

Rainer Leschke: Von der Entzauberung des Erzählens in seinem medialen Gebrauch. Überlegungen zum analytischen Nutzen der Intermedialität.

Ein jegliches Wissenssystem verfügt, wenn man Luhmann einmal folgt, über seinen spezifischen blinden Fleck. Derjenige der Literaturwissenschaft war offenbar die Medialität der Literatur, denn Medien sind lange – im übrigen durchaus auch von der Didaktik - als eine Art Sündenfall<sup>1</sup> der Literatur betrachtet worden, als jenes notwendige Übel, das man nach Kräften vermeidet, dem man sich aber nur schwer entziehen kann, weil es die Klientel nun einmal schätzt. Diese Dialektik von Attraktion und Aversion hat zu einer Situation geführt, in der Medien schlicht als das Andere der Literatur<sup>2</sup> betrachtet werden. Man operiert also mit einer Differenzierung des Gegenstandsbereichs und geht dann davon aus, dass man es etwa beim Film oder bei Adventure-Games mit einem grundsätzlich anderen Gegenstand zu tun habe. Wenn sich aber die Gegenstände erst einmal unterscheiden, dann werden ihnen auch vollkommen unterschiedliche Lernprozesse zugeordnet: Film ist Bild und Bewegung<sup>3</sup> und Literatur ist Text und Texte kommen nun einmal im Film außerordentlich selten vor. Wenn man sich also mit Medien beschäftigt, dann lernt und lehrt man etwas vollkommen anderes als bei der Literatur: man lernt Einstellungsgrößen, Tricktechniken und Kameraperspektiven, man lernt, was etwa ein Storyboard oder ein Hypertext ist<sup>4</sup>. All das jedoch hat vergleichsweise wenig mit Literatur zu tun. Eine andere

---

<sup>1</sup> Vgl. Stanitzek, Georg: Fama / Musenketten. Zwei klassische Probleme der Literaturwissenschaft mit „den Medien“. In: Köhnen, Ralf [Hrsg.]: Philologie im Wunderland. Medienkultur im Deutschunterricht. Frankfurt a.M., Berlin, Bern u.a. 1998, S. 11: „Die Medien“, die „Medienkultur“, so hat es Heinz Schläffer kürzlich prägnant auf den Begriff gebracht, sie sind der „Feind“.

<sup>2</sup> So etwa bei Fehr: „An dieser Stelle wird noch einmal der Film als eigene symbolische Form erkennbar. Wenn Filme hier vor allem hinsichtlich ihrer Erzählfunktion betrachtet werden, dann ist es von entscheidender Bedeutung, dass es um ein Erzählen in und mit Bildern geht.“ (Fehr, Wolfgang: Grundprobleme der Filmanalyse im Deutschunterricht. In: Der Deutschunterricht Jg. 49, 1997 H. 3, S. 87

<sup>3</sup> So findet bei der Integration medialer Fragestellungen in die Literaturwissenschaft und den Literaturunterricht fortgesetzt die Metapher vom ‚Sehen lernen‘ bzw. der ‚Schule des Sehens‘ Verwendung. (vgl. etwa Königstein, Horst: Schule des Sehens. Entwurf zu einer Vermittlungslehre des Fernsehens. In: Baacke, Dieter [Hrsg.]: Mediendidaktische Modelle: Fernsehen. 2. Aufl. München 1975, S. 201 ff. und Gelberg, Hans-Joachim: Wenn Bilder und Bilderbücher zum Erlebnis werden. Eine kleine Schule des Sehens. In: Medien + Erziehung. 45. Jg., Nr. 3, Juni 2001, S. 166-171.) Medien werden primär unter dem Aspekt ‚visueller Kommunikation‘ und nicht unter dem der Narration reflektiert. So geht etwa Kübler auf das ‚Argument vom ‚visuellen Analphabetismus‘‘ (Kübler, Hans-Dieter: Zur ‚Sprache des Fernsehens‘. Anmerkungen zu einem uneigentlichen Begriff. In: Derselbe [Hrsg.]: Massenmedien im Deutschunterricht. Lernbereiche und didaktische Perspektiven. Frankfurt a. M. 1981, S. 344) ein und setzt sich zu Recht kritisch, aber folgenlos mit der visuellen Dominierung der Medienanalyse auseinander. Dass sich an dieser Problematik nichts prinzipielles geändert hat, wird bei Stöckl, Hartmut: „Ich weiß doch, was ich sehe!“ – Bilder lesen lernen? Visuelle Alphabetisierung in der Mediosozialisation. In: Der Deutschunterricht. Jg. 52, 1999, H. 3, S. 81-84. Vgl. a. Brepohl, Klaus: Die Massenmedien. Ein Fahrplan durch das Zeitalter der Information und Kommunikation. München 1974, der mit Wendungen wie „Der Einbruch des Visuellen“ (ebenda, S. 57), „Das Bild dringt immer weiter vor“ (ebenda, 58 f.) und „Das Bild verdrängt das Wort“ (ebenda, 63) arbeitet und das Bild als Apokalypse des Textes fasst. Der Umgang mit den Medien mahnt aus dieser Perspektive an eine Art Identifikation mit dem Aggressor. Gerade die Interpretationsbedürftigkeit des Wortes, die im Gegensatz zur fälschlich angenommenen anstrengungslosen Bildrezeption stehe (ebenda, S. 63), ist mediendidaktisch so falsch wie interessant.

