lage sind, zwischen Drama als reduzierender Umwandlung³² und Wirklichkeit als Komplexitätsexplosion zu unterscheiden, behaupten, das Leben *wie es ist* darzustellen und die Bedeutung des Konflikts darin korrekt wiederzugeben. Tatsächlich handelt das Drama ausschließlich von sich selbst. Hier, wie in der Arena, sind die Konflikte arrangiert und substanzlos. Aber ihre permanente Vorführung, verbunden mit der Behauptung, das Leben korrekt wiederzugeben, beeinflusst massiv unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit und wie wir uns in ihr bewegen. Indem wir durch die Geschichten, die wir erzählt bekommen und erzählen, permanent Konflikte wahrnehmen und identifikatorisch durchleben, sehen wir, ähnlich wie Schwangere überall Schwangere sehen, dasselbe Muster überall in der Welt – oder besser: in sie hinein. Und kennen, wie das Drama, am Ende selbst kein anderes Mittel mehr, um *voranzukommen* – das heißt: vermeintliche Probleme vermeintlich zu lösen.

32 Das einzige Medium, das die Welt ‚korrekt‘ und in restloser Gesamtheit seiner Komplexität darstellen könnte, wäre eine zweite Welt neben der Welt, in der exakt dasselbe geschieht wie in der ersten. Womit wir allerdings ein Zweites hätten, das wir genauso wenig verstünden wie das Erste.

Jagd

Der Begriff des *dramatischen Ziels* spielt in der Hollywood-Drehbuchlehre eine zentrale Rolle, wenngleich seine Bedeutung nicht immer klar definiert ist.

Field benutzt den Begriff in zweifacher Bedeutung. Die erste meint den *dramaturgisch notwendigen Zustand* oder die dramaturgisch notwendige Situation, in der sich die Figur am Ende der Erzählung befinden soll. Idealerweise fällt sie in eins mit der von Freytag geforderten vollständigen Verwüstung des Helden (wenngleich die griechische Tragödie selbst keineswegs immer tragisch enden musste).

Die zweite Bedeutung meint das *persönliche Ziel*, den Wunsch der Figur. Da Field die beiden Bedeutungen nicht klar voneinander abgrenzt, entsteht der Eindruck, die persönlichen Ziele seien per se dramatische Ziele und umgekehrt. Dabei muss das dramatische Ziel mitunter meilenweit von dem entfernt sein, was der Figur von ihrem Schöpfer als Wunsch und *persönliches Ziel* mitgegeben wurde. Wobei es natürlich bereits eine ontologische Verwirrung ist, vom ‚Wunsch‘ einer Figur, eines Kunstgeschöpfs zu sprechen. Die Figur will zum Beispiel weiterleben (*persönliches Ziel*), muss aber sterben (*dramatisch notwendiger Ausgang*). Oder sie will sterben, darf aber nicht. Auf jeden Fall muss sie über einen gewissen Zeitraum am Erreichen ihres persönlichen Ziels gehindert werden, damit sich die Handlung entlang der Konflikte entfalten, Spannung aufkommen und letztlich eine Erkenntnis vermittelt werden kann. Die Figur muss am Erreichen ihres persönlichen Ziels gehindert werden, damit der dramatisch notwendige Ausgang erreicht wird. Das dramatische Ziel im Sinne des dramatisch notwendigen Ausgangs ist allerdings nicht nur der Endpunkt der Erzählung: Es ist die Verkündung der poetischen Idee, der Wahrheit der Erzählung; es ist die Ergreifung und Stimu-

lierung des Zuschauers; es ist die folgerichtige und unausweichliche, gleichsam mathematisch hergeleitete Konsequenz aus der Gesamtheit der vorangegangenen Erzählung, das notwendige Ergebnis des dramatischen Vorstellungs- und Denkprozesses, kurz: die Erfüllung des übergeordneten Plans der Erzählung, den Field ‚Das Paradigma‘ nennt.³³

Tragisch wird es, wenn wir die Prinzipien der Erzählung, wie Field sie propagiert, auf unser Leben anwenden. Und das tun wir als „Geschichten, die Geschichten erzählen“. Pausenlos reproduzieren wir, was wir verabreicht bekommen. In diesem Kreislauf von Einnahme und Reproduktion gefangen, sind wir kaum in der Lage, uns andere Strukturen überhaupt vorzustellen. Wir müssten eine Weile in radikaler Erzählkese leben, um unserem Gehirn überhaupt die Möglichkeit zu geben, sich anders zu formatieren. Statt dies zu tun, setzen wir uns in unserem eigenen Leben dramatische Ziele und halten sie für persönliche.

Vor kurzem erzählte mir ein Bekannter von einem seiner Jagdkollegen. Wenn sie gemeinsam zur Jagd gehen, zieht der Kollege, sobald sie auf dem Hochsitz angekommen sind, seinen BlackBerry aus der Tasche. Mein Bekannter sagt ihm, er solle das Ding wegstecken und sich die blaue Stunde über der Lichtung anschauen. Aber er kann nicht, schließlich ist Krise und er in Gefahr, *alles* zu verlieren: fünf Autos, drei Motorräder, zwei Häuser und dreißig Jagdgewehre, die er nicht nutzt, weil das Wild bereits wieder weg ist, wenn er vom BlackBerry aufschaut.

Einmal fragte ihn die Frau meines Bekannten, ob ihn jenes *alles* glücklich mache und was Schlimmes geschähe, wenn er

33 ‚The paradigm‘, wie er es in seiner Muttersprache nennt. Das Wort meint bezeichnenderweise sowohl *Regelsystem*, *Modell* und *Musterbeispiel*, als auch *Denkmuster* und *Vorbild*. Auch in dieser Namenswahl drückt sich die Doppelnatur des Erzählens als Artefakt und Denkvorlage aus.

es tatsächlich in der Krise verlöre. Darauf wusste er keine Antwort. Aber er wusste, warum er es haben wollte: Um sich den Respekt seines Vaters zu verschaffen, der ihm seine gesamte Kindheit und Jugend hindurch aus welchen Gründen auch immer verwehrt geblieben war.

Der jagende Banker ist in eine doppelte narrative Falle gelaufen. Erstens richtet er die Erzählung, die er selbst ist, an der eines anderen, nämlich der seines Vaters, aus. Passend dazu glaubt Syd Field: „Unsere Leben werden daran ‚gemessen‘, was wir in unserer Lebenszeit erreicht oder nicht erreicht haben.“³⁴ (Unklar bleibt, warum er das Wort gemessen in Anführungszeichen setzt, denn es trifft genau, was er meint: In seiner Schreiblehre, die eine Philosophie des Lebens ist, wird ein Leben wie eine Leistung gemessen und beurteilt wie eine Ware.) Zweitens wählt der junge Mann eine unter Umständen noch strengere und stringentere Erzählung als die des Vaters, eine Erzählung, die noch weniger Platz für Zufall und ungenutzte Momente lässt, denn er hat etwas zu beweisen und dabei keine Zeit zu verlieren. Er setzt dieser Erzählung ein Ziel, bei dem er, selbst wenn es den Vater nicht umstimmen sollte, doch der Zustimmung eines Großteils der Gesellschaft gewiss sein kann: Man wird ihn gelegentlich mit Bewunderung, auf jeden Fall aber mit Neid belohnen.

Doch dieses Ziel ist nicht *sein* Ziel. Es ist ein *dramatisches* Ziel, das er gegen Widerstände und retardierende Momente erreichen muss. Es ist ein doppelt diktiertes Ziel, einmal von seinem Vater, einmal von der Gesellschaft und ihrer *Bitch Goddess of Success*, wie D.H. Lawrence sie nannte. Dass unser Banker überhaupt ein Ziel als Mittel der Lösung seines Lebensproblems wählt, liegt darin begründet, dass er sich Geschichten, also auch die Geschichte, die er selber ist, ohne Ziele gar nicht vorstellen kann.

34 Field, *Das Handbuch zum Drehbuch*, S. 66.

Das beliebteste dramatische Ziel der neoliberalen Gesellschaft und das beliebteste persönliche Ziel neoliberal geprägter Menschen sind hier ein und dasselbe: Profit (Nutzen und Nutzbarkeit) und ökonomischer Wachstum. Auch um den Preis, den Hiatus, die für die Selbstbewusstwerdung notwendige Unterbrechung – beispielsweise auf dem Hochsitz, beim Blick in den Wald – nicht zu erfahren und sich des eigenen Daseins kaum bewusst zu werden.

Ein anderes Beispiel handelt von einer jungen Frau, die wir im Korsakow Institut für den Korsakowfilm ‚Freiheit & Depression‘ interviewten. Sie erzählte, sie habe 15 Jahre lang im Film- und TV-Business gearbeitet und sei dort von Jahr zu Jahr unglücklicher geworden: „Ich wusste eigentlich nicht, was ich machen will, und hab deshalb, hab mich eigentlich, hab gedacht, ich baue meinen Lebenslauf so ein bisschen – mein Lebenslauf muss irgendwie kohärent sein, muss irgendwie ne Linie haben, deshalb studiere ich jetzt das und deshalb bewerb ich mich jetzt da und deshalb mach ich jetzt das, das kam aber nicht aus dem, aus ner wirklichen Initiative raus, das ist jetzt mein Ding. Ich hab, weiß nicht, bei Stern-TV journalistisch gearbeitet, das interessiert mich n Scheiß, ob acht Millionen Vollidioten das ankucken, daran kann ich mir kein, da kann ich mich nich, kann ich mir kein klarmachen. Das gibt mir gar nichts, ja? Dass man solche Entscheidungen halt manchmal trifft aus dem irrsinnigen Grund, zu denken, ich muss jetzt da ne Linie reinkriegen.“³⁵ Es war eine harte, schlecht bezahlte und undankbare Arbeit. Lorbeeren und Geld gingen an Stars, Regisseure und Produzenten. Eines Tages hatte sie genug und kündigte. Als ich sie kennen lernte, brachte sie Einwanderinnen Deutsch bei, erholte sich von den 15 Jahren beim Fernsehen und fand allmählich zu der Liebe zu-

35 In: Freiheit & Depression, www.hilfe-freiheit.de, 20.1.2011.

rück, die sie vor langer Zeit einmal für den Film gehabt und die sie in die Fernsehbranche gebracht hatte. Sie sagte uns, sie hätte viel früher gehen sollen. Was sie daran jedoch gehindert hatte, war der Glaube an jene Linie. Sie habe tatsächlich, wenn es um berufliche Entscheidungen gegangen sei, ihren Lebenslauf konsultiert und überlegt, was nun folgerichtig kommen müsse und ob das, was sich gerade anbot, nicht etwa Zufall und Schlingern sei. Sie hatte das dramatische Ziel im Sinne der Erfüllung einer höheren Dramaturgie mit ihrem persönlichen Ziel verwechselt, 15 Jahre lang. Ihr ursprünglicher Wunsch war es gewesen, Filme zu machen, denn Film war für sie das Mittel gewesen, das Dasein zu erkunden. Davon war in der Story, die sie aus ihrem Leben gemacht hatte, nichts übrig geblieben. Sie musste die Handlung abbrechen und das Drehbuch wegschmeißen, um wieder dahin zu finden, wo sie anfangs gewesen war.

Mit dem jungen Banker könnte man Mitleid haben. Man könnte ihm einen anderen Vater wünschen. Aber statt mit ihm habe ich Mitleid mit den Langsamen, Ineffizienten, Nutzlosen, die meine Helden des Lebens sind, und ich wünsche mir vor allem um ihret- und meinetwillen, er hätte einen anderen Vater gehabt. Denn die sinnlosen Ziele, die Menschen wie er sich setzen, infizieren nicht nur ihn mit Panik, sondern, durch Übertragung, alle anderen mit. Ihr sinnloser, aus Angst und Unsicherheit geborener und auf bedeutungslose Ziele gerichteter Ehrgeiz entwertet nicht nur ihr eigenes Leben, sondern setzt auch ihre gesamte Umwelt unter Druck und zwingt sie, sich ihrem Wertesystem anzupassen. Wer nicht wird wie sie, ist ihnen ausgeliefert.

Cyber

Offenbar müssen aus der Wirklichkeit entnommene Stoffe dramatisiert werden, damit sie in der Erzählung überhaupt unser Interesse wecken. Es sind verschiedene Gründe dafür denkbar. Der erste mag mit unserer neurobiologischen Ausstattung zu tun haben. Der zweite mit unserer Tendenz, im Imaginären zu leben, oder anders gesagt mit der Schwierigkeit, die Gegenwart unmittelbar zu erfahren. Es mag eine Art Cyberworld-Abhängigkeit geben, die bereits Jahrtausende bestand, bevor das, was wir heute Cyberspace nennen, Gestalt annahm – nämlich seit Beginn der Sprache, vielleicht sogar seit Beginn der Fähigkeit, tagzuträumen. Der dritte Grund hat etwas mit Sex zu tun. Lassen Sie uns die drei Gründe der Reihe nach durchgehen.

Unsere neurobiologische und sensorische Ausstattung hat sich in der Auseinandersetzung mit unserer Umwelt entwickelt. Dabei wurden genau die sensuellen und kognitiven Prozesse optimiert, die unser Überleben und unseren Erfolg in dem Ausschnitt der Welt fördern, den wir besiedeln. Diese Prozesse beinhalten eine Vielzahl von Reduzierungen, Vereinfachungen und Verkürzungen, eine Auslese des Wahrzunehmenden (und damit des Wahrnehmbaren) und zu Denkenden (und damit des Denkbaren). Wir können offenbar nicht sehr viel mehr wahrnehmen und denken, als wir zum unmittelbaren Überleben in unserer Nische benötigen. Schon eine langfristige Gefahrenabwägung bereitet uns Probleme, wie die aktuelle globale Umweltkrise zeigt. Die unmittelbare Überlebensfähigkeit braucht Reduktionen. Wir müssen nur die im Augenblick entscheidenden Aspekte und diese sehr schnell wahrnehmen, die Information mit eindeutiger Bedeutung

auffladen (beispielweise: ‚Lebensgefahr!‘) und entsprechend reagieren. Ein Mehr an bewusster Wahrnehmung und Information, ein Weniger an Bedeutung kann zu tödlicher Verlangsamung führen. Unsere Wahrnehmung der Gefahr muss nicht ‚richtig‘ im Sinne einer objektiven oder umfassenden Wahrnehmung sein, sondern unser Überleben fördern. Entsprechend beherrschen wir diese Art des Verkürzens besonders gut, denn unsere neurobiologische Ausstattung hat sich auf sie spezialisiert. Zu klären bleibt, ob das Ist das Soll bestimmt, ob neben den zerebralen Fähigkeiten, die wir perfektioniert haben, noch andere Potentiale in unseren Gehirnen angelegt sind, ob Topologie und Plastizität des Gehirns nicht andere Nutzungen zuließen, die wir nicht kennen, da wir sie nicht bemühen. Über das Verhältnis des Menschen zur objektiven Realität sagt der Hirnforscher Wolf Singer: „Wir einigen uns in der Wissenschaft auf einen operationalisierbaren Objektivitätsbegriff, indem wir sagen: Wenn man dieselbe Messvorschrift anwendet, dann wird man auch dasselbe finden. Wobei natürlich alle Vorgaben den Status von Verabredungen haben, die Konstruktion der Messgeräte, die Vorschrift ihrer Anwendung und die Konvention zur Bewertung der Daten. Diese Prämissen legen unsere Gehirne, unsere kognitiven Werkzeuge fest, und diese sind nun einmal Produkte der evolutionären Anpassung an diese mesoskopische Welt.“³⁶ Ähnliches lässt sich über das Erzählen sagen und auch über die Logik – beide operieren mit Annahmen der Kausalität: Sie sind Werkzeuge, die sich zur Orientierung in unserem Ausschnitt der Welt ausgebildet haben, zu ihrer Durchdringung und Kategorisierung. Werkzeuge freilich, mit denen sich Objekte fantastischer Schönheit und Überzeugungskraft herstellen lassen, deren

36 In: *Werden wir ewig leben? – Gespräche über die Zukunft von Mensch und Technologie*, Hüls Witt/Brinzanik (Hg), Suhrkamp Verlag, Berlin 2010, S. 180.

evolutionär-biologische Genesen nicht mehr auf den ersten Blick erkennbar sind, sich aber glaubhaft rekonstruieren lassen.³⁷ Entsprechend ihrer Ausbildung an unserem Weltausschnitt arbeiten beide Werkzeuge, Erzählung und Logik, mit denselben Verkürzungen wie unsere Sinne und kognitiven Prozesse, beziehungsweise mit Reduktionen, die den Inhalt der Erzählungen für unsere neurobiologische Ausstattung erfassbar und goutierbar machen. Nichts anderes bedeutet letztlich Gustav Freytags Satz: „Die Handlung hat die Aufgabe, uns den inneren Zusammenhang einer Begebenheit darzustellen, wie er den Bedürfnissen des Verstandes und Herzens entspricht“.³⁸ So gesehen ist Dramatisierung in der Produktion von Erzählung Mittel zur Reduktion auf erfassbare Zusammenhänge, also zum Beispiel darauf, „dass jedes Folgende aus dem Vorhergehenden abgeleitet wird als Wirkung einer dargestellten Ursache.“³⁹ Um die Reduktion durchzuführen greift die Dramatisierung ihrerseits auf das Mittel der *Wahrscheinlichkeit* zurück. Aristoteles erklärt: „Das Unmögliche, das wahrscheinlich ist, verdient den Vorzug vor dem Möglichen, das unglaubwürdig ist. Die Fabeln dürfen nicht aus ungereimten Teilen zusammengefügt sein, sondern sollen nach Möglichkeit überhaupt nichts Ungereimtes enthalten.“⁴⁰ Und Gustav Freytag bemerkt: „Der Genießende gibt sich zwar der Erfindung des Dichters willig hin, er lässt sich [die] Voraussetzungen eines Stückes gern gefallen und ist im Ganzen sehr geneigt, dem erfundenen menschlichen Zusammenhang in der Welt des schönen Scheins beizustimmen; aber er vermag

37 Zum Zusammenhang evolutionärer Grundlagen und höherer kulturellen Leistungen vgl.: Karl Eibl, *Kultur als Zwischenwelt. Eine evolutionsbiologische Perspektive*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2009.

38 Freytag, *Die Technik des Dramas*, S. 42.

39 Ebd., S. 29.

40 Aristoteles, *Poetik*, S. 83 f.

doch nicht ganz die Wirklichkeit zu vergessen, er hält an das poetische Gebilde, das reizvoll vor ihm aufsteigt, das Bild der wirklichen Welt, in der er selbst atmet. [...] [Der Dichter] wird also seine Handlung so einrichten müssen, dass sie einem guten mittleren Durchschnitt seiner Zuschauer nicht gegen die Voraussetzungen verstoße, die diese aus dem wirklichen Leben vor die Bühne mitbringen, das heißt, er wird ihnen den Zusammenhang der Begebenheiten, Motive und Umrisse seiner Helden wahrscheinlich machen müssen. Gelingt ihm das mit dem Grundgewebe des Stücks, der Handlung und den Hauptlinien der Charaktere, so mag er den Zuschauern im übrigen die höchste Bildung und das feinste Verständnis seiner Ausführung zutrauen.“⁴¹ Mit anderen Worten: Solange das Dargestellte wahrscheinlich wirkt, weil die Geschehnisse in kausaler Folgerichtigkeit aufeinander bezogen sind, lässt sich dem ‚guten mittleren Durchschnitt der Zuschauer‘ so ziemlich alles vorsetzen. Grund eins, weshalb die Dramatisierung überhaupt stattfinden muss, wäre demnach die Umwandlung roher und vielfältiger Information in neurobiologisch verdaubare Bedeutung. Eine Ladung Spinat, die im Topf zusammenschrumpft.

Der Grund, warum sich die lineare Erzählung in der kulturellen Evolution so weit durchgesetzt hat, dass sie heute in der westlichen Welt fast ohne Opposition regiert, ist im Verhältnis zwischen dem Grad der Komplexitätsreduktion und der Gefälligkeit der Erzählung zu suchen. Prinzipiell gibt es ein kalkulierbares Maß an Komplexität beziehungsweise Eindeutigkeit, ein bestimmtes Verhältnis von (wenig) Information und (viel) Bedeutung, das den ‚mittleren Durchschnitt der Zuschauer‘ am stärksten anspricht. Wird dieses Maß getroffen,

41 Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas*, S. 45 ff.

gilt die Erzählung als gelungen, was bedeutet, dass sie unsere neurobiologische Ausstattung nicht sonderlich herausfordert. Dabei wäre es interessant, herauszufinden, ob wir unsere Anlagen durch andere Arten des Erzählens anders herausfordern, zu anderer Ausformung bringen und damit zu komplexeren Blickweisen auf die Welt und womöglich zu einem weniger destruktiven Handeln finden könnten.

Der zweite Grund für die Notwendigkeit dramatischer Umwandlung, der mir einfällt, ist unsere Tendenz, im Imaginären zu leben. Die Begegnung beispielsweise mit einem Hasen kann uns, wenn sie genügend dramatisiert worden ist, in der Erzählung stärker berühren als eine solche Begegnung in der Wirklichkeit. Das mag an Sinnenfaulheit, Gegenwartshemmung oder ungeschulter Achtsamkeit liegen. Oder daran, dass wir durch die Reduktion zu einem intensiveren – zumindest schneller zu erlangenden – Erleben finden können. Der Philosoph Aaron Ben-Ze'ev beschreibt die alle Lebensbereiche betreffende Bewegung hin zum Leben im Imaginären als ‚natürliche‘ und extrem wirkmächtige Entwicklung:

Die intentionalen Fähigkeiten entwickelten sich später, als der Organismus fähig war, nicht nur die Veränderungen in seinem eigenen Körper wahrzunehmen, sondern auch die Bedingungen, die für diese Veränderung verantwortlich sind. Die ersten intentionalen Fähigkeiten, die sich entwickeln, sind perzeptuelle Fähigkeiten. Wir separieren den Reiz, der auf unsere sensorischen Rezeptoren trifft, und kreieren ein mentales Objekt, das unser wahrnehmbares Umfeld repräsentiert. Wenn wir nur über wenige perzeptuelle Fähigkeiten verfügen, bleiben wir auf unser unmittelbares Umfeld beschränkt. Die Entwicklung weiterer intentionaler Fähigkeiten wie Gedächtnisleistung, Vorstellungskraft und Gedankenarbeit

befähigt uns, uns Dinge bewusst zu machen, die nicht präsent sind, und Faktoren zu bedenken, die jenseits unseres unmittelbaren Umfelds liegen. Im weiteren Verlauf bewegt sich das wissenschaftliche Denken jenseits des sinnlich Wahrnehmbaren. Die Wissenschaft beschreibt eine Wirklichkeit, die nicht nur nicht sinnlich erfahrbar, sondern überhaupt nicht vorstellbar ist. Zum Beispiel spricht die Physik von zehndimensionalen Räumen und stellt diverse Berechnungen an, um deren Eigenschaften zu beschreiben. Indes sind wir nicht in der Lage, uns diesen Raum vorzustellen, nicht einmal visuell. Die ultimative wissenschaftliche Realität zu erreichen könnte also bedeuten, die Wirklichkeit, die wir mit unseren Sinnen erfassen, preiszugeben. Es ist einfach eine alternative Realität, sehr verschieden von der wahrnehmbaren Umwelt, auf die unsere Sinne gerichtet sind. Eine solche Realität kann nur durch konzeptionelle Untersuchungen beschrieben werden. Je komplexer unsere intentionalen Fähigkeiten, desto weniger sind wir mithin in der Gegenwart gefangen. Da Emotionen nun viele verschiedene intentionale Fähigkeiten beinhalten, erhält die Imagination ein größeres Gewicht bei der Erzeugung von emotionalen Fähigkeiten. Wir lassen uns mehr und mehr von Dingen emotional begeistern, die wir uns vorstellen, statt von Dingen, die wir sehen. Die Tatsache, dass in der Zukunft mehr und mehr Emotionen oder Partnerschaften auf Imagination beruhen, ist nicht etwas, was der menschlichen Psyche entgegengesetzt wäre. Es ist eher eine Begleiterscheinung unserer mentalen Evolution.⁴²

42 In: Hüls Witt/Brinzanik (Hg) *Werden wir ewig leben? – Gespräche über die Zukunft von Mensch und Technologie*, S. 237 f.

Das Gespräch, dem diese Stelle entnommen ist, drehte sich eigentlich um die Auswirkung einer immer längeren durchschnittlichen Lebenserwartung in den entwickelten Ländern auf das Selbstverständnis der Menschen. Ein Unterthema bildete die Rolle des Cyberspace für Liebesbeziehungen in der heutigen und zukünftigen Welt. Interessant in unserem Zusammenhang ist das Konzept des Cyberspace als digitale Materialisierung des Imaginären und das Verständnis des Imaginären als natürliche Station unserer mentalen Evolution. Es bleibt die Frage, wie man den Raum des Imaginären gestaltet: Auch dieser Raum lässt sich entweder im Sinne eines schnellen Glücks oder im Sinne des *guten Lebens* einrichten.

Wenn man Cyberspace als Raum der Imagination versteht, dann ist auch die Sprache ein Cyberspace, ebenso wie das begriffliche Denken, die Erinnerung und alles, was ihnen entspringt, zum Beispiel die Erzählung. Dann wäre das Verlangen nach perfekter Illusion in der Erzählung keine Realitätschwäche, sondern ebenfalls eine „Begleiterscheinung unserer mentalen Evolution“, und gelungene Dramaturgie das Mittel der Wahl, in den Cyberspace zu gelangen, also perfekte Illusion zu erzeugen. Und tatsächlich kann das Leben im Imaginären für uns, in unserem Kulturkreis, Freiheit bedeuten⁴³, während es in den Lebenslehren anderer Kulturen,

43 So schreibt Andrzej Stasiuk in *Fado* (S. 123) über einen Monat, den er als Häftling in einer Einzelzelle verbrachte: „Ich habe diese Zeit als eine der interessantesten meines Lebens in Erinnerung. [...] Frühere Ereignisse kamen jetzt aus der Vergangenheit herauf und erfüllten meinen Kopf, ja, erfüllten den engen Raum so lückenlos, daß weder Gegenwart noch Zukunft Zugang zu mir hatten. Ich hatte den Eindruck, ich genügte mir selbst vollkommen, man habe mir in Wirklichkeit die Freiheit gar nicht genommen, weil man mir die Erinnerung nicht genommen hatte.“

wie etwa im ZEN, als Unfähigkeit zur Gegenwart gälte⁴⁴. Als Endpunkt des Imaginären strebt die lineare Erzählung lückenlose Illusion an: „Gelungene Dramaturgie in einem Drehbuch kann man mit einem Eiswürfel und Wasser vergleichen. Ein Eiswürfel besitzt eine feste kristalline Struktur und ist völlig anders als Wasser. Aber wenn ein Eiswürfel geschmolzen ist, wird nicht mehr zu bestimmen sein, was da vorher war. Es ist das gleiche, nur andersartig. Eine gelungene Dramaturgie sollte so wesentlich zu Ihrer Geschichte gehören und so eng mit ihr verbunden sein, dass man sie nicht sehen kann.“⁴⁵ Solange die Struktur noch sichtbar ist, ist die Illusion nicht perfekt und das Bedürfnis nach einem Leben im Imaginativen nicht gänzlich befriedigt. Der Reiz der lückenlosen Illusion liegt darin, dass uns die Dinge hier zufallen. Die Erzählung, die ihre Struktur nicht verbirgt, bleibt dagegen etwas, was mein Zutun erfordert, mein Konzipiententum. Hierauf beruhen Erzählpraktiken wie das Epische Theater oder der Korsakowfilm. Sie bringen nicht die Selbstvergessenheit in der Illusion, dafür aber eine Art der Befriedigung,

44 Ich erinnere mich, beim Durchblättern eines Buches mit Lehrreden des Zenmeisters Taisen Deshimaru, Begründer der Association Zen Internationale, in deren Dojos ich in den 90er Jahren meditierte, einmal gelesen zu haben, dass er nicht verstehe, wozu man ins Theater oder ins Kino gehe. Ihm reiche vollkommen das Kino der eigenen Gegenwart, geschaut in der Meditation. Und ein türkischer Freund in Kreuzberg hörte auf, Geschichten zu konsumieren, als er nach dem Tod seines Vaters gläubig wurde und täglich in die Moschee ging. Er erklärte mir dezidiert, Geschichten seien Zeitverschwendung, wo die Welt sich doch in ungleich vielfältigerer Pracht direkt vor unseren Augen abspiele. Es klang wie eine Erweiterung des Bilderverbots auf den Bereich des Erzählens. Wie sich die Gläubigen kein visuelles Bild Allahs machen sollen, um ihr Gefühl für dessen Unfassbarkeit nicht zu kompromittieren, sollten sie sich offenbar auch keinen narrativen Reduktionen der Welt hingeben.

45 Field, *Das Handbuch zum Drehbuch*, S. 29.

die nur das eigene Tun und Mittun bewirken kann.⁴⁶ Menschen, die, aus welchen Gründen auch immer, nicht konzipieren möchten, lehnen diese Art der Erzählung ab, finden sie anstrengend und langweilig. Wer sie als Publikum gewinnen will, kommt um die Dramatisierung im aristotelischen und freytagschen Sinn nicht herum. Diese Menschen möchten intensive Erfahrungen machen, aber im geschützten imaginären Raum. Dramatisierung ist *das* Mittel, solche intensiven und vordergründig folgenlosen Erfahrungen zu vermitteln.

Der dritte Grund für die breite Anwendung der Dramatisierung liegt vermutlich darin, dass Erzählung Sex ist, und das ist sie, weil sie unser sensibelstes Organ stimuliert, das Gehirn. Die Art der Stimulation, die die aristotelische Dramaturgie bewirkt, die packende und fesselnde, ist die Sexualpraktik, die seit Jahrtausenden im ‚guten mittleren Durchschnitt der Zuschauer‘ Konjunktur hat.

Da wir unser Leben nicht durchgehend dramatisch gestalten können, sofern wir nicht schnellstmöglich sterben möchten – denn das Drama zielt auf unsere *vollständige Verwüstung* ab –, müssen wir immer wieder und immer mehr erzähltes Drama konsumieren. Nur so können wir wenigstens unser Bewusstsein mit Besonderheiten füllen, die eigentlich Kuriositäten sind: „Das Unmögliche, das wahrscheinlich ist, verdient den Vorzug vor dem Möglichen, das unglaublich ist.“ Sind andere Arten des Erzählens als das übergreifend dramatisierende überhaupt möglich? Für das an nicht-linearer Er-

46 So gesehen müssten Videospiele den gleichen Effekt haben. Was hier aber im Vergleich zur nicht-linearen, offenen Erzählung fehlt, ist der integrierte Hiatus, die Unterbrechung automatisierter Abläufe und die Selbstbewusstwerdung durch Zurückwurf des Teilnehmers auf sich selbst.

zählung geschulte Bewusstsein, ja. Für dieses gilt, was Friedrich Schleiermacher über das eigentlich religiöse (nicht-metaphysische, nicht-moralische, sondern anschauende) Bewusstsein sagt: „Mir ist alles Wunder, und in Eurem Sinn ist mir nur das ein Wunder, nämlich etwas Unerklärliches und Fremdes, was keines ist in meinem.“⁴⁷

Einen großen Fundus an Beispielen für eine alternative, anschauende Art von Narration liefern die Erzählungen des galizischen Autors Zygmunt Haupt:

47 Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion, Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Reclam 2003, S. 79. Diese Schrift aus dem Jahr 1799 enthält eine Fülle aufschlussreicher Überlegungen, was die Zusammenhänge von Religion, Bewusstsein, Metaphysik, Moral und Narration betrifft. Echte Religion ist in Schleiermachers Augen reine, also zweckfreie Anschauung; sie bringt keine Moral hervor und zerstört Handlungsimpulse zugunsten der Betrachtung und des So-sein-Lassens. Religiosität ist Sinn für das Unendliche, die Welt eher von Kontingenz geprägt als von einer wie auch immer gearteten Systematik. „Ein System von Anschauungen, könnt ihr Euch selbst etwas Wunderlicheres denken? Lassen sich Ansichten, und gar Ansichten des Unendlichen, in ein System bringen?“ (S. 40) Und so kommt es zu einer Absage an jedwede dramaturgische Metaordnung für die Dinge der Welt, eine Absage, die, poetologisch gelesen, der linearen Narration diametral gegenübersteht: „Dieses unendliche Chaos, wo freilich jeder Punkt eine Welt vorstellt, ist eben als solches in der Tat das schicklichste und höchste Sinnbild der Religion; in ihr wie in ihm ist nur das einzelne wahr und notwendig, nichts kann oder darf aus dem andern bewiesen werden, und alles Allgemeine, worunter das Einzelne befaßt werden soll, alle Zusammenstellung und Verbindung liegt entweder in einem fremden Gebiet [...] oder ist nur ein Werk der spielenden Phantasie oder der freiesten Willkür. [...] [U]nd wer wahrhaft um seine Religion und ihr Wesen weiß, wird jeden scheinbaren Zusammenhang dem einzelnen tief unterordnen und ihm nicht das kleinste von diesem aufopfern.“ (S. 41 f.) – Aus all dem erwächst die Einsicht, dass die Erzählung ebenso dringend vor ihrer Instrumentalisierung zur Sinnstiftung geschützt werden muss wie die Religion vor Moral und Metaphysik. Und dass in beiden Fällen die Gruppe der Verteidiger bei weitem zu klein ist.

Als ich eines Sonntags die Straße hinunterging, traf ich das Mädchen, das uns im Kasino bei Tisch bediente. Sie saß auf einem Mäuerchen am Wegrand, und im ersten Augenblick erkannte ich sie nicht, wahrscheinlich hatte sie ein besseres, sonntägliches Kleid an, und es kam wohl auch hinzu, daß sie untätig dasaß, und da ich sie aus dem Kasino nur als gehetzt und hastig in Erinnerung hatte, war diese Untätigkeit wie eine Verkleidung. Sie saß völlig passiv da, die Hände kraftlos in den Schoß gelegt, den Blick starr auf diese Hände gerichtet, verändert, wie ausgewechselt, kraftlos, sonntäglich, sonntagnachmittäglich untätig, die Haare fielen ihr unordentlich herab, rutschten aus dem Knoten in ihrem Nacken, in so einem grauen und pepitagemusterten Kleid, so einem geschlechtslosen Kleidchen, und mit ihren mageren, gekrümmten Schultern saß sie da und starrte auf ihre Hände, ohne etwas zu sehen, sie war weit weg. An den Füßen, die in schwarzen Strümpfen steckten, hatte sie ein neues Paar Pantinen, und diese Füße in den Pantinen, als sie da auf der niedrigen Mauer am Wegrand saß, die hingen herab, standen irgendwie ein wenig nach vorn ab, und ich konnte die neuen Nägel unten am Schuh sehen und die hellblauen Metallbeschläge, die Halbmonde des ‚Mädchens mit den Halbmondschuhen‘.⁴⁸

In einer gewöhnlichen Erzählung wäre dies nur Hinleitung und Vorbereitung auf ein unerhörtes Ereignis, die große Kuriosität, die sich nun zu ereignen hätte. Hier aber, in Hauptserzählung *Das Mädchen mit den Halbmondschuhen*, steht der Moment ganz für sich. Der vorliegende Abschnitt ist genau das, was er für erzählenswert hält. Das Bild wird nicht zur

48 Zygmunt Haupt, „Das Mädchen mit den Halbmondschuhen“, in: *Ein Ring aus Papier*, S. 236 f.

Vorbereitung auf ein Wunder degradiert. Es ist selbst das Wunder. Wenn wir einen Text wie diesen lesen, stutzen wir, wenn nichts folgt – und lesen noch einmal ... und dann verstehen wir vielleicht, dass wir gar nichts weiter brauchen, und das unser eigenes Leben voll von Augenblicken wie diesen ist, die wir nur richtig anzuschauen brauchen, um denselben Reichtum darin zu entdecken wie Haupt in seiner Erinnerung an jenes Mädchen.

Ich glaube, lineares Erzählen ist letztlich eine Form von Autismus. Ein Rückzug, um uns vor dem potentiellen Reichtum unserer Wahrnehmung zu schützen und auf diese Weise handlungsfähig zu bleiben. Der Augenblick reichster Wahrnehmung wäre nämlich frei von Handlungsimpulsen. Menschen in diesem Zustand taugen zu nichts und sind zu nichts zu gebrauchen, sie sind frei – und damit für das Wirtschaftssystem der westlichen Welt unbrauchbar, sogar bedrohlich. Man will sie nicht, es sei denn als Künstler, und auch das nur, wenn sie ‚wirtschaftlich einigermaßen erfolgreich‘ sind. Und so wird die lineare Erzählung als unterschwellige Ideologie des Funktionierens und der Nutzbarkeit zur permanenten Propaganda des Systems. „Ferner müssen die Teile der Geschehnisse so zusammengefügt sein, dass sich das Ganze verändert und durcheinander gerät, wenn irgendein Teil umgestellt oder weggenommen wird. Denn was ohne sichtbare Folgen vorhanden sein oder fehlen kann, ist gar nicht ein Teil des Ganzen.“⁴⁹ Wen trüfe das mehr als die Nutzlosen, Erfolglosen, Freien? Und was soll mit denen, die ‚gar nicht Teil des Ganzen‘ sind, geschehen?

49 Aristoteles, *Poetik*, S. 29.

Sinn

An dem folgenden Beispiel will ich erläutern, was für mich das Abstoßende an der Suche nach Sinn und Verwertbarkeit ist. In einem Magazin las ich ein Interview mit einer Frau, die ihr Kind durch einen Unfall verloren hatte. Die Frau war Regisseurin. Sie sagte, der Tod ihres Kindes sei ein Wendepunkt, aber sie wisse nicht, ob es ein Wendepunkt sei wie in einer dramatischen Struktur, der irgendwo hinführe. Sie weigere sich, einen Nutzen daraus zu ziehen, es solle ihr oder ihrer persönlichen Entwicklung in keiner Weise helfen. Sie wolle dem keinen Sinn geben. So fühle sie jetzt, und sie glaube nicht, dass das weggehe. Sie sagte auch, sie habe Filmemacher, die ihre eigenen Probleme in ihren Filmen aufarbeiten, nie gemocht, und sie hoffe, es fließe nicht zuviel von ihrem Schmerz in ihre Arbeit ein.

Man kann sich zwar fragen, ob sie mit dieser Einstellung jemals einen Film machen konnte, der uns etwas von Belang mitzuteilen gehabt hätte; was ich hier aber bemerkens- und bewundernswert finde, ist das Verhältnis zum Zufall: Die Regisseurin und Mutter weigert sich, den Tod ihres Kindes zu verwerten, weil sie diesem Unfall nicht durch die *Verwertung* Sinn verleihen will. Ich persönlich fände es in keiner Weise verwerflich, wenn ihr Schmerz in ihre Arbeit einfließen würde. Sie könnte darüber berichten, wenn sie es nicht einer aristotelischen Struktur folgend täte. Nicht das Davonerzählen ist das Abstoßende, sondern die falsche Struktur. Gesetzt den Fall, es geschähe in einer offenen Struktur, würde ihre Erzählung Zeugnis menschlicher Existenz und damit Teil des Wunders literarischer Kommunikation. Und ich würde dies nicht Verwertung nennen, denn die Intention eines offenen, nicht-linearen Zeugnisses ist die Mitteilung an den unbekanntem Freund, nicht das berufliche, monetäre oder dramaturgische Profitieren vom Tod eines geliebten Menschen.