<sup>4</sup> So etwa bei Peter von Rügen: „Ohne Kenntnisse über Einstellungsgrößen, Einstellungsperspektiven, Belichtung, Kamerabewegung, Kamerabewegungsrichtungen, Einstellungslängen, Objektbewegungen, Objektbewegungsrichtungen und die Achsenverhältnisse, die normalerweise im Drehbuch nur andeutungsweise oder gar nicht angegeben sind, ist eine Interpretation mehr Zufallsprodukt als wissenschaftliche Arbeit.“ (Rügen,

Möglichkeit besteht darin, sich mit möglichst komplexem Material dieses anderen Mediums zu versorgen, Filme als Werke zu behandeln und dann quasi Filmphilologie neben der Literaturwissenschaft zu treiben. Wie immer man den neuen Gegenstand auch beschreiben mag, man lernt nichts über die Interferenzen, die in diesem intermedialen Feld zwangsläufig entstehen.

Dass solche Gemeinsamkeiten existieren, dafür ist allein schon ein flüchtiger Blick auf intermediale Marketingkonzepte ein Indiz: Es gibt eben nicht nur die zwischenzeitlich nobilitierten Varianten der Literaturverfilmung und des Hörbuches, sondern auch – und dann ist Literatur nicht mehr das Primär- oder Referenzmedium - das Buch zur Serie, zum Film, zum Computerspiel. All das ist eine Form praktizierter Intermedialität, der wir analytisch relativ machtlos gegenüberstehen. Die Gemeinsamkeit, die Text, Film und ggf. auch einen gewissen Typ von Computerspielen miteinander verbindet, befindet sich eben nicht primär auf der Bildebene also dem Eigentlichen des Films, sondern aus der Perspektive literaturwissenschaftlicher Analyse auf der Ebene der Narration. Denn erzählt wird in durchaus unterschiedlichen Medien von der Literatur über den Film bis zum Hypertext und wenn der Literatur ein besonderer Rang zukommen soll, dann ist er gerade auf dieser Ebene der Erzählung einzulösen. Was ich im folgenden wenigstens ansatzweise zeigen möchte, ist, dass dieses intermediale Feld der Erzählung nicht nur literaturwissenschaftlich interessant ist, sondern dass es zudem über ein besonderes didaktisches Potential verfügt.

Erzählt wird heute – und daran kommt man gerade in den Literaturwissenschaften kaum mehr vorbei - zunächst und vor allem im Film; der Umgang mit literarischen Erzählungen – sofern er nicht institutionell abgesichert ist - hat demgegenüber eher Ausnahmecharakter. Allerdings unterliegen filmische Erzählungen zumeist gleichzeitig einem Trivialitätsverdacht. So echauffierte sich etwa Adorno einmal über jene „zynischen Filmproduzierenden“, die davon ausgingen, dass „ihre Streifen [...] auf das Niveau Elfjähriger Rücksicht zu nehmen“<sup>5</sup> hätten. Nun, eine derartige Aussage ist für das normale Publikum zweifellos deprimierend, allerdings lässt sie sich aus unserer Perspektive auch umkehren: Hollywood verfügt also – und das meine ich nur z.T. ironisch – quasi über eine eingebaute didaktische Kompetenz: Die Dinge sind einfach, die Normen liegen bloß und die Strukturen auf der Hand. Wir haben es also mit extrem eingängiger, weil komplexitätsreduzierter funktionaler Literatur zu tun und d.h. man kann an diesem Material sowohl elementare erzählerische Strategien als auch das Reduzieren von Erzählungen selbst studieren. Und man erfährt zusätzlich auf diesem Wege auch einiges – zur Not mittels Negation -