Ich glaube, in der Haltung der Filmemacherin zweierlei erkennen zu können: Erstens wird schon die eigene ‚persönliche Entwicklung‘ als linear-ökonomisches Konzept begriffen und, wo nicht ganz verworfen, so doch wenigstens aus bestimmten Erlebnisbereichen verbannt. Wenn dies nicht schon wieder eine Sinnzuschreibung wäre, könnte man sagen, dass sich aus diesen Erlebnisbereichen als geschützten Räumen die Möglichkeit bloßer Existenz ohne Nutzen ergibt – ein hiatischer Moment. Damit meine ich natürlich nicht, dass die Filmemacherin sich hiermit trösten könnte oder sollte. Ihr Verlust bleibt furchtbar, und der Schmerz wird sicher selbst durch die Zeit niemals ganz geheilt werden können.

Zweitens wird empfunden, dass eine Sinngebung, und nicht nur durch Verwertung, sondern generell, dem Toten seine Würde nimmt. Ich für meinen Teil habe große Probleme, an religiösen Abschiedszeremonien teilzunehmen. Die Sinngebungs-narrationen, denen man dort unterzogen wird, beleidigen nicht nur die unter den Anwesenden, die fühlen, dass ‚there is no order in the universe‘⁵⁰, und dass Orpheus Eurydike nicht hätte zurück ins Leben führen können, auch wenn er sich nicht zu früh nach ihr umgedreht hätte. Sie beleidigen auch den Verstorbenen, dessen Tod die Erzähler der religiösen Narration in einen höheren Zusammenhang hineinphantasieren. Nicht den Toten würdigt man, sondern huldigt stattdessen einer übergeordneten Dramaturgie. Wenn aber sein Tod einen Sinn braucht, dann wohl auch sein vergangenes Leben? Ist es

50 Wie es William von Baskerville in Ecos *Der Name der Rose* ausdrückt, bevor er seinem Schüler, Adso von Melk, dem Erzähler, schließlich rät: die „order that our mind imagines is like a net, or like a ladder, built to attain something [...] afterward you must throw the ladder away, because you discover that, even if it was useful, it was meaningless.“ Zitiert nach David Robey in der Einführung zu Umberto Eco, *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge 1989, *Introduction* Seite xxxi.

an sich nicht von Wert gewesen? Ist etwas, das ohne Spur vergeht wie das menschliche Leben, etwas, dessen man sich schämen muss?

Indem wir den Zufall in Sinn- und Verwertungszusammenhänge stellen, nehmen wir uns die Möglichkeit, tatsächlich *am Leben zu sein* und konzentriert zu sterben.

Frisbee

Wenn der Korsakowfilm, indem er den Betrachter als Konzipienten einschließt, stark an das von Umberto Eco beschriebene *Offene Kunstwerk* erinnert, kann im Hinblick auf die Rolle des Zufalls in ihm angewandt werden, was Eco über das *Werk in Bewegung* (*work in movement*) sagt:

The *possibilities* which the work's openness makes available always work within a given *field of relations*. As in the Einsteinian universe, in the „work in movement“ we may well deny that there is a single prescribed point of view. But this does not mean complete chaos in its internal relations. What it does imply is an organizing rule which governs these relations. Therefore, to sum up, we can say that the “work in movement” is the possibility of numerous different personal interventions, but it is not an amorphous invitation to indiscriminate participation. The invitation offers the performer the opportunity for an oriented insertion into something which always remains the world intended by the author.

In other words, the author offers the interpreter, the performer, the addressee a work *to be completed*. He does not know the exact fashion in which *his* work will be concluded, but he is aware that once completed the work in question will still be his own. It will not be a different work, and, at the end of the interpretative dialogue, a form which is his form will have been organized, even though it may have been assembled by an outside party in a particular way that he could not have foreseen. The author is one who proposed a number of possibilities which had already been rationally organized, oriented, and endowed with specifications for proper development.⁵¹

51 Umberto Eco, *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge 1989, S. 19.

In der ‚organizing rule which governs these relations‘ verbirgt sich natürlich die Metaphysik einer nonlinearen Erzählung und die Domestizierung des Zufalls durch ein Ordnungssystem. Ein Fußballspiel stützt sich auf das gleiche Prinzip der ‚organizing rule‘, geht aber einen Schritt weiter, indem es nicht einen Urheber besitzt, wenn auch der Schiedsrichter die Einhaltung der Regeln garantieren soll, wie sie der Autor des Korsakowfilms garantiert, indem er die Regeln in die Keyword-Ebene des Films einschreibt. Am weitesten geht Ultimate Frisbee, wo nur die Regeln, aber kein Urheber und kein Garant mehr vorhanden sind, sondern die Spieler zu Konzipienten werden, als Subjekte des Spiels und als Selbstüberwacher: Sie selbst sind es, die bei Regelverstoß unterbrechen und die Lösung im Diskurs gemeinsam finden müssen. So kann ein Spiel, als Kunstwerk gelesen, zur Inspiration für metaphysikarme und autoritätsferne Erzählung und Politik werden.

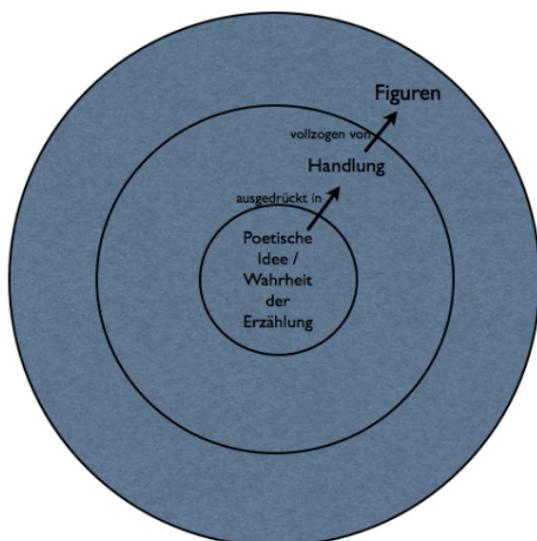
No Country

Die Frage, welche Art von Erzählungen wir konsumieren und produzieren wollen, ist identisch mit der Frage, mit welcher Art von Bewusstsein wir leben, wie wir die Welt, uns selbst in ihr und unser so genanntes Inneres wahrnehmen wollen. Erzählungen sind, über die Sinne verabreicht, psychoaktiv. Viel mehr als die Inhalte, die in ihnen formuliert und verhandelt werden, wirkt die Struktur, die ihnen zugrunde liegt. Wann immer wir Erzählungen konsumieren, nehmen wir diese Struktur unbewusst auf und lassen sie in der Folge die Muster und Strukturen unseres Bewusstseins und Denkens prägen. Und indem sie Bewusstsein und Denken und damit unsere Auffassung der Welt formt, bestimmt sie auch unser Handeln.

Natürlich bleibt die inhaltliche Ebene nicht gänzlich ohne Wirkung. Nehmen wir einen Film, in dem es auf vordergründig warnende, untergründig faszinierte und faszinierende Art um Gewalt geht: *No Country for Old Men* von den Coen-Brüdern. Die inhaltliche Aussage des Films mag sein, dass die nicht-staatliche, kriminelle Gewalt, eventuell inspiriert vom nach außen gerichteten, ausufernden Gebrauch staatlich-militärischer Gewalt durch die Bush-Regierung, in den USA außer Kontrolle geraten ist. Sie folgt keinerlei Logik oder wie auch immer gearteten Ethik mehr (Kampf der kleinen Leute gegen den Staat, Notwehr, sonstige höhere Ideale), ja nicht einmal der Lust am Zerstören und Töten, sondern dem puren Zufall, der schieren Beliebigkeit: Es sind die Münzen, die der Killer in *No Country for Old Men* wirft, die über Leben und Tod seiner Mitmenschen entscheiden. Damit, so könnte man die inhaltliche Aussage fortspinnen, sei eine neue, besorgniserregende Qualität der Verrohung erreicht. Die poetische Idee

des Films ließe sich dann in einem Satz zusammenfassen: *Beliebige Gewalt ist schlimmer als motivierte*. Man könnte noch hinzufügen, der Titel des Films legt es nahe, dass sich diese Feststellung speziell auf die Verhältnisse in den USA bezieht, als Kritik des immanenten Hanges der weißen amerikanischen Kultur zu nicht-regulierter, ziviler Gewalt. Weil bereits die Landschaft eine auf alle Lebensbereiche, und so auch auf den der Gewalt, übergreifende Entgrenztheit in sich trägt, oder weil die Besiedlung des Westens immer mit Räumen und Territorien zu tun hatte, in denen der Staat sein Gewaltmonopol nur allmählich durchsetzen konnte, entwickelte sich eine Kultur der Selbstjustiz und der spontanen Gewaltanwendung. Diese muss sich am subjektiven Gerechtigkeitsgefühl orientieren, was bis heute in der kulturellen Identität des weißen Amerikas eine maßgebliche Rolle spielt. Letzteres zeigen die Debatten um das Recht, eine Waffe zu tragen, ebenso wie das Genre des Westerns, der zu größten Teilen das noch immer nicht endgültig ausgehandelte – und in allen Gesellschaften immer wieder neu zu verhandelnde – Verhältnis von Justice (Gerechtigkeit) und Law (Gesetz) in den USA bespricht. Daher auch die reelle Möglichkeit, aus dem Studium von Western ein Verständnis US-amerikanischer Außenpolitik zu entwickeln, da hier die gleiche Auseinandersetzung fortgeführt wird: Die Welt als *territory*, in dem das Gerechtigkeitsgefühl – in der Regel gepaart mit wirtschaftlichem Interesse – als Handlungsorientierung tendenziell vor dem Gesetz – dem Internationalen Recht – rangiert.

No Country for Old Men



Die Figuren:

Die zur Realisierung dieser Handlung notwendigen: Der verarmte Cowboy mit dem gerechten Wunsch nach Unabhängigkeit und finanziellem Wohlergehen; seine Freundin, für die er die Gefahr auf sich nimmt und die er ins Verderben reißt; der Killer, der die Katastrophe vollstreckt; der resignierende Polizist ...

Die Handlung:

Ein Mann will schmutziges Geld, das ihm zufällig in die Hände fällt, verstecken, um sich und seiner Freundin zu einem besseren Leben zu verhelfen; stattdessen verliert er sein Leben durch die Hände eines gänzlich unberechenbaren Killers.

Die Poetische Idee / Wahrheit der Erzählung:

Haltlose, beliebige Gewalt, die sich von allen nachvollziehbaren Motiven löst, ist die schlimmste Form von Gewalt. In den USA hat die Gewalt diese neue Qualität erreicht.

No Country for Old Men ist ein zeitgenössischer Western und behandelt als solcher die klassische Gewaltfrage Amerikas. Unabhängig von dieser Frage trifft er mehrere tiefer liegende Aussagen, die über seine Struktur vermittelt werden. Er trifft sie so, wie jede an der aristotelischen Poetik und den aus ihr hervorgegangenen Lehren orientierte Erzählung es tut, und, wie zu zeigen ist, tun muss.

Diese grundlegenden Aussagen sind:

1) **Wir sind einsame Monaden.** Man solle, schreibt Aristoteles im 23. Kapitel der Poetik, die Fabeln und Tragödien „so zusammenfügen, dass sie dramatisch sind und sich auf eine einzige, ganze und in sich geschlossene Handlung mit Anfang, Mitte und Ende beziehen, damit diese, in ihrer Einheit und Ganzheit einem Lebewesen vergleichbar, das ihr eigentümli-

che Vergnügen bewirken kann.“ Was ins Auge springt, ist die Definition des Lebewesens, die hier in aller Beiläufigkeit geliefert wird: Lebewesen sind Gebilde mit Anfang, Mitte und Ende – da hier nicht weiter unterschieden wird, müssen wir annehmen: räumlich wie zeitlich –, wodurch sie eine Einheit und Ganzheit bilden, und zwar eine geschlossene. Räumlich gesehen ruft die Vorstellung einer geschlossenen Einheit das Bild einer Monade hervor, die der Außenwelt nicht verbunden ist.

2) **Beil dich, denn deine Zeit läuft ab.** Zeitlich betrachtet hebt die Definition als wichtigstes Merkmal eines Lebewesens sein Eingespannstein zwischen Geburt und Tod hervor – als so gewichtiges Merkmal sogar, dass kein anderes erwähnt wird.

3) **Richtig lebt, wer dramatisch lebt.** Die *Poetik* behauptet, lediglich eine Technik an die Hand zu geben, mit der Lebenswirklichkeit *dargestellt* werden kann⁵². Es finden sich allerdings in ihr selbst Hinweise darauf, dass diese Technik keineswegs bloß deskriptiv, sondern durchaus eigengesetzlich⁵³, und dadurch, dass sie alle anderen Erzählformen – darunter die episodische⁵⁴ – abwertet, normativ angelegt ist. Das Normative an der *Poetik* aber geht weit über die Festsetzung der Norm einer guten Erzählung hinaus: Da sie behauptet, eine deskriptive Er-

52 „Der wichtigste Teil ist die Zusammenfügung der Geschehnisse. Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und *von Lebenswirklichkeit*.“ Aristoteles, *Poetik*, S. 21, Kursivierung von mir.

53 Beispielsweise wird am Ende des zweiten Kapitels der *Poetik* (S. 9) in Sachen Eigengesetzlichkeit konstatiert: „[D]ie Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen.“ Man fragt sich, wie etwas, was in der Wirklichkeit nicht vorkommt, nachgeahmt werden kann. Es kann nur erfunden werden.

54 „Unter den einfachen Fabeln und Handlungen sind die episodischen die schlechtesten. Ich bezeichne die Fabel als episodisch, in der die Episoden weder nach der Wahrscheinlichkeit noch nach der Notwendigkeit aufeinanderfolgen.“ Aristoteles, *Poetik*, S. 33.

zähltechnik bereitzustellen, und die nach ihren Normen produzierten Erzählungen folglich mit dem Anspruch auftreten, die Welt, das Leben, die Lebewesen und das Wesen der Zeit korrekt wiederzugeben, verankern diese Erzählungen das dramatisch Umgewandelte in unserer Vorstellung als Wirklichkeit. Zugleich geben sie uns die dramatische Umwandlung als Denk- und *Lebenstechnik* an die Hand, denn die Erzählformen bilden, wie gesagt, die Denkformen aus, über die wir verfügen und mittels derer wir unsere Welt gestalten. Darin liegt ihre tiefe normierende Kraft. Wir glauben schließlich *richtig* zu leben, wenn wir es gemäß einer linearen Poetik tun.

4) **Unser Leben besteht aus Konflikten.** Ein anschauliches Beispiel für das Verhältnis der aristotelischen Erzählung zu alternativen Erzählformen bietet eine Szene aus dem Film *Adaptation*. Die Hauptfigur, Charlie Kaufman (Nicolas Cage), besucht das Drehbuchseminar des Hollywood-Drehbuchgurus Robert McKee (Brian Cox). Der reale Charlie Kaufman ist Autor des Drehbuchs von *Adaptation*, und der reale Robert McKee wirkte als Script Doctor an demselben Drehbuch mit. Die Figur Robert McKees hält der Figur Charlie Kaufmans eine Standpauke:

CHARLIE KAUFMAN

Sir, what if a writer is attempting to create a story where nothing much happens? Where people don't change, they don't have any epiphanies. They struggle and are frustrated, and nothing is resolved. More a reflection of the real world.

ROBERT MCKEE

The real world?

CHARLIE KAUFMAN

Yes, Sir.

ROBERT MCKEE

The real fucking world ... First of all, you write a screenplay without conflict or crisis, you'll bore your audience to tears. Secondly, nothing happens in the world? Are you out of your fucking mind? People are murdered every day. There's genocide, war, corruption. Every fucking day, somewhere in the world somebody sacrifices his life to save somebody else. Every fucking day, someone somewhere takes a conscious decision to destroy someone else. People find love, people lose it. For Christ's sake, a child watches his mother beaten to death on the steps of a church. Someone goes hungry. Somebody else betrays his best friend for a woman. If you can't find that stuff in life, then you, my friend, don't know crap about life! And why the fuck are you wasting my two precious hours with your movie? I don't have any use for it! I don't have any bloody use for it!

CHARLIE KAUFMAN

(gänzlich zerstört) Okay, thanks.⁵⁵

Feststellung und Normierung fallen in eins. Wenn die *Poetik* und ihre Folgelehren von der anthropologischen Grundannahme ausgehen, dass Lebewesen zeitlich, physisch und psychisch abgeschlossene Einheiten bilden, dann behaupten sie, dies nicht aus erzählpraktischen Gründen zu tun, sondern an der Welt beobachtet zu haben, dass Wesen und Menschen so seien. Wir sind es gewohnt, aristotelische Erzählung als deskriptiv zu begreifen statt als System von Symbolen, das sich

55 Zitiert nach: <http://www.youtube.com/watch?v=JHVqx88PNq8>, 21.9.2010.

zur Herstellung besonders fesselnder Narrationen eignet. Deshalb glauben wir auch an die Richtigkeit der jeder aristotelischen Erzählung unausgesprochen zugrunde liegenden Definition unserer selbst als abgeschlossene Einheiten und betrachten uns als solche.

Wie schwer es ist, sich von diesem Mechanismus zu befreien, merkt man, wenn man sich über die gesamte Länge eines Filmes zu sagen versucht: ‚Diese Figuren sind keine Menschen, sie sind nur Symbole.‘ Mir persönlich ist dies noch nie länger als ein paar Sekunden geglückt.

Was bei all dem verloren geht, ist ein Verständnis des Menschen als relationalem Wesen, das nur in der Verbindung, im Zusammenspiel und im Austausch zu existieren vermag. Begreifen wir uns als abgeschlossene, autarke Einheiten in der Welt, mit Anfang, Mitte und Ende, mit steter Angst vor Entfremdung – denn alles, was hinter unseren Panzer dringt, muss uns verändern, entfremden – und leben wir in dieser Vorstellung, so aktivieren wir unser Gehirn permanent auf eine Weise, die nur diese Sichtweise zulässt. Ein ökonomisch reizvoller, sozialpsychologisch aber verheerender Kurzschluss. Aus dieser Sichtweise muss ein allgemeines Gefühl existenzieller Einsamkeit resultieren. Eine gute Grundlage für ergreifende Erzählungen – für das persönliche Leben dagegen eine Garantie auf Widerstände, Konflikte und Krisen. Lösungen sind darin vor allem durch den Einsatz von Gewalt zu denken, die sich verselbständigen und aus motivierter in beliebige umschlagen kann.