---

Peter von: Literatur in den Massenmedien – Fernsehen und Film als vernachlässigter Gegenstand der Literaturwissenschaft und des Literaturangebotes in der Erwachsenenbildung. In: Derselbe; Schmid, Wilfried [Hrsg.]: Medienpädagogik. Entwürfe für die Praxis der Erwachsenenbildung. München 1978, S. 201) vgl. a. Schaaf, Michael: Medienanalyse. Methoden – Modelle – Materialien. Hrsg. v. Bundesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung. Aachen 1979, S. 35.

über die Literatur selbst. Wenn es also nicht die Bilder sind, die den intermedialen Vergleich provozieren, und sie es auch nicht sind, die ihn durchhalten, dann ist das intermediale Erzählen mithin repräsentiert in den Texten hinter den Bildern, und d.h. in den Drehbüchern.

Diese Drehbücher haben als Textsorte einige bemerkenswerte Vorteile für ihren didaktischen Gebrauch: Sie sind eine zu Text geronnene Reduktion des Erzählens, reduziert gerade um jene verwirrend mehrdeutige sinnliche Attraktion des Bildes: Drehbücher sind glanzlos und außerordentlich nüchtern und lenken daher kaum von der Analyse ab. Drehbücher ersparen uns zugleich jenes problematische Filettieren von Großtexten zum Zwecke des Erzielens einer schulischen Genießbarkeit, wie es etwa in Lesebüchern teilweise recht gewalttätig vorgemacht wird. Sie holen weiterhin nicht nur den Adressaten, dem man Strukturen des Erzählens vermitteln möchte, da ab, wo er sich zumeist befindet, nämlich beim Film, bei der Fernsehserie oder dem Computerspiel<sup>6</sup>, sondern sie bieten vor allem durchaus interessante Einblicke in die Werkstatt des Erzählens.

Nun operieren Drehbücher in der Regel im Verborgenen und sie tauchen aus diesem allenfalls auf, wenn anerkannte Autoren - also etwa Peter Handke - im Spiel oder wenigstens mit von der Partie sind. Im anderen Fall bleiben sie namenlos und teilen damit das Schicksal sämtlicher Gebrauchstexte, sie verschwinden hinter ihrer Funktion und treten zurück in die zweite Reihe. Eine mediale Innovation, das Internet, das – um eine von Brecht auf den Rundfunk gemünzte Anmerkung aufzunehmen – das Publizieren „billig wie Leitungswasser“<sup>7</sup> werden ließ, aber ermöglichte es, dass diese Sorte von Funktionstexten zugänglich wurde – selbst wenn die Herkunft der Texte teilweise obskur sein mag. Viele der wenigstens einigermaßen erfolgreichen Drehbücher stehen zum Gebrauch durch Fan-Gemeinden bereit, aber eben nicht nur für diese.

Das Material ist also da. Allerdings ist die traditionelle Ausgrenzung anderweitiger medialer Repräsentationen des Erzählens und erst recht die solcher Funktionstexte wie des Drehbuchs durch die Literaturwissenschaft keineswegs ohne Folgen geblieben: Die Methoden und das Wissen der Literaturwissenschaft blieben der Höhenkammliteratur vorbehalten. Sie wurden allenfalls von der Filmphilologie auf einen ausgewählten Kanon filmischen Materials übertragen, auf keinen Fall aber an Funktionstexte verschwendet. Man weiß also gar nicht, was dabei herauskommt, wenn man mit

---

<sup>5</sup> Adorno, Theodor W.: Résumé über Kulturindustrie. In: Derselbe: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1970, S. 68

<sup>6</sup> Das ist zwar schon vergleichsweise früh eingesehen worden (vgl. Schulz, Wolfgang: Zur Revision des Literaturunterrichts in der Grundschule und auf der Orientierungsstufe. In: Funke, Wolfgang, Horbelt, Rainer, Schill, Wolfgang, Schulz, Wolfgang u.a.: Thema: Massenmedien. Comics, Fernsehen, Schallplatten, Kinder- und Schulbücher als Untersuchungsgegenstand. Düsseldorf 1974, S. 11), jedoch gerade nicht in entsprechende Konzepte, die die literaturwissenschaftliche Fragestellung und Kompetenz berücksichtigen, umgesetzt worden.