Selbst wenn ein Film wie *No Country for Old Men* genau diesen Teufelskreis beschreiben und verdammen wollte, täte er es mit den Mitteln der aristotelischen Erzählung, ein Widerspruch in sich. Das Drama kann nur vom Drama erzählen, woran auch Gustav Freytag keinen Zweifel lässt, wenn er im Duk-

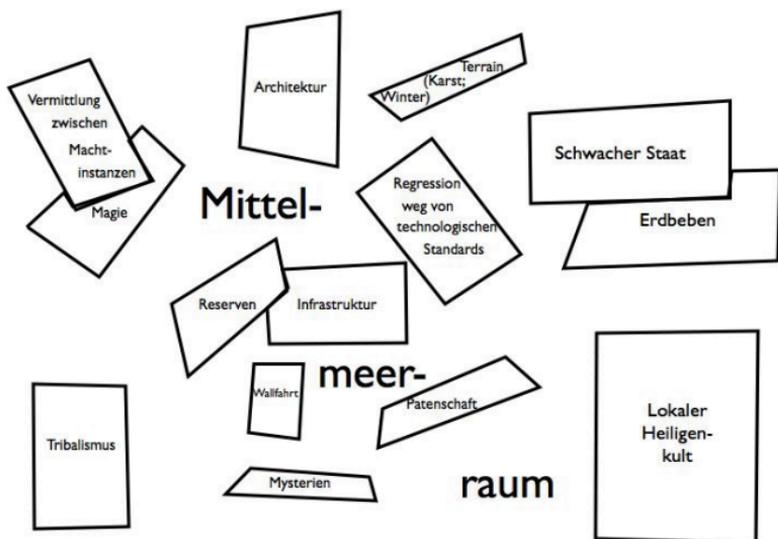
tus seiner Zeit erklärt: „[D]ie zahllosen versöhnenden und erhebenden Umstände, die ein neues Leben zu weihen vermögen, sie soll und kann das Drama nicht mehr darstellen“.⁵⁶ Um zu anderen Lösungen und zu anderen Mitteln zur Lösung, oder zu etwas anderem als Mitteln zu etwas anderem als Lösungen zu kommen, zu etwas, was zugleich komplexer und hilfreicher wäre als eine Lösung, wären ganz andere Arten des Erzählens notwendig.

Eines der besten Beispiele für ein nicht-lineares Erzählen und insbesondere Denken dieser Art liefert der Ethnologe Thomas Hauschild in den Untersuchungen des Mittelmeerraums, die er in seinem Buch *Ritual und Gewalt* versammelt. Schon der Blick ins Inhaltsverzeichnis lässt erahnen, dass der Autor nicht gewillt ist, gewohnten Pfaden zu folgen. Stattdessen scheint er sich die Freiheit zu nehmen, mit seinem Denken *irgendwo zu beginnen und nirgendwo zu enden*: ‚Die Produktion des Heiligen‘ ist ebenso Gegenstand wie ‚Ritual, Bild und Trance in mediterranen Religionen‘, ‚Die Produktionsweisen der Mafia‘, die ‚Spuren von al Qa‘ida‘, ‚Ehrenmord und Recht‘ und ‚Politik‘ und ‚Passion‘. Allerdings geht es hier nicht, wie in Emersons Essays, um die *lustres*, den reinen Glanz und Schimmer der Inspiration, sondern um handfeste Praxis und Wirklichkeit. Der Mittelmeerraum ist die Bindung, die all diese Themen zusammenhält. Hauschilds komplexe, sich überall bedienende, Entferntes zusammendenkende Vorgehensweise führt, nachdem sie ein Dickicht an umkreisenden Assoziationen durchquert hat (von dem ich hier nur den Schluss wiedergebe), zum Beispiel in der Mafiafrage schließlich zu einem originellen, komplexen und doch glasklaren Lösungsvorschlag:

56 Freytag, *Die Technik des Dramas*, S. 113.

Diese Verbindung lokaler religiöser Felder von Heiligenkult, Patenschaft und Magie mit den erdgeschichtlichen Risiken und den Gegebenheiten eines schwachen Staats führt auf die Thesen Robert Putnams, des bedeutendsten Italiensoziologen unserer Zeit. Putnams Kartierungen setzen systematische Fehlfunktionen, die Verbreitung von Korruption und eine schwache Verwaltung in den Kontext historischer regionaler Herrschaftsverhältnisse im Italien vor der nationalen Einigung. Das ehemalige „Königreich beider Sizilien“ kommt dabei am schlechtesten weg, wird ihm doch ein trauriges Erbe von verschwenderischer und egoistischer Mentalität zugeschrieben. Doch darüber hinaus enthüllen uns diese Karten unfreiwillig einen sehr viel einfacheren, nicht notwendig auf einem schwachen und schwer definierbaren Medium wie „Memoria“ oder „Mentalität“ tradierten Begründungszusammenhang für die heutige institutionelle Schwäche bestimmter italienischer Regionen. Legt man Putnams Karte der institutionellen Schwächen über die Karte der Erdbebengebiete, kann man nämlich eine hohe Übereinstimmung feststellen. Anstatt über Umerziehungsmaßnahmen nachzudenken, die beabsichtigen, die Italiener von Mafia, Schlendrian und wahrscheinlich auch vom Kommunismus und von der Kirche zu befreien, sollte man besser in die Infrastruktur des Südens investieren und auf sehr kostspielige, aber erdbebensichere und gegen Erdbeben, Hitze und Überschwemmungen gesicherte Bauten und Verkehrswege umstellen. Es scheint kein Zufall zu sein, dass die italienische Korruption vor allem im Bereich des Straßen- und Wohnungsbaus blüht.⁵⁷

57 Thomas Hauschild, *Ritual und Gewalt*, S. 101 f.



Schwebende, einander inspirierende, ein gemeinsames Thema umkreisende Elemente einer nonlinearen Untersuchung/Erzählung des Mittelmeerraums; die Elemente können multiple sinnvolle Verbindungen eingehen; ein anschauendes und multiperspektivisches, nicht zielorientiertes Denken, aus dem eine Lösung emergieren kann.

Infrastruktur bauen gegen die Mafia. Eine Lösung, die im Licht aristotelischer Poetik langweilig erscheinen muss, ganz gleich, wie erfolgversprechend sie in der Wirklichkeit wäre.

Mach

Im Korsakowsystem verbinden sich Erzähleinheiten, so genannte SNUs, Smallest Narrative Units, mittels Schlagwörtern. Die Schlagwörter vertreten und bezeichnen innere Analogien. Eine SNU verbindet sich mit einer anderen, weil sie durch Kontrast, Ähnlichkeit, Ergänzung, Bestätigung, Widerspruch usw. aneinander erinnern. Der Zwang zur übergreifenden Spannung und fortschreitenden Handlung mitsamt ihrem Zeitablauf fällt weg. Man kann sich die SNU wie eine narrative Nervenzelle vorstellen, die ihre Dendriten nach anderen Zellen ausstreckt. Der Filmemacher Heinz Emigholz, von dem der Begriff SNU stammt, hat ihn folgendermaßen definiert:

Interaktive Narration (IN) ist eine technisch unterstützte, durch aktuelle Entscheidungen des Users beeinflusste, jeweils neue lineare Aufbereitung von Raum-Zeit-Partikeln. Diese Raum-Zeit-Partikel nennen wir kleinste erzählerische Einheiten (SNU = Smallest Narrative Unit). SNUs sind Bilder (Pictures in Time = Pt), zweidimensionale Entitäten, die vom Schwarzbild über das fotografische Abbild und seiner filmischen Abfolge bis zum Schriftbild alles enthalten können, was auf der Fläche gestaltet werden kann. Kombiniert mit Tönen oder einer bildinternen Bewegung, die einen zeitlichen Ablauf vorgeben, ergibt sich aus einem Pt oder mehreren Pts ein vollständiges SNU.

Diese kleinste erzählerische Einheit (SNU) der IN ist gekennzeichnet durch eine lineare Intaktheit, die nur durch Abbruch unterbrochen werden kann. Die SNU offeriert während ihres linearen Ablaufs an beliebig vielen festgelegten Stellen beliebig viele Kontaktpunkte (POC = Point of

Contact, Possibility), an der Schlüsselwörter (KEYs) andocken können.⁵⁸

Florian Thalhofer hat mir schon viele Male erklärt, wie er das Korsakowsystem erfunden hat, aber er nennt jedes Mal andere Gründe. Letztes Mal sagte er, er habe es erfunden, weil er sich keine Namen merken könne, dafür aber Gesagtes und Gehörtes, so dass dieses Gesagte und Gehörte in freien Einheiten, also wie SNUs in seinem Gehirn schweben, bereit, sich immer neu zu verbinden. Wenn man diesen Prozess als maßgeblich für die Bildung einer Persönlichkeit ansieht, ergeben sich weitreichende Konsequenzen für das Konzept der ‚Person‘ an sich.

Der Physiker Ernst Mach entwarf um die vorletzte Jahrhundertwende das Bild einer Persönlichkeit, deren Hauptmerkmale nicht Anfang, Mitte und Ende sind, sondern ihre Zusammengesetztheit aus SNU-artigen Elementen:

Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). [...] Die Elemente *bilden* das Ich. *Ich* empfinde Grün, will sagen, daß das Element *Grün* in einem gewissen Komplex von anderen Elementen (Empfindungen, Erinnerungen) vorkommt. Wenn *ich* aufhöre Grün zu empfinden, wenn *ich* sterbe, so kommen die Elemente nicht mehr in der gewohnten geläufigen Gesellschaft vor. Damit ist alles gesagt. Nur eine ideelle denkökonomische, keine reelle Einheit hat aufgehört zu bestehen. Das Ich ist keine unveränderliche, bestimmte, scharf begrenzte Einheit. Nicht auf die *Unveränderlichkeit*, nicht auf die bestimmte *Unterscheidung* von andern

58 http://www.institut.korsakow.com/_texte/emigholz.html, 6.2.2011. Für eine Erklärung der SNU siehe auch die Animation This is a SNU von Florian Thalhofer auf http://www.institut.korsakow.com/deu/_texte.html

und nicht auf die scharfe *Begrenzung* kommt es an, denn all diese Momente variieren schon im individuellen Leben von selbst, und deren Veränderung wird vom Individuum sogar *angestrebt*. Wichtig ist nur die *Kontinuität*. [...] Die *Kontinuität* ist aber nur ein *Mittel*, den *Inhalt* des Ich vorzubereiten und zu sichern. Dieser *Inhalt* und nicht das *Ich* ist die Hauptsache. Dieser ist aber nicht auf das Individuum beschränkt. Bis auf geringfügige wertlose persönliche Erinnerungen bleibt er auch nach dem Tode des Individuums in *andern* erhalten. Die Bewußtseins-elemente *eines* Individuums hängen untereinander stark, mit jenen eines anderen Individuums aber schwach und nur gelegentlich merklich zusammen. Daher meint jeder nur von sich zu wissen, indem er sich für eine untrennbare von anderen unabhängige *Einheit* hält. Bewußtseinsinhalte von allgemeiner Bedeutung durchbrechen aber diese Schranken des Individuums und führen, natürlich wieder an Individuen gebunden, unabhängig von der Person, durch die sie sich entwickelt haben, ein allgemeineres *unpersönliches, überpersönliches* Leben fort. [...] Das Ich ist unrettbar. Teils diese Einsicht, teils die Furcht vor derselben führen zu den absonderlichsten pessimistischen und optimistischen, religiösen, asketischen und philosophischen Verkehrtheiten.⁵⁹

Wenn wir statt *Elemente* den Begriff *Erzähleinheiten* einsetzen, können wir sagen: Körper und Persönlichkeiten sind Komplexe von Erzähleinheiten. Begreift man Persönlichkeiten als aristotelisch feste und abgeschlossene Gebilde von Erzähleinheiten, so wird man erwarten, dass sie Kontinuität, Kohärenz, Entwicklungen, Krisen, Höhepunkte, Wünsche, einen Charakter, ein wahres Selbst, sprich eine starke innere Idee und

59 Ernst Mach, *Antimetaphysische Vorbemerkungen*, in: *Die Wiener Moderne, Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam Verlag, Stuttgart 1995, S. 141 f.

Wahrheit, einen poetischen Kern, ein unsterbliches inneres Wesen und dergleichen mehr aufweisen. Gleichzeitig wird man erwarten, dass ihre Zeit abläuft, denn darauf basieren lineare Geschichten, die in zeitbasierten Medien erzählt werden, und dass Bruce Willis oder Jesus Christus kommen und die roten Ziffern des Countdowns der Bombe bei 0,0002 zum Stoppen bringen. Mit anderen Worten, man wird die Persönlichkeit bis zum Hals in Panik stecken sehen.

Dass die Geschichten, die wir schreiben, kohärent sein sollen, entspringt unserem Wunsch, in einer Welt verlässlicher, kohärenter Personen zu leben und auch selbst verlässlich und kohärent zu sein, für uns selbst und für andere. Darüber hinaus wollen wir einer Wahrheit, einer Moral und einem Ziel verpflichtet sein, damit sich unsere Elemente unter Ausschluss von Beliebigkeit, Zufall und Unberechenbarkeit ordnen. Eine runde Geschichte steht vor allem anderen für Kohärenz und charakterliche Eindeutigkeit ihres Autors. Er beweist mit ihr, dass er nicht nicht-kohärent, also nicht wahnsinnig ist. Wir arbeiten und feilen so lange an unseren Geschichten, bis sie klingen wie *ein* Guss, auf dass niemand glauben möge, *wir* seien nicht aus *einem* Guss. Nichthomogen, nicht identisch mit uns selbst, aus verschiedenen Güssen zu sein hieße letztlich: nicht ökonomiefähig sein und damit außerstande, Nachkommenschaft zu versorgen. Ein nicht-kohärenter Mensch könne, so fürchten wir, keine Verantwortung übernehmen. Sich an ihn halten zu wollen würde bedeuten, sich auf einen Wasserstrudel zu stützen. Geschichten, die kein Ganzes ergeben, keinem Spannungsbogen und keiner inneren Wahrheit gehorchen und über die 120 Minuten ihres Daseins nicht *eine* übergeordnete Idee verfolgen, scheinen keine feste Moral zu besitzen und für die Allgemeinheit nicht von Nutzen zu sein. Nicht der Inhalt ist die Botschaft einer Erzählung, sondern

die Form. Jerofejews Reise nach Petuschki ist nicht die Geschichte eines Tages im Suff, sondern die einer Reise in Gebiete jenseits von Story, Panik und Zeit. Genauso die Geschichten von Zygmunt Haupt, in denen eine Zeit, die ablaufen könnte, gar nicht existiert.

Natürlich erzählen wir auch deshalb aristotelisch, weil wir, teils aus praktischen Gründen, teils aus Liebe zu uns selbst, an Existenz und Bestand der Persönlichkeit glauben möchten. Schauen wir uns eine Korsakow-Erzählung, YouTube oder das Internet als Ganzes an, stellen wir fest, dass sich die verbliebenen Erzähleinheiten neu arrangieren, wenn man eine Erzähleinheit wegnimmt, ohne dass das Gewebe Narben ausbildet. Entfernen wir alle Erzähleinheiten, bliebe nichts übrig, nicht einmal eine körperlose, unsterbliche inhaltliche Idee. Ein Korsakowfilm, YouTube oder das Internet besitzen kein wahres Selbst, und wir würden kaum annehmen, dass sie für eine inhaltliche Wahrheit stünden, die unabhängig von ihnen existierte.⁶⁰ Für eine Strukturvorstellung, die unabhängig von ihnen existieren kann, stehen sie dagegen sehr wohl. So kann man sich erklären, wie Marshall McLuhan dazu kam, anhand des Fernsehens über das Internet zu reden, das es noch gar nicht gab.

60 Man muss nicht weit in die Vergangenheit gehen, um ähnliche Ideen wie die Ernst Machs zu finden. Tatsächlich sind seine Ideen, die seinerzeit auf teilweise heftigste Abwehr stießen, heute beinahe Teil zumindest des akademisch-theoretischen Common Sense. Postmoderne Philosophie, Hirnforschung, KI- und Bewusstseinsforschung kommen zu ganz ähnlichen Schlüssen wie Mach: „The selfmodel theory aims at maximally parsimonious framework for the scientific investigation of self-consciousness: There is no such thing as a substantial self (as a distinct ontological entity, which could in principle exist by itself), but only a dynamic, ongoing process creating very specific representational and functional properties. Self-consciousness is a form of physically realized representational content.“ Thomas Metzinger (2007), *Self Models*, zitiert nach: Scholarpedia, http://www.scholarpedia.org/article/Self_models, 24.3.2010.

Anders die klassische Erzählung, die suggeriert, Verkörperung einer unsterblichen inhaltlichen Wahrheit zu sein. Selbst wenn wir alle Szenen aus ihr entfernten, alle Bilder und den gesamten Text löschten, existierte diese Wahrheit noch immer, als Geist oder Seele, unverkörpert und unentdeckt. Da sie vorher so kohärent vor uns stand, können wir uns kaum vorstellen, dass es sie nur durch ihre Verkörperung, den spezifischen Film oder das Buch, gegeben haben soll. Sie *muss* eine unabhängige, von ihrer Gestalt verschiedene Existenz besitzen. Wir glauben an das wahre Selbst der Erzählung und damit zugleich an unser eigenes, und das ist die Metaphysik der klassischen Narration. Der Unterschied zwischen Gottesdienst und Storys ist so gesehen gering.

Not There

All I can do is be me. Whoever that is.

Bob Dylan

Nach etwa 700 Jahren verschiedener Fremdherrschaft gründeten die Turkmenen 1992 einen unabhängigen Staat. Land und Volk benötigten eine neue Identität. Diktator Saparmyrat Nijasow, genannt *Turkmenbaschi* (Vater aller Turkmenen), wählte – neben Ausübung von Terror durch den Geheimdienst – das Medium Literatur, um die neue, von ihm zu schaffende Identität zu vermitteln. Er schrieb vier Bücher und machte eines davon, das *Buch der Seele*, zur nationalen Pflichtlektüre, während er die Bücher der sowjetischen Phase aus den Bibliotheken und Buchhandlungen verbannte.

Der Rückgriff auf die Literatur zur Ausbildung nationaler Identitäten ist keine Besonderheit autokratischer Systeme. Er findet in Schriftkulturen regelmäßig statt, sowohl zur Festigung als auch zur Sprengung vorhandener Machtstrukturen.⁶¹ Literatur schleust Vorbilder und Verhaltensmodelle in die Gehirne der Rezipienten und verankert sie dort. Vor allem aber operiert sie mit Erzählmodellen. Somit ist sie inhaltlich und strukturell selbst permanent mit der Konstruktion oder Dekonstruktion von Identität beschäftigt, mit der ihrer Figuren und mit der ihrer selbst. Die Hinwendung zur Erzählung fin-

61 Heute spielt bekanntlich nicht nur die Literatur eine Rolle bei der Identitätsbildung und -festigung, sondern vor allem die Leitmedien Film und Fernsehen, wo sie noch nicht vom Internet abgelöst worden sind, während sich das Letztere aufgrund seiner nicht-linearen, dezentralen Struktur mehr zur teilweisen Auflösung als zur Verfestigung nationaler Identitäten zu eignen scheint – mit Bedacht gesagt, denn natürlich kann auch das Internet partiell instrumentalisiert werden, und die Auseinandersetzung darum, wer es letztlich kontrollieren wird, ist in vollem Gange.

det daher intuitiv statt, wenn es um menschliche Identitätsfindung geht.

Identität ist die Übereinstimmung mit sich selbst. Für die *inhaltliche Arbeit* an einem zeitgenössischen Aristoteleskript bedeutet die Schaffung einer stimmigen Figur, sie mit einem starken Wunsch, der sie zur Tat treibt, und mit nicht mehr als zwei oder drei inneren Widersprüchen auszustatten, gerade so vielen also, wie zur Schaffung einer *spannenden* Figur mit inneren Konflikten und Widerständen nötig ist. Die Figur darf durch diese Widersprüche nicht unkenntlich werden. Die Zuschauer müssen sie in dichten Abständen wiedererkennen können. Wenn sich die Figur von einem Menschen z.B. in einen Werwolf verwandelt, sollte sie sich später wieder in den Menschen zurückverwandeln, der sie vorher war, und nicht etwa in einen anderen Menschen, es sei denn, dies sei notwendiger Bestandteil der Story und die Figur zeigte in all ihren Gestalten immergleiche, wiedererkennbare Charakterzüge.

Strukturell bedeutet Identität, dass alle Erzähleinheiten dazu dienen müssen, die Übereinstimmung der Erzählung mit sich selbst herzustellen und aufrechtzuerhalten. „Diese Umbildung geht so vor sich, dass die lebhaft empfundene Hauptsache in ihrer die Menschenseele fesselnden, rührenden oder erschütternden Bedeutung aufgefasst, von allem zufällig daran Haftenden losgelöst und mit einzelnen ergänzenden Erfindungen in einen einheitlichen Zusammenhang von Ursache und Wirkung gebracht wird. Die neue Einheit, die dadurch entsteht, ist die Idee des Dramas.“⁶² Jede aristotelische Erzählung trägt eine solche starke Idee in sich, die ihren unsterblichen Kern bildet. Die jeweilige Geschichte ist lediglich momentane Inkarnation der starken Idee, die Seelenwanderung betreiben und so auch von einer anderen Geschichte verkörpert werden

62 Freytag, *Die Technik des Dramas*, S. 15.

kann. Die starke innere Idee ist in der Regel von begrenzter Originalität. Sie reicht von einigermaßen komplexen Gedanken wie *Auch die Guten können ganz schön böse sein* (*Inglourious Basterds* oder *Prinzessin Mononoke*) – über Weisheiten wie *Geld allein macht nicht glücklich* (*Ein unmoralisches Angebot*) bis hin zu Gewissheiten wie *Am Ende siegt das Gute, zumindest moralisch* (einfach den Fernseher einschalten).

Die Handlung (Story) dient dazu, diese starke innere Idee zum Ausdruck zu bringen. Die Figuren haben den Zweck, die Handlung zu realisieren, und die einzelnen Szenen, den Figuren den nötigen Raum zu geben, um die Handlung auszuführen. Jede Erzähleinheit, die der Erfüllung des höheren Zwecks nicht dient, wird gestrichen. Auf uns selbst als Individuen wie als Gemeinwesen übertragen bedeutet dies: dasselbe. Nur eine kompakte, ganz mit sich übereinstimmende Erzählung kann sich gegen die Vielzahl der konkurrierenden Erzählungen durchsetzen. Nationen sind Geschichten, die Geschichten erzählen. Nur eine Nation, in der *jeder Einzelne mit jedem Atemzuge als unentbehrliches Glied seiner Nation lebt, denkt und handelt*, wird sich im Universum konkurrierender Nationen durchsetzen. Die lineare Erzählung macht vor, wie monadische Identitätsbildung funktioniert.

In der zeitgenössischen westlichen Welt, insbesondere den USA, ist es zu einem bemerkenswerten Kreislauf der Identitätsbildung gekommen. Eine in sich sozialdramatisch strukturierte Gesellschaft (einsames Individuum in größter Unsicherheit + Möglichkeiten extremen Triumphes wie extremen Scheiterns = Drama) bringt aus sich selbst und ohne Zwang permanent die Erzählungen auf die Leinwand, die eben dieses sozialdramatische System verherrlichen – gleichsam als Dank dafür, dass das System so wunderbaren dramatischen Stoff generiert.

Es wären andere Arten des Erzählens notwendig, um den Kreislauf zu unterbrechen. Der Film *I'm not there* ist ein solcher Versuch. Seinen Titel entlehnt er dem gleichnamigen Song Bob Dylans. Und man könnte sagen, der Film handle von Bob Dylan – wenn dem so wäre. Genauso wenig lässt sich allerdings sagen, er handle nicht von Bob Dylan. Richtig ist, dass er von einem Bob Dylan handelt, der nicht mit sich identisch ist. Wer er *genau* ist, ist nicht zu bestimmen. Bereits Dylans Künstlernachname ist der Vorname eines anderen, des walisischen Dichters Dylan Thomas – eine Wahl, die auch als Hinweis auf den Dichter als einen beständig mit der Konstruktion der eigenen Identität beschäftigten Menschen verstanden werden kann, der in einem Medium arbeitet, das hervorragend zur Identitätsbildung taugt. Dylan ist eine Erzählung, die keinen festen Kern, keine starke innere Idee besitzt. *I'm not there* zeigt, aus wie vielen Erzählungen die Erzählung mit dem Titel ‚Bob Dylan‘, aus wie vielen Erzählungen jede Personenerzählung besteht. Der Film ist, wie man im Vorspann lesen kann, „inspired by the music and many lives of Bob Dylan.“ Da diese ‚vielen Leben‘ in einer linearen Erzählung schon aus zeitlichen Gründen nicht unterzubringen sind, arbeitet der Film konsequent nonlinear: Er setzt linear intakte, kleinere Erzähleinheiten mittels assoziativer Wurmlöcher miteinander in Verbindung. Sechs Darsteller verkörpern sechs Figuren unterschiedlichen Namens, die auf Bob Dylan hinweisen, indem sie unter anderem durch Re-enactment bestimmter Szenen verschiedener Dokumentarfilme Bezug auf verschiedene Phasen in Bob Dylans Leben nehmen. Hinzu kommt ein Erzähler, nicht zufällig gesprochen von Kris Kristofferson. Kristofferson spielt in Sam Packinpahs *Pat Garret and Billy the Kid* aus dem Jahre 1973 Billy the Kid, während Dylan im selben Film in einer Nebenrolle besetzt ist: Ein junger Mann, der seinen Job an den Nagel hängt, um Billy und

seinen Freunden zu folgen. Als sie sich das erste Mal in der Wüstensiedlung Old Fort Sumner gegenüberstehen, wird Dylan gefragt, wie er heiÙe. „Alias“, antwortete er. – „Alias? Alias what?“ – Dylan entgegnet: „Alias Alias.“ Das Kid, Kristoffer-son, scheint sich an der Verschleierung nicht zu stören. Offenbar leben er und seine Jungs in einer Welt, in der eine eindeutige Identität nicht der Ausweis ist, um Vertrauenswürdigkeit zu erlangen. In seinem kurzen historischen Leben hat auch das Kid selbst mehrfach seinen Namen gewechselt. Von seinem Geburtsnamen Henry McCarthy über Henry Antrim und William M. Bonney zum Spitznamen Kid und schließlich zu Billy the Kid.

Richard Gere fungiert in *I'm not there* sowohl als Billy the Kid-Darsteller wie auch als Erzähler der Passagen, in denen er auftritt. Im Film hat sich Billy nach seinem vermeintlichen Tod in Old Fort Sumner unter dem Namen McCarthy in der Nähe einer Kleinstadt namens Riddle niedergelassen, deren Bewohner täglich Halloween feiern und in permanenter Verkleidung leben. Eine Umgebung, die Billy unwiderstehlich anziehen muss. Gere erklärt als Erzähler: “People are always talking about freedom. Freedom to live in a certain way. Of course the more you live in a certain way the less it feels like freedom. Me? I can change during the course of a day. I wake and I'm one person, when I go to sleep I know for certain I'm somebody else. I don't know who I am most of the time. It's like you got yesterday, today and tomorrow all in the same room. There's no telling what can happen.”

Der häufige Namens- und Identitätswechsel könnte erklären, was den realen Bob Dylan nach eigener Aussage an Billy the Kid fasziniert. Und diese Faszination wiederum könnte einer der Gründe sein, weshalb Billy the Kid als Mr. McCarthy, gespielt von Richard Gere, als Metapher auf Bob Dylan in *I'm not there* überhaupt vorkommt und warum der größere Teil

dieses Filmabschnitts in jenem Ort der Verkleidung namens Riddle spielt.

Monokausalität kommt nur auf der einfachsten Handlungsebene vor. Und auch inhaltlich geht der Film weit: Eine psychologische und dramaturgische Folgerichtigkeit ist über die Gesamtlänge der Erzählung nicht gegeben, eine geschlossene Handlung nicht rekonstruierbar. Jeder Mensch wäre auf diese Art treffender dargestellt als in einer linearen Erzählung. Es ließe sich noch eine Vielzahl an Beispielen nennen, in denen der Film auf das Bild menschlicher Identität hinweist, an der sich seine Struktur orientiert. Etwa der folgende Wortwechsel zwischen der Personifizierung Dylans namens Robbie Clark (Heath Ledger) mit seiner späteren Frau, Claire (Charlotte Gainsbourg):

CLAIRE

I would like to know what is at the center of your world.

ROBBIE CLARK

Well, I'm 22, I guess I would say me.

Ein Spaß aus dem Munde einer Figur, die auf einen Menschen verweist, der nach herkömmlichen Standards selbst nicht mehr wissen kann, wer er ist. Im wahrsten Sinne des Wortes ist dieser Mensch eine Textdurchlauf- und -verdichtungsstelle geworden. An anderer Stelle bemerkt die Bob Dylan-Figur namens Jude: „God, I am glad I'm not me.“

Ein besonders feiner Ausgriff in die Wirklichkeit ist die Besetzung einer Nebenrolle mit Richie Havens, dem Barden, der 1968 in Woodstock die Hymne der Freiheit – der metaphysischen, sexuellen, identitätischen, politischen, kurz: jeglicher Art von Freiheit sang. Wenn man das Lied nicht als Schreien nach Freiheit, sondern als Erzählung von der Freiheit begriff,

beschreibt es sie als große, zu bewältigende Verlorenheit: *Sometimes I feel like a motherless child/a long way from my home ...*

Freilich hat auch *I'm not there* eine starke innere Idee und Aussage zum Kern, die sie auf struktureller und inhaltlicher Ebene trifft: *Es gibt keine feste Identität*. Und schließlich basiert die Erzählung mit dem Film noch immer auf einem technisch linearen Medium. Seine Erzähleinheiten müssen unverrückbar in eine bestimmte Abfolge gebracht und in dieser Abfolge festgeschrieben und gespeichert werden, damit er abgespielt werden kann. Seine technische Natur steht der inhaltlichen Aussage des Films unvereinbar gegenüber. Denn es ist gerade die technische Grundlage, die den Film eine Idee und Wahrheit formulieren lässt, indem sie ihn zur technischen Linearität zwingt. Technische Linearität und starke innere Idee sind untrennbar, da die technische Linearität ohne Wahrheit keinen Sinn ergäbe und sich stattdessen als das zu erkennen geben müsste, was sie ist: eine technische Limitation. Daran zeigt sich, dass lineares Erzählen – das immer zwei Ebenen der Linearität kennt: die technische und die narrative – nur eine eindimensionale Art von Aussagen über das Leben, die Welt oder die Wirklichkeit treffen kann. Es ist nicht in der Lage, uns zu einem radikal anderen Denken zu verhelfen. Das werden erst andere Medien zustande bringen, die technisch nonlineares Erzählen möglich machen und damit natürlicherweise Polykausalitäten statt Monokausalitäten etablieren. Das Internet könnte ein solches Medium sein, der Computer seine technische, nicht-lineare Grundlage. Aus ihrer Verbindung könnten Erzählstrukturen emergieren, die uns komplexere Denkweisen ermöglichen. Denn *every medium works us over completely*, wie Marshall McLuhan wusste. Jedes Medium knetet uns vollkommen durch. Beziehungsweise knetet und erschafft uns neu. Darum ist das Medium – so der Titel seines berühmten Buches – auch die *Massage*.

P-Zeit

Die aristotelische Erzähleinheit – die Szene – kennt nur zwei Verbindungen: eine zur notwendig vorangegangenen Erzähleinheit und eine zur zwingend folgenden. Information fließt in einer Richtung durch sie hindurch, am Ende wartet etwas anderes als zu ihrem Beginn. In diesem Prozess wird Information beständig in interpretierbaren Portionen gehalten und in Bedeutung umgewandelt.

Eine Erzähleinheit in einer offenen, nicht-linearen Erzählung ist dann gelungen, wenn sie mit möglichst vielen anderen Erzähleinheiten sinnvolle Verbindungen eingehen kann. Sie bietet eine Vielzahl von Eingängen und Ausgängen, die sich durch die assoziative Wahl des Betrachters realisieren. In ihr kreuzen sich Informationsströme und durchqueren sie in verschiedenen Richtungen, was die Produktion von Bedeutung erschwert, gleichzeitig aber unerwartete Schlüsse wahrscheinlich macht. Dieser Unterschied zwischen Szene und SNU hat im Verbund mit der technischen Grundlage der Erzählungen, die technisch linear oder technisch nonlinear sein kann, weitreichende Folgen für die Interpretation des Phänomens Zeit durch die jeweilige Erzählung.

Wir unterscheiden zwischen je zwei Formen der Linearität und der Nonlinearität: *technischer Linearität* und *technischer Nonlinearität* auf der einen Seite, *narrativer Linearität* und *narrativer Nonlinearität* auf der anderen.

Hier die Definitionen im Einzelnen:

Technische Linearität: Die zugrunde liegende Technologie lässt jeweils eine bestimmte Reihenfolge und Anordnung der Bestandteile eines Kunstwerks zu. Solche Technologien sind Buch und analoge Filmrolle.

Technische Nonlinearität: Die zugrunde liegende Technologie lässt mehrere verschiedene Anordnungen der Bestandteile zu, das Material fügt sich erst unter Mitwirkung des Konzipienten in eine bestimmte, aber vorübergehende Anordnung. Solche Kunstwerke entsprechen jenen, von denen Eco schreibt, dass wir sie „wegen ihrer Fähigkeit, verschiedene unvorhergesehene, physisch noch nicht realisierte Strukturen anzunehmen, als ‚Kunstwerke in Bewegung‘ bezeichnen können.“⁶³ Eco führt als Beispiel die Fakultät für Architektur an der Universität Caracas an, deren bewegliche Wände sich ursprünglich jeden Tag neu positionieren ließen, damit sich die Schüler und Lehrer je nach gerade bearbeitetem architektonischen oder städtebaulichen Problem die geeignete räumliche Umgebung schaffen konnten⁶⁴. Auch verschiedene musikalische Werke, die Eco anführt, deren Ablauf nicht vom

63 Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 42

64 Am 26.3.2010 besuchte ich die Architekturfakultät der Universidad Central de Venezuela in Caracas – es finden sich noch Spuren in den Leibungen der Durchgänge von Segment zu Segment, aber die einstmals beweglichen Trennwände scheinen inzwischen fest installiert. Architektur ist eine Mischtechnologie, linear unter dem Gesichtspunkt der festen Anordnung seiner Bestandteile, nonlinear unter dem der Zugänglichkeit von verschiedenen Seiten und der Möglichkeit, verschiedene Wege darin zu nehmen. Die beweglichen Trennwände führten ein weiteres nonlineares Element ein. Doch waren sie vermutlich zu schwer zu bewegen – oder die allmorgendlichen Diskussionen um die beste Platzierung der Wände hat den Lehrbetrieb derart lahmgelegt, dass man sich von ihnen wieder verabschiedet hat.

Komponisten vorfixiert, sondern vom Aufführenden festgelegt wird, gehören in die Kategorie der Kunstwerke in Bewegung, ebenso wie der Korsakowfilm auf der Grundlage der nonlinearen Computertechnologie.

Narrative Linearität: Szenen werden nach zeitlicher, kausaler und psychologischer Folgerichtigkeit und Notwendigkeit in einer bestimmten, zufallsfreien Abfolge geordnet, welche die Autorität der richtigen Abfolge für sich beansprucht.

Narrative Nonlinearität: Die Anordnung der Erzähleinheiten entzieht sich den Gesetzen der Notwendigkeit und der Folgerichtigkeit. Beispiele dafür liefern Filme wie *Mulholland Drive* von David Lynch: Eine psychologische und zeitliche Folgerichtigkeit lässt sich nicht rekonstruieren, weshalb sich auch nicht fragen lässt, ob die Szenen zwingend aufeinander folgen oder nicht. Dennoch vermittelt der Schnitt den Eindruck einer definiten Reihenfolge. Bei einer auf Filmrolle gespeicherten Erzählung wie *Mulholland Drive* liegt narrative Nonlinearität bei technischer Linearität vor. Sie ist kein Kunstwerk in Bewegung. Das gleiche kann über den Film *I'm Not There* gesagt werden, wenngleich hier nicht einmal mehr – wie in *Mulholland Drive* – mit Reminiszenzen an die durchgehende Story gespielt wird. Narrative Nonlinearität bei technischer Linearität, in diesem Fall durch das Medium Buch, liegt auch bei Werken wie David Marksons *This is not a novel* vor.

Welche Kombination der genannten Formen von Linearität und Nonlinearität, und welche Art von Erzähleinheit – SNU oder Szene – der Künstler wählt, bestimmt, welche Konzeption von Zeit das Werk vermittelt.

Zu James Joyces *Ulysses*, den man als Werk auf technisch linearer Grundlage (dem Buch) mit teilweise narrativ-nonlinearen Intentionen bezeichnen kann, bemerkt Eco: „Im *Ulysses* stellt ein Kapitel wie das von den *Wandering Rocks* ein kleines Universum dar, das man aus verschiedenen Gesichtswinkeln betrachten kann und in dem die letzte Spur einer Poetik aristotelischen Gepräges und mit ihr eines einsinnigen Zeitverlaufes in einem homogenen Raum völlig verschwunden ist.“⁶⁵ Gleich darauf zitiert Eco eine aufschlussreiche *Ulysses*-Analyse des Literatur- und Gesellschaftskritikers Edmund Wilson:

Statt einer Linie zu folgen, breitet seine (des *Ulysses*) Kraft sich um einen einzigen Punkt herum in alle Dimensionen (einschließlich der zeitlichen) aus. Die Welt des *Ulysses* ist beseelt von einem komplexen und unerschöpflichen Leben: wir treten in sie ein wie in eine Stadt, in die wir mehrere Male zurückkehren, um die Gesichter wiederzuerkennen, die Menschen zu verstehen, um Beziehungen und Interessen zu pflegen. Joyce hat eine bemerkenswerte technische Ingeniosität eingesetzt, um uns in die Elemente seiner Geschichte so einzuführen, dass wir auf eigene Faust unseren Weg finden können: ich zweifle sehr daran, dass die Kraft eines Menschengedächtnisses ausreicht, allen Forderungen des *Ulysses* bei der ersten Lektüre zu genügen. Und wenn wir ihn wiederlesen, können wir an jedem beliebigen Punkt einsetzen, als stünden wir etwas Festem gegenüber, einer Stadt, die tatsächlich im Raum existiert und in die man aus jeder Richtung eintreten kann – so wie Joyce seiner Aussage nach gleichzeitig an den verschiedenen Teilen seines Buches gearbeitet hat.

65 Eco, *Das Offene Kunstwerk*, S. 38 f.

In einem narrativen Gebilde wie dem, das Wilson beschreibt, muss Zeit anders verlaufen als in einem, das einer Linie folgt: Man kann die Räume dieses Gebildes jederzeit wieder betreten, als beträte man einen fixierten Moment, einen eingefrorenen Tag, in dem sich aber doch alles bewegt. Und das nicht als Schleife wie beim täglich grüßenden *Murmeltier*, sondern als Kontinuum an Gegenwart. Wilsons Ausführungen bekräftigen die Auffassung, dass es die Struktur der Erzählung und nicht ihr Inhalt ist, die uns eine bestimmte Auffassung und damit ein bestimmtes Erleben der Zeit vermittelt.

Der Psychologe Robert Levine unterscheidet in seinem Buch *Eine Landkarte der Zeit – Wie Kulturen mit der Zeit umgehen*⁶⁶ zwischen einer *chronometrischen Zeitauffassung*, die sich im Zuge der Industrialisierung ausgebildet habe und seither die Organisation aller Lebensbereiche der westlichen Welt bestimme, und der *Ereigniszeit*. Mit Ereigniszeit meint er eine Zeitkonzeption, die nicht nur das Zeiterleben unserer prä-industriellen Vorfahren, sondern auch heute noch das derjenigen Menschen prägt, die außerhalb des reichen Nordens leben. Also das der Mehrheit der Menschen auf unserem Planeten – wobei klar ist, dass unsere Auffassung momentan aufgrund der weltwirtschaftlichen Gemengelage global dominant ist.