<sup>7</sup> Brecht, Bertolt: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. In: derselbe: Gesammelte Werke Bd. 18 Schriften zur Literatur und Kunst. 133.-137. Tsd. Frankfurt a. M. 1990, S. 128

literaturwissenschaftlichen Modellen einen derartigen Gegenstand zu erfassen sucht. Die Zurückhaltung, mit der die Applikation von literaturwissenschaftlichen Methoden an solch unwürdigen Gegenständen gehandhabt wurde, hat nicht zuletzt damit etwas zu tun, dass das Fach wesentlich über seinen Gegenstand, also über Literatur - und d.h. insbesondere normativ selektierte also in einen Kanon eingeschriebene Literatur - definiert wurde. Allerdings ist gerade angesichts der Situation, in der sich die diversen Kanons, die unser Fach hervorgebracht hat, befinden, auch in dieser Hinsicht eine Veränderung angesagt: Das, was wir von der Literaturwissenschaft zunächst und vor allem retten können, ist nicht so sehr ein Kanon – über dessen Zustandekommen sich die Zweifel im Fach ja nie ganz legen wollten – sondern vielmehr seine Methodik. Deren Potential faszinierte schon Umberto Eco in „Apokalyptiker und Integrierte“<sup>8</sup> – und es kann ihm nur zugestimmt werden, dass es durchaus keine Verschwendung ist, literaturwissenschaftliche Modelle und Methoden auch auf jene Texte hinter den Texten zu applizieren. Denn es ist kaum ein Material so mies, dass es sich nicht lohnte, es noch mit elaboriertem Handwerkzeug zu traktieren: Die Angst vor trivialem Material ist also weitgehend unbegründet, denn es läßt sich einiges über das Funktionieren des Materials und seine Formen herausfinden.

Die Zugehörigkeit zu einem Kanon versorgt auf der anderen Seite die literarischen Texte mit Autorität, noch bevor die Analyse überhaupt eingesetzt hat. Das Werk ist ein Ganzes, eine Totalität, die keineswegs als konstruiert, sondern als Produkt eines Schöpfungsprozesses aufgefasst wird: Jeglicher Eingriff in eine solche Totalität stellte sich als Frevel dar. Einem solchen Werk gegenüber erscheinen nur Unterwerfung und Verehrung angebracht, eine nicht nur zunehmend unbeliebt gewordene, sondern vor allem auch Erkenntnis hemmende Haltung.

Jene kleinen Texte jedoch, die ohne die auf dem Wege des Traditionsprozesses, als einer Bewährung gegen die Zeit, erworbene Autorität auskommen müssen, haben es in der Regel mit außerordentlich knappen Halbwertszeiten zu tun. Sie verschwinden recht schnell wieder von der medialen Oberfläche. Die Vergeßlichkeit, mit der sie bedacht werden, die systematisch fehlende Achtung verhindert nicht nur Auratisches<sup>9</sup> jeglicher Art, sondern vor allem jenes Unberührbarkeitsgebot, das große Kunst stets umgibt und dem zur Not auch versicherungstechnisch Nachdruck verliehen wird. Die unverhohlene Respektlosigkeit, mit der man Funktionstexten wie Drehbüchern begegnet, erweist sich demgegenüber

---

<sup>8</sup> Vgl. Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. 9.-11. Tsd. Frankfurt a. M. 1989, S. 34: „Gerade weil man diese Phänomene [die der Massenmedien; R.L.] nicht unter eine einheitliche theoretische Formel bringen kann, muß man sie heute zum Gegenstand einer Forschung machen, die sich nicht scheut, sie allen erdenklichen Prüfungen zu unterziehen; die sich vor allem nicht scheut, edle Werkzeuge an verpönten Objekten zu gebrauchen.“ Im übrigen setzte Eco seine Hoffnung nicht zuletzt auf den Bildungsbereich (vgl. ebenda, S. 55).