Ereigniszeitkulturen beschreibt Levine ungefähr so: Uhren und Kalender sind in ihnen meist nur schmückendes Beiwerk; wenn Kalender eine Rolle spielen, so orientieren sie sich an Abläufen der umgebenden Natur, wie Hochwasser, Reifezeiten oder Mondphasen. Wenn eine Phase einen Monatsnamen trägt, so leitet der Beginn der Tätigkeit, die üblicherweise in ihm verrichtet wird – Ernte, Saat, Wanderung –, den Monat ein

66 Robert Levine, *Eine Landkarte der Zeit – Wie Kulturen mit Zeit umgehen*, Piper Verlag, München 2002.

und nicht umgekehrt. So bricht laut Levine der Monat *dwat* der Nuer im Sudan dann an, wenn die Menschen aus ihren Lagern bei den Viehweiden in die Dörfer ziehen. Und das tun sie, wenn die Zeit dafür gekommen ist, zum Beispiel wenn die Weiden abgegrast sind. In der Ereigniszeit benutzen die Menschen soziale Aktivitäten, um die Zeit festzulegen, statt sich von der Zeit in ihren Aktivitäten festlegen zu lassen, und in den Zonen der Ereigniszeit wäre es vielerorts unhöflich, ein gutes Gespräch zu beenden, bloß weil der nächste Termin ansteht. Allesamt Vorstellungen, die sich vor dem geistigen Auge des westeuropäisch Sozialisierten direkt in Visionen von Ineffizienz, Chaos und infernalischer Zeitverschwendung verwandeln.

Levine unterscheidet weiter zwischen monochroner und polychroner Zeitkultur:

Uhrzeitkulturen sind meist weniger flexibel in der Planung ihrer Aktivitäten. Sie kommen dem Personentyp nahe, den der Anthropologe Hall als monochronen oder M-Zeit-Planer beschrieben hat: Menschen, die sich lieber auf jeweils eine Aktivität zu einem Zeitpunkt konzentrieren. Ereigniszeitmenschen dagegen ziehen meist eine polychrone oder P-Zeit-Planung vor: Sie tun gern viele Dinge gleichzeitig. M-Zeit-Menschen arbeiten lieber von Anfang bis Ende in einer linearen Abfolge: Die erste Aufgabe wird begonnen und abgeschlossen, bevor man sich einer anderen zuwendet. In der polychronen Zeit dagegen widmet man sich einem Projekt, bis eine Neigung oder Anregung auftaucht, sich einem anderen zuzuwenden, das wiederum zu einer Idee für ein weiteres führen kann. Dann kehrt man vielleicht zum ersten zurück, mit eingeschobenen und unvorhersagbaren Pausen und Wiederaufnahmen der einen oder anderen Aufgabe. In der P-Zeit machen alle Aufgaben nur kleine Fortschritte.

P-Zeit-Kulturen sind durch eine starke Beziehung zu den Mitmenschen gekennzeichnet. Ihre Mitglieder legen mehr Wert darauf, ihr Gegenüber völlig zufriedenzustellen, als irgendwelche Zeitpläne einzuhalten.⁶⁷

Wohl um Wertungen zu vermeiden und wissenschaftlich zu bleiben, weist Levine darauf hin, dass M-Zeit-Individuen sich in der M-Zeit-Organisation wohler fühlen und P-Zeit-Individuen in der P-Zeit-Organisation. Es sei weniger die Zeitauffassung per se, die glückliche oder unglückliche Menschen hervorbringt, sondern die Frage, wie sich das jeweilige Individuum an die Zeitorganisation seiner Umgebung anpasst. Westlich Sozialisierten mag es scheinen, als funktioniere in ihren Breiten fast alles besser, weil Geplantes effektiver organisiert und disziplinierter umgesetzt würde. Bezahlt wird dieses Funktionieren mit der Schwächung sozialer Bindungen und einer Abwertung von Aktivitäten und Ereignissen, die nicht ‚produktiv‘ scheinen. Welcher Westler kennt nicht jenen Zustand, in dem, obwohl alle Punkte auf der Liste abgearbeitet sind, immer noch ein quälendes Gefühl der Dringlichkeit besteht?

Und so räumt schließlich auch Levine einige Schwächen der Uhrzeitkultur ein: „Im allgemeinen sind Menschen, die polychron arbeiten, zumindest nach westlichen Standards weniger produktiv als M-Zeit-Menschen. Doch es gibt Situationen, in denen Polychronizität nicht nur stärker am Menschen orientiert, sondern auch produktiver ist. Starre Ausrichtung an Zeitplänen kann dazu führen, dass man Vorgänge abbricht, wenn sie sich gerade zu entwickeln beginnen. Und wie die Erfindung der Textverarbeitung auch die starrsten M-Zeit-Menschen gelehrt hat, kann es sowohl befreiend als auch pro-

⁶⁷ Levine, *Eine Landkarte der Zeit*, S. 139 f.

duktiv sein, wenn man einmal nicht linear vorgeht, sondern seine Aufmerksamkeit spontan einem anderen Teil des Projekts zuwendet oder Verbindungen von vorn nach hinten und andersherum knüpft.“⁶⁸

Aristotelische Erzählformen haben, als Schulen der Effizienz und im Verbund mit technisch linearen Medien, die mono-chrone Gesellschaft vorbereitet und verfestigen sie unentwegt. Mit dem Computer bietet sich der westlichen Welt die Möglichkeit, zur polychronen Kultur ihrer vorindustriellen Verfahren, und vielleicht sogar zur Ereigniszeit zurückzukehren. Diese Möglichkeit drückt sich nicht zuletzt in den Kunstwerken in Bewegung aus, die sich mit dem Computer realisieren lassen – oder auch in anderen Medien, aber von ihm inspiriert. Vielleicht lässt sich mithilfe computerbasierter oder anderer nonlinearer Erzählungen ein Bewusstsein fördern, das in der Lage ist, weder dem Extrem der völligen Ineffizienz noch dem unmenschlicher Effizienz zu erliegen und stattdessen eine Lebensform zu etablieren, die M-Zeit und P-Zeit fruchtbar kombiniert.

Für nonlineare Erzählungen wie den Korsakowfilm gilt, was Levine über die Zeitauffassungen bestimmter indigener Gruppen sagt, die bereits sprachlich, in ihren Verbzeiten, keinen Unterschied zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft machen und somit den Zeitverlauf nicht gemäß unserer Vorstellungen darstellen können – und es wohl auch gar nicht wollen: „Zeit existiert nur in der ewigen Gegenwart.“⁶⁹ Eine solche Sichtweise muss für uns kaum zu ermessende Auswirkungen auf das Verständnis und das Erleben des Daseins haben. Eile muss in ihr als die eigentliche Zeitverschwendung gelten.

68 Levine, *Eine Landkarte der Zeit*, S. 140 f.

69 Ebd., S. 137.

So schreibt Levine über Kulturen der Ereigniszeit: „Eine wirkliche Verschwendung – in den Augen einiger sogar eine Sünde – ist es, wenn man den Menschen in seinem Leben nicht genügend Zeit widmet.“⁷⁰ Die Zeit bewegt sich, aber nicht als Countdown, ein Gefühl, das wir im Westen bestenfalls noch erahnen können. Ereignisse beginnen, wenn ihre Zeit gekommen ist, und dauern solange, wie es nötig ist. Und so läuft das Leben nicht auf den Tod zu, sondern der Tod ist irgendwann einfach da – ganz wie das Leben zuvor nirgendwo hin muss, weil es immer schon da ist.

Hier eine simple zerebrale Übung, die Zeit einmal als Kontinuum an Gegenwart zu erleben: Gewöhnlich nehmen wir es für gegeben, dass eine tickende Uhr die laufende und ablaufende Zeit misst und *richtig* anzeigt, während eine stehende Uhr kaputt ist. Allerdings haben wir sowohl den Begriff der *Zeit* als auch ihr Maß selbst erfunden. Deshalb müsste es uns leicht fallen, zur Abwechslung einmal das Gegenteil anzunehmen: Eine stehende Uhr ist nicht kaputt, sondern zeigt die nicht-ablaufende Zeit genauso richtig an wie zuvor die tickende die laufende Zeit. Die stehende Uhr ist das präzise Messgerät der stehenden Zeit. Stellen Sie sich das bildhaft vor: Sie halten eine stehende Uhr in der Hand und schauen darauf und wissen, diese Uhr zeigt an, was passiert! Das Kontinuum der Gegenwart.

Das Zeitverständnis der nonlinearen Erzählung, das der Ereigniszeit verwandt ist, ist subversiv. Denn: „Wo die Ereigniszeit herrscht, ist das Wirtschaftsmodell der Uhrzeitstaaten eigentlich sinnlos. Zeit und Geld sind voneinander unabhängig.“⁷¹ Für eine Welt, die sich im Zuge der Industria-

70 Ebd., S. 133.

71 Ebd., S. 132.

lisierung ganz nach Benjamin Franklins Gleichung „Zeit ist Geld“ eingerichtet und ein Wirtschafts- und Lebenssystem aufgebaut hat, in dem sich wie in keiner Zivilisation der Menschheitsgeschichte zuvor jeder einzelne dem Diktat der gemessenen Zeit unterordnen muss, ist eine Erzählung, die Ereigniszeit verbreitet, explosiv, sollte sie das Gehege der Kulturproduktion je verlassen und die Masse infizieren. Nicht von ungefähr wurden in den Aufständen von 1848 gezielt öffentliche Uhren zerstört.

Ordet

Monotheismus ist wie lineare Erzählung nicht Ausgangspunkt von Autonomie, sondern Folge eines inneren Verlangens nach ihr. Es ist nicht die Religion, die uns zwingt, uns von Welt und Natur zu separieren, sondern unser Wunsch nach Autonomie. Dieser bringt eine grundlegend lineare und teleologische Erzählung wie den Monotheismus hervor, mit deren Hilfe wir uns von Welt, Natur, Schicksal und Zufall distanzieren. Ein älterer Ausdruck dieses Ordnungs- und Autonomieverlangens ist das aus dem Schmerz entstandene Ich: Was dort wehtut, soll nicht *ich* sein – es soll lediglich mein Körper sein, das Instrument, das ich nutze, aber nicht bin. Wie sich der Mensch, der *ich* sagt, vom Schmerz distanziert, distanziiert sich der Mensch, der *Gott* sagt, von seiner Sterblichkeit. Er distanziiert sich von seiner Sterblichkeit, indem er sein Ich als den wesentlichen Kern seiner Persönlichkeit, als seine poetische Idee und Gott zugehörig versteht. Damit enthebt er ihn dem Schicksal der Vergänglichkeit. Im Monotheismus vollendet sich die Distanzierung des Ich von der eigenen Natur und der Natur im Ganzen. Ihm nämlich gelingt es, jene gänzlich autonome Instanz außerhalb der Weltläufe und Zeitläufe zu installieren, der das Ich des Menschen eigentlich angehöre.

Dass Religion Erzählung ist, liegt auf der Hand. Dass Erzählung Metaphysik sei, weniger. Wie wird Erzählung zur Metaphysik? Indem sie eine verborgene Dramaturgie etabliert, die in einem von der Zeit der Handlung der Geschichte unabhängigen Raum über und jenseits des Geschehens angesiedelt wird. Syd Field nennt diese Dramaturgie ‚Das Paradigma‘. Das Paradigma ist Himmel und Ewigkeit für die Bühne. Alles, was auf der Bühne geschieht, hat seinen letzten Sinn in dieser übergeordneten Dramaturgie, vor allem der Tod der Figuren.

Selbst ein tragisches Ende ist niemals umsonst. Es ist aufgehoben in einem höheren Plan. So bildet freytagsche, hollywoodsche Dramaturgie die Metaphysik der Erzählung. Ganz gleich, von welchen vordergründigen Inhalten die linearen Erzählungen handeln, erzählen sie immer von diesem Jenseits, dem höheren Plan. Solange wir diese Erzählungen reproduzieren, kann das Leben ohne die Versprechungen eines Jenseits nicht gedacht werden und von einer säkularen Gesellschaft keine Rede sein.

Das beste mir bekannte Beispiel für die metaphysische Natur aristotelischer Dramaturgie ist Carl Theodor Dreyers Film *Ordet* (deutscher Titel *Das Wort*): Der Film beschreibt die Untrennbarkeit von Wahn und Wahrheit religiösen Denkens mit einer unverkennbaren Sympathie für die Kraft des Glaubens. Auf inhaltlicher Ebene ließe sich als Aussage des Films heraus Schälen: *Wir haben verlernt, wirklich zu glauben – aber wenn es uns doch einmal wieder gelingen sollte, gäbe es auch wieder Wunder. Oder: Auch wenn wir den Wahnsinn nicht mehr verehren, können wir ihm doch seine Wunder stiftende Kraft nicht rauben.* Am Ende des Films werden wir Zeuge, wie die gestorbene, bereits aufgebahrte Inger von der Figur des von religiösem Wahn ergriffenen Johannes auferweckt wird, wie sie die Augen aufschlägt und sich erhebt.

Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, was so offensichtlich ist, dass wir es beim ersten Hinschauen nicht erkennen: Nicht der Glaube irgendeiner der Figuren hat diese Frau wieder auferweckt, sondern die Dramaturgie. Sie ist es, die mit mathematischer Präzision auf genau dieses Ende zuläuft und es zwingend erfordert – träte es nicht ein, bräche die gesamte Architektur des Films in sich zusammen, und in diesem Fall mit ihr der Glaube. Auch bei Geschichten, die vordergründig in keiner Weise vom Glauben handeln, bräche mit der aristo-

telischen Dramaturgie jede Art von Glaube und Metaphysik zusammen. Denn Erzählungen, die sich weigern, psychologische, zeitliche und dramaturgische Folgerichtigkeiten zu erfüllen, weigern sich, eine übergeordnete Dramaturgie, einen höheren Willen, ein sinnstiftendes Jenseits zu etablieren.

Turkmenbaschi

*dass jeder Einzelne als unentbehrliches Glied seiner Nation
leben, denken und handeln muss, mit jedem Atemzuge*
Oswald Spengler

„Die Regeln in diesem ganz speziellen Organ kann Markram in faszinierenden Metaphern beschreiben. Im Gehirn sieht er zum Beispiel eine ‚ideale Demokratie‘ verwirklicht: Jede Nervenzelle ist einzigartig, und ein und dasselbe Signal wird von tausend Nervenzellen auf tausend unterschiedliche Arten verarbeitet. Doch zugleich respektieren sich die Neuronen vollständig und gleichen permanent ihre Interpretationen miteinander ab – ganz anders als eine menschliche Gesellschaft, in der einer sagt, er habe recht und alle anderen unrecht.‘ [...] Zugleich sei das Gehirn aber auch die ‚totale Autokratie‘: Denn Entscheidungsprozesse werden meist von einzelnen Neuronen (oder Neuronengruppen) eingeleitet, deren Impulse sich kaskadenartig im Gehirn verbreiten. ‚Der Unterschied zur Gesellschaft ist, dass im Gehirn der König in jeder Millisekunde wechselt.‘ Denn nur wer gerade über die meiste Information verfügt, hat Entscheidungsgewalt; doch schon im nächsten Moment wird der Neuronenkönig zum ‚Straßenkehrer‘, und andere Nervenzellen geben die Richtung vor.“⁷²

So wie hier Hirnstrukturen und politische Strukturen in metaphorische Beziehung zueinander gesetzt werden, lassen sich Erzählstrukturen und politische Strukturen nebeneinander halten, da Erzählstrukturen Denkstrukturen sind und Staaten Erzählungen (und Denkprozesse). Jeder Staat interpretiert die

72 Aus: Ulrich Schnabel, *Die Demokratie der Neuronen*, DIE ZEIT, 14.05.2009 Nr. 21, <http://www.zeit.de/2009/21/PD-Markram?page=1>, 20.1.2011.

Welt auf bestimmte Weise. Er trifft durch seine Struktur Aussagen über das Wesen des Menschen, das Wesen der Macht, die Bedeutung des Individuums und so fort definiert. Insofern *erzählt* der Staat von den Überzeugungen der herrschenden Klasse und den Werten seiner Gesellschaft, und seine Struktur und sein Aufbau können wie die einer Erzählung analysiert werden. Sie kann, grob unterschieden, offen-pluralistisch oder linear-geschlossen sein.

Ganz so, wie die lineare Erzählung einen tieferen Gedanken vermittelt und auf einer starken inneren Idee, einem bestimmten Blick auf die Welt basieren muss, ist der lineare Staat ganz auf *einen* Fluchtpunkt gerichtet. Dass es der Diktatur an Lebendigkeit mangelt, liegt daran, dass sie als Erzählung auf ihrem Höhepunkt – der *Peripetie* an der Spitze der Spannungspyramide – eingefroren wird. Die *Fallende Handlung* (Freytag), *der zweite Teil des zweiten Akts und der dritte Akt* (Field) finden in ihr nicht statt. Die Erzählform Diktatur setzt üblicherweise in ihrer eigenen Vorgeschichte ein. Diese benötigt sie zu ihrer dramatischen Legitimation, als Beweis ihrer dramatischen Folgerichtigkeit und Notwendigkeit, die mit moralischer Berechtigung gleichgesetzt wird.. Für jede lineare Erzählung ist die Vorgeschichte von größter Bedeutung, weil die erste Szene ohne sie keine dramatische Spannung enthalten kann. Der Autor muss wissen, was vor dieser ersten Szene geschehen ist. Er verschwendet ansonsten den ersten Akt auf die Schaffung der dramatischen Situation, anstatt ihn zur Exposition und zur Vorbereitung des Plot Points am Ende des ersten Akts (in Fields Drei-Akt-Paradigma) zu verwenden, von dem aus es dann auf den *Zentralen Punkt* in der Mitte des zweiten Akts zugeht. Die Vorgeschichte legitimiert die erste Szene der Erzählung, so wie alle folgenden Szenen von ihren Vorläufern legitimiert werden. Den Zentralen Punkt der Erzählung Diktatur bildet die Machtübernahme. Da diese eine starke Legi-

timisation benötigt, wird die Vorgeschichte in die Erzählung mit einbezogen. Mitunter reicht sie bis zu den ersten organisierten sozialen Ungerechtigkeiten in der Frühgeschichte der Menschheit zurück. Eine Geschichte des Unrechts, gegen das sich die Revolution durchsetzt. Die Diktatur sorgt nun dafür, dass diese Exposition in Erinnerung bleibt als Chimäre, die jederzeit zurückkehren könnte. Auf diese Weise betont sie ihre Legitimation und legitimiert ihr Fortbestehen. Der *Zentrale Punkt* der Diktatur darf jedoch nicht wie in der Freytagschen Dramaturgie ein *Wendepunkt* sein, von dem aus die Handlung zur Katastrophe oder zur Lösung hin abfällt, denn der erreichte revolutionäre Zustand soll schließlich beständig sein. Deshalb wird die Erzählung „Diktatur“ auf ihrem Höhepunkt eingefroren, die Revolution hält an: die regierende Partei trägt sie im Namen, ihre Gegner werden noch Jahrzehnte nach der Machtübernahme als Konterrevolutionäre verfolgt, eine Metamorphose in neue staatliche Formen ist unerwünscht. Die Fixierung auf dem Höhepunkt macht die Starre autokratischer Systeme aus und die Entmündigung und Unterforderung ihrer Darsteller. Offene, liberale, sich schnell wandelnde Gesellschaften tendieren hingegen dazu, ihre Darsteller zu überfordern, indem sie Teilnahme, permanenten Rollenwechsel und totale Flexibilität verlangen.

Ein anschauliches Beispiel für die Verschmelzung von Narration und Staat bietet Turkmenistan unter dem 2006 verstorbenen Präsidenten auf Lebenszeit Saparmurat Atajewitsch Nijasow. Ein Hinweis auf den Erzählungscharakter des Staates findet sich bereits in der besonderen Aufmerksamkeit, die Nijasow als Staatsoberhaupt dem Erzählen in seinen unterschiedlichen Formen beimaß, und dem Versuch, sie vollständig unter seine Kontrolle zu bringen. Sichtbares Symbol dieser Bedeutungszuweisung mag das ‚Haus der freien Kreativität‘ in der Hauptstadt Aschabat sein, das architek-

tonisch einem riesigen aufgeschlagenen Buch nachempfunden ist. Man kann das Land lesen, und es sollte keinen Autor neben Nijasow haben.

Nijasow, geboren 1940, wurde 1990 Präsident der Turkmenischen Sozialistischen Sowjetrepublik und führte das Land ein Jahr später in die Unabhängigkeit von der UdSSR. Er ernannte sich zum Präsidenten auf Lebenszeit und ließ sich von seinem Volk Turkmenbaschi nennen, Vater aller Turkmenen. Auch die Stadt Krasnovodsk benannte er in Turkmenbaschi um. Ebenso verfuhr er mit dem Flughafen der Hauptstadt Aschchabat, mit Schulen und Straßen im ganzen Land, mit Häfen und Militärstützpunkten – und sogar mit Monaten im Kalender.

Er schuf gleichsam einen Hypertext mit Zentralperspektive. Wo immer man in die Erzählung trat, Nijasow sollte im Blick sein. Riesige Portraits von ihm zierten Gebäude, und er ließ Statuen von sich und seiner Mutter errichten. Die prominenteste Nijasow-Statue, eine vergoldete, stand bis zu ihrer Demontage und Wiedererrichtung in einem Außenbezirk im Jahr 2008 im Zentrum Aschchabads. Auf einem zwanzigstöckigen Turm drehte sie sich mit der Sonne. Das Bild Turkmenbaschis diente als Logo aller drei staatlichen Fernsehanstalten und musste laut Gesetz auf dem Ziffernblatt jeder Uhr sowie auf jeder Flasche der Marke *Wodka Turkmenbaschi* erscheinen.⁷³ Wenn ein Land eine neue Identität braucht, bietet sich nichts Effektiveres an als seine Umwandlung in eine lineare Erzählung. Deren Charakteristikum ist es, ein klar umrissenes, abgeschlossenes und kontrollierbares Wesen nachzuahmen. Der Rückgriff auf eine Erzählform, zu deren konstitutiven Ele-

73 Vgl. <http://www.neatorama.com/2007/06/11/craziest-dictator-ever-turkmenbashi/>, 20.1.2011 und <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-18257548.html>, 7.3.2011.

menten neben der starken inneren Idee und der zentralperspektivischen, teleologischen Struktur die klare Identität zählt, die erkennbare Übereinstimmung mit sich selbst, ist nur logisch.

Mit der ‚freien Kreativität‘ war natürlich vor allem Nijasows eigene gemeint. Er veröffentlichte ein zweibändiges Buch namens *Ruhnama*, ‚Buch der Seele‘, in dem er nicht nur die (Vor-)Geschichte Turkmenistans beschreibt, sondern auch Lebensstipps gibt: „Der echte Turkmene muss auf seine Kleidung achten, muss sich angemessen schmücken“ und sollte sich „nicht gierig auf das Essen stürzen.“ Im Fernsehen liefen in Endlosschleifen Lesungen aus der *Ruhnama*, und Nijasow erklärte das Buch zur Pflichtlektüre. Das Aufsagen bestimmter Stellen war Teil der Schulabschlussprüfungen, der Bewerbung auf eine Anstellung beim Staat und der Führerscheinprüfung. Schulkinder verbrachten jede Woche einen gesamten Tag mit der Lektüre des Buches, Lehrer sollten jeden Samstag darin lesen. Da alle Bücher der Sowjetära verboten waren, verfügten die meisten Bibliotheken nur über dieses und andere Bücher, die Turkmenbaschi geschrieben hatte. 2006 erklärte er die Lektüre der *Ruhnama* zur Voraussetzung, um in den Himmel zu kommen.⁷⁴

Wichtiger aber noch sind die Strukturen, die er der großen Erzählung des Staates selbst gab. Nijasow war in Personalunion Präsident und Ministerpräsident, Oberkommandierender der Armee, Vorsitzender der einzigen zugelassenen Partei und oberster Philosoph und Dichter. Die Vereinigung all dieser ‚Erzähleinheiten‘ entspricht der Kürzung und Straffung des Skripts durch Streichung oder Zusammenlegung von Szenen

74 Ebd., 20.1.2011.

und seiner Ausrichtung auf das dramatische Ziel. Das bringt eine Steigerung der erzählerischen Effizienz. Mit einer straffen Erzählung lässt sich weit besser regieren. Jedes narrative Mäandern, jede Abweichung und Polyphonie wird unterdrückt. Alle Szenen, die sich nicht in die große Narration mit dem einen Fluchtpunkt fügen, werden eliminiert. So *schreibt* ein Diktator sein Land.

Das Eliminieren von Oppositionellen entspricht der Entfernung von Erzähleinheiten, die sich nicht dem Fortschreiten der Erzählung auf ihr dramatisches Ziel hin, der Unsterblichkeit Nijasows, unterordnen wollen. Nijasow selbst aber ist die starke innere Idee der Erzählung, die fortleben will, auch wenn ihr Körper nicht mehr besteht.

Doch wozu all die Mühe? Die Antwort könnte in einem der Grundantriebe jeden Erzählens liegen, dem Widerstand gegen die Sterblichkeit. Der Tod ist die Mutter aller Erzählung, und wer sich ein ganzes Land einverleibt, indem er es zu seiner Erzählung macht, wer das Land in eine Erweiterung der eigenen Person verwandelt und diese damit auf das gesamte Land ausdehnt, muss unsterblich sein. Denn das Land stirbt nicht, solange nicht der gesamte Planet untergeht.

Einiges spricht dafür, dass Nijasow wirklich einen großen Reflex gegen das Vergehen lebte. Sein Vater starb im Zweiten Weltkrieg. Und kurz nach Kriegsende, 1948, verlor er den Rest seiner Familie bei einem Erdbeben, das Aschchabat mit einer Stärke von 7,3 heimsuchte. Seine Mutter schob ihn, den damals Achtjährigen, mit letzter Kraft durch einen Spalt zwischen den Trümmern ins Freie, bevor sie starb. Er wuchs im Waisenhaus auf. Für ihn, dem der Schutz der Familie abhanden gekommen war, konnte jeder Feind lebensbedrohlich werden. Der Tod war ihm so nahe gekommen, hatte seine Existenz so sehr in Frage gestellt, dass er im Leben keine weitere Kritik, keine Gegenstimme mehr erfahren wollte. Was

bot sich da mehr an als eine Staatsdramaturgie, in der jede Erzähleinheit im Sinne der starken inneren Idee funktionierte, zu der er sich selbst machte, eine Erzählung, die er auf ihrem Höhepunkt einfrore, so dass ihm nichts mehr geschehen konnte.

Eine Erzählung ganz anderer Art sind die USA. Hier passiert immer etwas, weil das Individuum auf sich selbst gestellt ist. Gleichzeitig liegen die alltäglichen Grade der Einsamkeit höher als in den meisten anderen Teilen der Welt, während sich dem Einsamen extreme Möglichkeiten des Aufstiegs und des Falls, des Triumphs und des Scheiterns bieten. So wenig man ihn an seinem Glück hindert, so wenig wird vor seinem Unglück geschützt.

Das Streben des einsamen Individuums nach *Glück* ist an sich schon dramatischer Stoff. Deshalb sind die USA der Ort dramatischer Handlung schlechthin und bringen in ihrer Lebensrealität unausgesetzt dramatische Geschichten hervor. Konflikte und Katastrophen sind aufgrund des strukturellen Risikos vorprogrammiert. Deshalb blühen Millionen privater dramatisch-linearer Erzählungen in diesem Land, das sich zugleich nicht politisch, aber ideell selbst wie eine solche strukturiert. Ziel ist das Jenseits einer immer wieder verschobenen und sich in Millionen privater Ziele spiegelnden Frontier: die Besiedelung des Westens, das Betreten des Mondes, das Niederringen des Kommunismus, und in jüngerer Zeit die Kartierung des Genoms, die Schaffung neuer Lebensformen, die Überwindung der Sterblichkeit. Die Einschwörung auf diese Ziele aber erfolgt ungesteuert, in einem sich unentwegt erneuernden und selbst-bekräftigenden Prozess des Erzählens von *Stories*.

Länder mit schwachen Sozialsystemen sind notwendigerweise Generatoren dramatischer Lebensstories. Die besten solcher

Storys aber gibt es dort, wo sich zur Gefahr des Absturzes auch eine zumindest gefühlt gleich große Chance auf Erfolg gesellt: Auf einem Drahtseil stehend, goldene Trauben in greifbarer Nähe. Länder mit hochentwickelten sozialen Sicherungsstrukturen – wie die Skandinavischen Wohlfahrtsstaaten oder die Westeuropäischen Demokratien – sind tendenziell langweilig. Es fehlt die dramatische Mischung aus Bedrohung und Erfolg. Solche Länder müssen langweilig sein, denn je mehr soziale Sicherung, Interessenausgleich, Bildungszugang und Umverteilung von Wohlstand strukturell hergestellt wird, desto weniger individuelle Katastrophen und Konflikte sind möglich. Man kann solche Staaten nur goutieren, wenn es einem gelingt, ihre inhärente Langeweile als Geschenk zu begreifen und die Spannung in den Details zu entdecken.

Democracy

Vor dem Hintergrund der nonlinearen Erzähltheorie sind das größte Problem der parlamentarischen Demokratie die Parteien. Durch sie werden permanent die Interessen des Volkes mit den Machterlangungs- oder Machterhaltungswünschen der Parteien und ihrer Vertreter vermenget. Selbst mit überlebenswichtigen Fragen wie dem CO₂-Ausstoß wird Wahlkampf betrieben. Dies ist ein strukturelles Problem. Es hat seinen Grund darin, dass Parteien Linearitäten in die Demokratie einbringen, mit zentralperspektivischer Ausrichtung auf die Macht. Diese Linien behindern den freien Fluss von Informationen innerhalb der Erzählung. Die Linien der Parteien müssen fragmentiert und ihre Programme in Einzelprobleme zerlegt werden. In einem alternativen politischen System schließen sich die Bürger nicht mehr den Parteien als Bündlungsorganen mit Problem- und Lösungskatalogen an, sondern finden sich zu **temporären Interessensgemeinschaften** zusammen und wählen einzelne, **partei-ungebundene Themen-Vertreter** ins Parlament. Das Parlament ist ein **Parlament der Themen**. Die Themen werden durch das **Internet** ermittelt. **Petitionen** ermöglichen es den Bürgern, Themen einzureichen, und ein Informations- und Organisationsforum hilft ihnen, sich zu Gruppen zu finden, die **zu jeweils einer bestimmten Frage eine bestimmte Haltung** einnehmen. Die Information zu den einzelnen Themen und den dazugehörigen Lösungsvorschlägen wird von unabhängigen Gremien aufbereitet.

Ein Bürger, eine Bürgerin ist somit nicht mehr Wähler oder Anhänger der Grünen, der CDU oder der SPD, sondern Mitunterzeichner einer Reihe von Petitionen – zum Bedingungslosen Grundeinkommen, zum BKA-Gesetz, zu Zensurbestrebungen im Internet, zur Atomkraft usw. Eventuell betreffen

sie auch Angelegenheiten anderer Staaten, denn durch die Entwicklung globaler Informationstechnologien und das Zusammenrücken der Welt gibt es solche rein innere Angelegenheiten schon heute kaum mehr.

Der Verfall von Stammwählerschaften, den die Volksparteien derzeit erleben, ist Vorbote einer Entwicklung, die nicht ohne den Widerstand der Parteien, aber dennoch rasant stattfinden wird: Die Abwendung von den Parteien als Verwaltern von Macht.

Wahlkreise werden obsolet. **Die Themen, die relevant genug sind, im Parlament behandelt zu werden, und die Dringlichkeit, mit der sie zu behandeln sind, werden über die Anzahl der Unterschriften unter den eingereichten Petitionen ermittelt.** Es gibt ein Ober- und ein Unterhaus, die als erste und zweite Bundesliga der politischen Themen fungieren. Vielleicht wird es noch ein zweites und sogar drittes Unterhaus geben. Hier werden Themen verhandelt, die relevant sind, aber noch nicht erste Priorität erlangt haben. Kandidaten beziehen Position zu einem Thema und stellen sich im Internet selbst zur Wahl. Unabhängige Kommissionen fassen die verschiedenen Lösungsvorschläge zu den jeweiligen Problemen zusammen und stellen sie den Bürgern vor. Erster konkreter Ansatz einer solchen Demokratieform ist die von der Piratenpartei entwickelte Liquid Democracy.

So entsteht ein Polylog. Der Dialog ist sinnvoll für die Kommunikation in einer Zweierbeziehung, aber die Welt ist keine Zweierbeziehung. Obwohl die Medien Buch, Fernsehen und Radio unschätzbar viel zur Demokratisierung der Diskurse beigetragen haben, geraten sie heute aufgrund ihrer technischen Linearität an ihre Grenzen, während das Bedürfnis nach medialer Partizipation und Konzipation weiter wächst. Die lineare Erzählung dient ihrer Natur nach immer der massen-

haften Verbreitung einzelner Ideen und dem Wettbewerb dieser Ideen untereinander. Sie dient aber nicht der Schaffung komplexer Kommunikation, in der komplexe Probleme verstanden und entsprechende Lösungen gefunden werden können.

Subjekte

Rationalisieren heißt Reduzieren auf ein System, das leichter zu kontrollieren ist. Um für die aristotelische Erzählung beherrschbar zu sein, wird der Mensch reduziert und rationalisiert. Da der Mensch sich aber nach den Figuren gestaltet, die er rezipiert, reduziert und rationalisiert er sich selbst und macht sich für sich und für andere beherrschbar. In kapitalistischen Systemen vollziehen Subjekte diesen Prozess freiwillig und automatisch, und die Erzähler wiederum bringen die Propaganda freiwillig hervor. Sie werden ökonomisch dafür belohnt, und die lineare Erzählung vermittelt ihnen durch Komplexitätsreduktion das Gefühl, dem Leben nicht ausgeliefert zu sein, sondern es zu verstehen, vielleicht sogar zu beherrschen. In Wahrheit handelt es sich um eine Pseudo-Bewältigung des Daseins. Denn es fühlt sich bewältigt an, sobald wir es in dramatische Strukturen gezwungen haben.

Dabei können wir das Leben erzählend nicht meistern. Erzählen in Worten und Bildern ist bloß das Medium der Sehnsucht nach Herrschaft über die Zeit, und seine Schönheit und Melancholie entspringen seiner vollkommenen Vergeblichkeit.

Inland Empire

I wish I was there to help her, but I'm not there, I'm gone.

Bob Dylan

Wie lässt sich in einem nonlinearen System Verantwortung etablieren, wenn die Erzähleinheiten nicht aufeinander aufbauen, nicht zwingend aufeinander folgen oder einander vorbereiten und einander somit offenbar nicht verantwortlich sind? Sie *sind* einander verantwortlich, jedoch nicht in dem Sinne, dass die eine Erzähleinheit eine bestimmte andere vorbereitet oder nach sich ziehen muss und sie alle gemeinsam einem höheren Zweck dienen. Sie sind einander verantwortlich, indem sie an möglichst vielen Stellen mit den sie umgebenden Erzähleinheiten Verbindungen eingehen. Ihre Verantwortung liegt darin, möglichst viele ‚Andockpunkte‘ zu bieten. Die Idee der Andockfähigkeit als wichtigstes Merkmal der Erzähleinheit in einer nonlinearen Narration übernehme ich von Florian Thalhoffer und von dem Filmemacher Heinz Emigholz, der sie in seinem Essay ‚Interaktive Narration‘⁷⁵ formuliert hat. Für den Einzelnen als Mitglied eines Gemeinwesens bedeutet dies, dass er in der Verantwortung steht, prinzipiell mit möglichst vielen anderen Personen Verbindungen eingehen zu können. Dasselbe gilt für die Gemeinwesen, Staaten und Kulturen untereinander. Jedes dieser Gebilde ergibt *dann* eine gute Erzähleinheit, wenn sie die von Emigholz beschriebene multiple Andockfähigkeit besitzt. Diese Fähigkeit setzt eine grundsätzliche Offenheit voraus. Nur so kann die Gesamtnarration ein harmonisches Ganzes ergeben. Neben

75 Vgl. http://institut.korsakow.com/_texte/emigholz.html, 20.1.2010, und: Heinz Emigholz, *Das Schwarze Schamquadrat*, Verlag Martin Schmitz, Berlin 2002, S. 182–191.

der grundlegenden Offenheit der Erzähleinheiten existieren noch weitere Bindemittel, die eine nonlineare Erzählung zusammenhalten: der so genannte *Designzusammenhang* – eine bestimmte gemeinsame Bild- und Sprachästhetik der Erzähleinheiten⁷⁶ –, der *gemeinsame Bezug* zu einem bestimmten Themen- oder Fragenkomplex, wobei der Reiz hier oft in einer Ästhetik des Andeutens und der Nichtletztlichkeit liegt, und eine gewisse Disziplin in der Länge der Elemente, durch die die Erzählung einen bestimmten *Rhythmus* bekommt. Ein weiteres Bindemittel der nonlinearen Erzählung kann eine wiederkehrende oder komplett unterliegende *Musik* oder ein Klang sein.

Wie eine nonlineare Erzählung zerfällt, die zu wenige oder keines dieser Bindemittel verwendet, lässt sich an David Lynchs *Inland Empire* beobachten. Wenn eine Erzählung auf durchgehende Handlung und den Aufbau von Spannung verzichtet, muss sie ihren Zusammenhalt durch die genannten Bindemittel und durch besondere Sorgfalt in der Ausführung ihrer Erzählelemente gewährleisten. In diesem Punkt empfiehlt es sich ausnahmsweise, dem Rat der Drama-Päpste zu folgen. In einer nonlinearen Erzählung sind alle Elemente im Sinne des Dramas ‚unwesentlich‘, deshalb gilt für sie Gus-tav Freytags Wort: „[Der Dichter] wird seine Neigung zu Ausführung bestimmter Arten von Charakteren oder Situationen beschränken, falls diese für das Ganze nicht von Gewicht sind; wenn er aber dem Reiz nicht widerstehen kann, von diesem Gesetz abzuweichen und einem unwesentlichen Moment breitere

76 In nicht-linearen Prosa-Erzählungen finden sich häufig eine gewisse Formelhaftigkeit und die Wiederkehr und Variation bestimmter sprachlicher, rhythmischer, grammatischer Konstellationen. Vgl. dazu beispielsweise David Markson, *This is not a novel*, Counterpart, Berkeley 2001, und Andreas Neumeister, *Angela Davis löscht ihre Website*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002.

Ausführung zu gönnen, so wird er es mit der Empfindung tun, dass er die Störung des Baus *durch besondere Schönheit der Ausführung* zu sühnen habe.⁷⁷ Und auch Aristoteles' Diktum gilt dieses Mal unbedingt: „Um die Sprache muß man sich vor allem in den Abschnitten bemühen, die ohne Handlung sind“.⁷⁸

Es ist schwer zu fassen, wie sich in einer offenen, pluralistischen Gesellschaft Verantwortung etablieren lässt. Hinter dieser Frage verbirgt sich das größte Problem aller Theorien der Demokratie in der Postmoderne.⁷⁹ Vielleicht lässt es sich noch nicht sagen, vielleicht ist es noch zu früh, da wir sowohl mit nicht-linearer Erzählung als auch mit nicht-linearer Gesellschaft – also der Demokratie – noch zu wenig Erfahrung haben. Aber es ist erahnbar, dass es funktioniert. Vielleicht sind auch in einer nicht-linearen, pluralistischen, monochron-polychron gemischten Gesellschaft die gleichen Bindemittel wie in der nonlinearen Erzählung vonnöten: Designzusammenhang, multiple Andockfähigkeit und Rhythmus. Politik und Moral werden eine Frage des Stils. Die Offenheit als Fähigkeit zur Verbindung bringt, hoffentlich, die Erfahrung mit sich, dass nur eine Umgebung unbeschädigter und freier Personen dem Einzelnen eine unbeschädigte und freie Existenz ermöglicht. Ist eine offene Erzähleinheit von lauter Erzählelementen umgeben, die geschlossen sind, so erscheint sie mit ihren vielen möglichen, aber nicht zwingenden Verbindungsstellen ineffizient, beunruhigend und fremd. Nur in einem Verbund freier und unbeschädigter Erzählelemente kann sie ihrer Art gemäß existieren. Deshalb liegt es in ihrem Interesse, den umliegenden Elementen keine Ge-

77 Freytag, *Die Technik des Dramas*, S.173, Hervorhebung von mir.

78 Aristoteles, *Poetik*, S. 85.

79 Vgl. hierzu z.B.: Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991.

walt anzutun. Um der Umwelt keine Gewalt zuzufügen, muss das nonlineare Erzählelement auf Wahrheitswettbewerb und die mit ihm verbundene Rhetorik verzichten. Der gemeinsame Bezug schafft die Möglichkeit zum Gespräch, und der Rhythmus den Rahmen für einen hierarchiearmen Diskurs, in dem niemand zu lange textet.

Markt

„In diesem Abschnitt Ihres Buchs wird Ihre Hauptfigur mit Hindernissen und Konflikten konfrontiert, die überwunden und gelöst werden müssen, damit Ihre Person ihr dramatisches Ziel erreicht.

Drama besteht aus Konflikten. Ohne Konflikte gibt es keine Handlung, ohne Handlung keine Figur, ohne Figur keine Geschichte und ohne Geschichte kein Drehbuch.“⁸⁰

Diese Grundsätze linearer Narration haben sich als Gestaltungsregeln auf alle Bereiche westlicher Gesellschaften ausgeweitet. Im Reich der Ökonomie haben sie zwar andere Namen angenommen, sind aber dieselben geblieben: *Drama* heißt dort Markt, *Konflikt* Wettbewerb und *Ziel* Wachstum und Profit. Markt wie Erzählung packen uns bei Wünschen, die geschaffen werden, wo sie nicht sind, und trainieren damit unser Verlangen. Immer muss am Ende eine Entwicklung stattgefunden haben. Zum Beweis der Entwicklung muss sie quantifizierbar sein.

Dabei gibt es keinen zwingenden Grund, weshalb Ökonomie dramatisch strukturiert sein müsste. Denn es ist nicht bewiesen, dass Wettbewerb das einzige Mittel ist, Leistung hervorzubringen. Und es ist angesichts der globalen Ausbeutung endlicher Ressourcen mehr als fraglich, ob sich durch Wachstum um jeden Preis alles zum Guten wendet.

Das linear-dramatische, wunsch-, wahrheits-, effizienz- und konfliktorientierte Denken hat neben der Ökonomie längst die gesamte Politik, den Bildungsbereich und auch die Kultur durchdrungen. Es ist zu einer Ideologie geworden, die die Gesellschaft entsolidarisiert. In Sachen sozialer Absicherung

⁸⁰ Field, *Das Handbuch zum Drehbuch*, S. 43 f.

bewegt sich Europa auf einen Zustand zu, den die USA unter Obama gerade hinter sich zu lassen versuchen. Bemerkenswert ist die Freiwilligkeit, mit der sich sämtliche gesellschaftlichen Bereiche der Ideologie des Wettbewerbs und der Konkurrenz unterworfen haben. Niemand hat die staatlichen Sendeanstalten gezwungen, sich nach der Quote zu richten. Und wer ist auf die Idee gekommen, dass ein Universitätsstudium vor allem schnell, effizient und schulisch zu verlaufen habe, so dass tatsächliche Bildung kaum mehr stattfinden kann? Warum müssen die Deutsche Bahn oder die Berliner Wasserbetriebe privatisiert werden? Wahrscheinlich wissen es die Verantwortlichen selbst nicht. Sie regeln die Dinge, die ihnen obliegen, gemäß ihrer dramatisierten Denkstrukturen. Sie können sich eine andere Welt nicht vorstellen, weil es kaum Erzählungen gibt, die ihnen eine solche vorstellbar machten. Die lineare Erzählung *kann* dies nicht. Selbst wo sie von einer ‚besseren Welt‘ erzählt, kann sie es nur mit den Mitteln des Dramas, mit Ziel und Konflikt, mit Panik und dem Verstreichen der Zeit tun. Linear geprägte Menschen können niemals glücklich stagnieren, denn ein solcher Zustand ist der Todfeind des Dramas. Mit undramatischen Menschen lässt sich kein Geld verdienen, schwer lassen sie sich erpressen oder mit Versprechungen der Wunscherfüllung ködern. Deshalb muss das Drama in allen Bereichen der Gesellschaft aufrechterhalten werden, und die narrativen Medien erfüllen diesen unausgesprochenen Auftrag durch permanentes Flimmern im Hintergrund.

Regeln

Das nonlineare Erzählen ist, wie die Lyrik, regelbasiert. Einen zeitgenössischen Lyriker hörte ich einmal sagen, in der modernen und postmodernen Lyrik ginge es darum, für jedes Gedicht eigene Regeln zu erfinden und diese dann auf das Strengste zu befolgen. Im Korsakowfilm sind Regeln in den Schlagwörtern oder *keywords* verkörpert. In nonlinearer Prosa äußern sie sich häufig in einer gewissen Formelhaftigkeit. Während lineare Erzählung darauf abzielt, ihre Regeln im Inhalt aufzulösen und unsichtbar zu machen, um Illusion aufzubauen, kann eine nonlineare Erzählung wie der Korsakowfilm kaum Illusion erzeugen. Sein Interface ist sichtbarer Ausdruck seines Regelwerks und seiner Gemachtheit. Dadurch wirkt nonlineare Erzählung mitunter, wie häufig auch die Lyrik, strenger und unfreier als lineare. Ich glaube aber, dass auf der Basis dieser Regeln im Gegenteil eine größere ideologische Freiheit entsteht, weil die einzelnen Erzähleinheiten, von ihren Regeln gestützt, keine Wahrheit transportieren müssen, um bestehen zu können.⁸¹

Ein wunderbares Beispiel für die Bedeutung von Regeln für den nonlinearen Text – und auch für das Gelingen und die Kraft alternativen Erzählens – ist *This is not a novel* von David Markson. Man darf sich vom Titel nicht täuschen lassen. Das Buch steht in seiner Wirkung der eines klassischen Romans in nichts nach. Es ist welthaltig und ergreifend, ohne auf den Leser entmündigende Verfahren der Spannung und des Konflikts zurückzugreifen. Es handelt, wie alle großen Erzählungen, vom Tod. 190 Seiten ist das Buch lang. Sie lesen sich so:

81 Die Situation erinnert durchaus ans ZEN-Dojo. Es sind gerade die dortigen strengen Regeln des Gehens und Sitzens, also die Form und keineswegs ein religiöses Credo, die die Tür zu den Erfahrungswelten der Freiheit öffnen, die uns ohne diese Regeln verschlossen bleiben. Und es ist gerade die regelbestimmte Sitzhaltung, die den Blick in die metaphysische Freiheit ertragbar macht.

Writer is pretty much tempted to quit writing.

Writer is weary unto death of making up stories.

Lord Byron died of either rheumatic fever, or typhus, or uremia, or malaria.

Or was inadvertently murdered by his doctors, who had bled him incessantly.

Stephen Crane died of tuberculosis in 1900. Granted an ordinary modern life span, he would have lived well into World War II.

This morning I walked to the place where the street-cleaners dump the rubbish. My God, it was beautiful.

Says a van Gogh letter.

Writer is equally tired of inventing characters.

Bertolt Brecht died of a stroke. Terrified of being buried alive, he had pleaded that a stiletto be driven through his heart once he was declared legally dead. An attending physician did so.

Mr. Coleridge, do not cry. If opium really does you any good, and you must have it, why do you not go and get it?

Asked Wilkie Collins' mother.

William Blake lived and dressed in inconceivable filth, and virtually never bathed.

Mr. Blake's skin don't dirt, his wife Catherine contributed.

When I was their age I could draw like Raphael. But it took

me a lifetime to learn to draw like they do.
Said Picasso at an exhibition of children's art.

A novel with no intimation of story whatsoever, Writer would like to contrive.

And with no characters. None.

The Globe Theatre burned to the ground on June 29, 1613.
Did any new play of Shakespeare's, not yet in quarto publication, perhaps burn with it?

Albert Camus, on the one occasion when he was introduced to William Faulkner:

The man did not say three words to me.

Nietzsche died after a sequence of strokes. But his final illness, and his madness, were almost surely the result of syphilis.

W.H. Auden was once arrested for urinating in a public park in Barcelona.

Frans Hals was once arrested for beating his wife.

Plotless. Characterless.

Yet seducing the reader into turning pages nonetheless.

No one was injured in the Globe Theatre calamity. One man's breeches were set on fire, but it is on record that the flames were quenched with a tankard of ale.

When Dickens shocked Victorian London by separating from his wife, it was Thackeray who let slip that it was over an actress. Dickens did not speak to him for years.

Tell it not in Gath, publish it not in the streets of Askelon.

George Santayana, reading Moby Dick:
In spite of much skipping, I have got stuck in the middle.

Thales of Miletus died at his seat while watching an athletic contest.

But I knew that Monsieur Beyle quite well, and you will never convince me that a trifler like him could have written masterpieces.
Said Saint-Beuve.

Actionless, Writer wants it.

Which is to say, with no sequence of events.

Which is to say, with no indicated passage of time.

Then again, getting somewhere in spite of this.

Was entsteht, ist in seiner repetitiven Rhythmik und Formelhaftigkeit fast ein Gesang. Auch dies ist natürlich eine Entmündigung und überwältigt, prägt und formt das Gehirn des Empfängers. Auch das nicht-lineare ist wie jedes Erzählen ein Stück weit Gewaltanwendung. Da diese Erzählung ihre Überwältigungstechnik aber permanent offenlegt, kann der Leser am Ende sagen: Es war genau diese Technik des Autors, die mich überwältigt hat, nicht eine unsterbliche Idee, die mich

durch eine unschuldige Erzählung hindurch angehaucht hätte. Eine sichtbare Technik lässt sich distanzieren und reflektieren. Ich muss diese Technik weder verneinen noch bejahen, um mit der Information, die sie enthält, umzugehen. Eine unsterbliche Idee, eine Wahrheit, die mich scheinbar anweht, muss ich in einem Ideologie und Konflikt produzierenden Prozess annehmen oder ablehnen.

Die Beschäftigung mit den Regeln der Erzählung und die Praxis des ZEN haben mich auf den Gedanken gebracht, dass es gerade die strengen Regeln sind, die die größte Freiheit ermöglichen. Das tun sie allerdings nur, wenn sie einen Raum schaffen, in dem der Mensch oder die Erzähleinheit keinen Zweck erfüllen und nichts und niemandem dienen muss. Ich kenne nur drei Zustände, in denen dies möglich ist: die Rezeption einer nicht-linearen Erzählung, die Meditation in jenem Augenblick, in dem das begriffliche Denken verstummt, und das Angeln.

Fado II

Ich habe viel darüber geschrieben, was lineare Erzählung ist und bewirkt, und was nonlineare Erzählung *nicht* sein will. Aber was wäre die nonlineare Erzählung positiv formuliert? Es ist noch zu früh, das zu sagen. Unter dem Einfluss des Computers, Künstlicher Intelligenz und der wachsenden Vernetzung der Welt, werden wir nonlineare Formen des Erzählens und Denkens kennenlernen, die uns auch die Sprache und Terminologie liefern werden, zu sagen, was nonlineare Erzählung genau ist und bewirkt.

Im Folgenden will ich dennoch versuchen, einmal auf die Gegenüberstellung mit der linearen Erzählung zu verzichten. Positiv formuliert etabliert die nonlineare Erzählung ein Zeitverständnis, das dem Andrzej Stasiuks in den Erinnerungen an seine Kindheit am nächsten kommt:

Die Welt bestand aus einer unendlichen Menge Zeit und aus materieller Wirklichkeit. Menschen und nach dramaturgischen Gesetzen angeordnete Ereignisse gab es so gut wie nicht. An langen Julitagen, im Schatten, in der Stille geschah alles gleichzeitig. Die Bilder hingen im Raum und konnten endlos verharren. [...] Es kam mir vor, als könnte ich ohne Problem zu dem zurückkehren, was ein Stunde oder ein, zwei Tage zuvor geschehen war. Und das habe ich anscheinend auch ständig getan. Vielleicht traf ich mich sogar selbst bei vergangenen Tätigkeiten an?⁸²

82 Stasiuk, *Fado*, S. 154.

Die nonlineare Erzählung betont, dass Menschen und Dinge ihre Würde und Daseinsberechtigung unabhängig von ihrer ökonomischen oder sonstigen Nützlichkeit besitzen.

Sie steht für einen regelbasierten, gleichberechtigten und hierarchiearmen Diskurs, dessen Struktur dafür sorgt, dass niemand den Anspruch auf den Besitz abschließender Wahrheiten erheben kann.

Indem sie eine metaphysikfreie Konzeption der Welt bietet, wirbt sie für eine annehmende Haltung gegenüber unserer Historizität und Kontingenz. Auch hier ist es Stasiuk, bei dem ich die treffenden Worte finde: „Daraus besteht das Leben, wenn wir es uns gewissermaßen als Ganzes vorzustellen versuchen – aus abgerissenen Fragmenten, die im Gedächtnis haften geblieben sind. Keine Logik verbindet sie, kein Sinn, nur die Tatsache, daß sie gerade mir widerfahren sind.“⁸³ Diese Tatsache anzunehmen und sich nicht durch die willkürliche Konstruktion von Kontinuitäten gegen sie zu wehren, wäre die Haltung gegenüber dem Leben, die die nonlineare Erzählung vertritt. Sie benötigt die Einsicht, dass das Leben auch ohne unser Zutun weitergeht, und die Fähigkeit, mehr zu beobachten als zu tun.

Nonlineare Erzählung beruht auf der Annahme, dass jede Erzähleinheit und jeder Mensch in einer möglichen Beziehung zu allen anderen steht. Sie ist offen für die Vielfalt der Lesarten. Wenn sie ein Kunstwerk in Bewegung ist oder die Ästhetik des Andeutens pflegt, nimmt sie bei jeder Interpretation ihrer selbst das in sich auf, was der Konzipient „an emotiven und imaginativen Elementen dazubringt“.⁸⁴

83 Stasiuk, *Fado*, S.121.

84 Vgl. Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 37.

Sie steht für eine Art des Denkens, in dem die zweiwertige Logik des *wahr* und *falsch*, des Gegebenen und seines Gegenteils, „nicht mehr das einzig mögliche Erkenntnisinstrument ist, sondern sich die mehrwertigen Logiken durchsetzen, die z.B. das Unbestimmte als gültiges Ergebnis des Erkenntnisaktes“⁸⁵ zulassen. Und vielleicht wird uns eine solche Art des Denkens zu Einsichten über die Welt, das Leben und uns selbst verhelfen, die weit komplexer sind als alles, was bis heute gedacht worden ist. ‚Einsicht‘, ‚Denken‘, ‚Welt‘ und ‚Leben‘ werden dann nicht mehr die richtigen Begriffe sein.

Sie mag uns dazu verhelfen, Erzähltes nicht mehr als Repräsentanz von Welt zu nehmen, sondern als das, was es ist: Eine Anordnung von Symbolen, die vor allem anderen von sich selbst handelt und ihren eigenen Gesetzen folgt. Wir werden solche Erzählungen schätzen, die uns die Welt nicht erklären, sondern unsere Aufmerksamkeit für sie schärfen. Sie wird uns hungrig machen auf die *Nahrung aus allen Dingen und zu jeder Stunde des Tages*.

Brüche

Dieses Buch steckt voller Widersprüche. Der größte liegt wohl darin, dass die in ihm entwickelten Gedanken den Eindruck einer relativ geschlossenen Theorie erwecken, während das Buch doch gegen ein allzu geschlossenes Denken und Erzählen anargumentiert. Ich hoffe, dass es gerade dieser Widerspruch ist, der die Entwicklung einer geschlossenen Theorie aus diesem Buch unmöglich macht. Es soll nur eine Handvoll Anfänge sein, die irgendwo hinführen und nirgendwo enden. Ein kurzer Blick auf eine ästhetische Position, die auf die Bildung einer isolierten und gepanzerten Theorie und mit ihr auf den Anspruch auf abschließende Wahrheit verzichten kann, ohne dadurch an ästhetischer Kraft zu verlieren, sondern im Gegenteil an Vitalität zu gewinnen. Dies wäre eine Position, die ihre Wirkung und Geltung einzig aus ihrem jeweiligen augenblicklichen Sosein bezieht. Wenn dann noch von Zielen und Zwecken geredet werden könnte, dann müsste es der Zweck der in diesem Buch angelegten Theorie sein, zurückgelassen zu werden. Etwa in dem Sinne, in dem eine Weltformel, sollte sie jemals gefunden werden, den ständigen Verlust ihrer Gültigkeit beinhalten müsste.

Beunruhigend an dieser Position sind die Ansprüche, die sie an unsere Freiheitsfähigkeit stellt. Ich glaube, dass wir nur die Wahl zwischen ihr und dem Festhalten an einer ängstlichen, Komplexität reduzierenden und eine Beherrschbarkeit der Welt und des Lebens suggerierenden Haltung haben. Die Theorie der nonlinearen Erzählung steht für das Gegenteil: für das Akzeptieren von Kontingenz, Vielfalt, Polykausalität und Unbegründbarkeit. Sie steht für das Annehmen unserer betrof-

fenen Selbstgegebenheit⁸⁶ und das Aufgespanntsein zwischen Einflussnahme und Ausgeliefertsein, für den schnellen Wechsel von Macht und Ohnmacht. All dies sollte die Theorie des nonlinearen Erzählens in der Zukunft nicht in Widersprüchen, sondern zusammen denken. Es geht ihr immer um die richtigen Fragen, nicht die letzten Antworten, um die Anschauung, nicht das Urteil. Und es geht auch um eine aufgeklärte Wiederverzauberung der Welt, um ein metaphysikfreies Staunen, eine Dankbarkeit ohne Gott.

Um zu verhindern, dass sich der Text zu einer geschlossenen Theorie entwickelt, habe ich die Stellen, an denen er Lücken und Widersprüche aufweist, nicht gewaltsam mit Argumenten geschlossen, die ich nicht sehe, sondern herbeizwingen müsste. Ich wollte damit auch darauf hinweisen, dass jede Theorie, die völlige Geschlossenheit und Folgerichtigkeit anstrebt, an der Unmöglichkeit dieses Unterfangens scheitern muss. Sie erstarrt in dem Versuch und muss an der Welt vorbeigehen, beziehungsweise die Wirklichkeit oder unser Auffassungsvermögen mit ihren Brüchen und Inkonsistenzen exakter beschreiben als mit ihren akkuraten Herleitungen. Deshalb lasse ich die Sprünge und Widersprüche in diesem Buch bestehen.

86 Ich übernehme diesen hilfreichen Begriff aus dem Buch *Ethik leiblicher Existenz* des Philosophen Gernot Böhme, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008.

zuklappen

noch einmal lesen