<sup>9</sup> Zum Aura-Begriff vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. 11. Aufl. Frankfurt a. M. 1979, S. 13.

als erkenntnistheoretischer und didaktischer Vorteil: Es sind kaum mehr Sakrilege möglich und erlaubt ist insofern alles, was nützt. Dass diese Texte konstruiert sind, ist klar und ebenso klar ist, dass sie auch anders hätten konstruiert werden können. Funktionstexte sind also keine Werke, sondern quasi Maschinen, an denen geschraubt, in die eingegriffen und die umkonstruiert werden können. Die Ausparung des Drehbuchs vom Mythos des Werks erlaubt jenen Eingriff, jene technische Bricolage, die Einsichten und je nach Bedarf Re- oder Dekonstruktionen ermöglicht, ohne Angst vor der Zerstörung eines der Heiligtümer der Literaturwissenschaft haben zu müssen: Der Text zwischen den Texten also zwischen Literatur und Film verfügt allenfalls über eine funktionale Existenz, und er gestattet es – wie sonst vielleicht nur Werkstattberichte, Arbeitshefte oder das sorgfältige Studium unterschiedlicher Werkschichten und Fassungen – Einblicke in das Funktionieren von beidem von Literatur und Film zu gewinnen.

Zudem sind Drehbücher allein schon durch ihre Szenenaufteilung für die Filettierung prädestiniert: d.h., sie sind, ohne dem Material Gewalt anzutun, in Auszügen zu behandeln. Gleichzeitig haben sie der zurechtgestutzten Literatur einen eminenten Vorteil gegenüber: Die Totalität des Materials, d.h. der ganze Film, ist den Adressaten durchaus verfügbar, die cupierte Literatur bleibt jedoch in der Regel das, was sie ist, nämlich Auszug von etwas, das man nicht kennt.

Wir haben es bei Drehbüchern also mit reduzierten funktionalen Erzählungen zu tun, die zu ihrer Rekonstruktion einladen. Diese Rekonstruktionen haben nicht nur den Vorzug, wenigstens wenn man komplexe literarische Modelle zum Vergleich heranzieht, einfach und daher für didaktische Zwecke durchaus geeignet zu sein, sie sind darüber hinaus weitgehend regelgeleitet. Die bekannte Formel, mittels derer für einen Text der Fiktionsstatus reklamiert wird und der zugleich juristische Absolution erteilen soll,

„Alle Charaktere in dieser Erzählung sind frei erfunden und jede etwaige Ähnlichkeit mit realen Personen, lebend oder tot, ist rein zufällig.“

diese Formel geht natürlich selbst von einer dankbaren Fiktion aus, ist doch keineswegs alles frei erfunden, sondern das Dichten kennt durchaus Regeln und die sind es, die die narrativen Schicksale bestimmen und Gewinner und Verlierer ausmachen lassen. Je größer jedoch der Kunstanspruch einer Narration ist, desto freieren Umgang pflegt sie mit diesen Regeln. Insofern steht zu erwarten, dass funktionale Texte wie Drehbücher, sich peinlicher an derartige Regeln zu halten pflegen als etwa jene Literatur, die ihren Kunstwillen in Originalität und ästhetischer Differenz zu demonstrieren versucht. Die spezifische Dialektik von Stil und Durchbrechung des Stils, die gemäß Adorno für das Kunstsystem gilt, findet sich im Bereich funktionaler Texte auf eine Mechanik von Wiederholung und kontrollierter

Variation heruntertransformiert. Die Regeln haben also in weitaus größerem Maße Geltung als in der Kunst und selbst der Verstoß gegen die Regel ist kontrolliert und systematisch und daher einseh- und rekonstruierbar. Funktionale Erzählungen sind in jedem Fall sicherer als der Rest der Welt und so unwahrscheinlich Kommunikation nach Luhmann auch sein mag, so wahrscheinlich ist massenmediale Narration und das einzig Unwahrscheinliche ist, dass es uns so selten zu stören scheint. Wir haben es also bei funktionaler Literatur mit regelgeleiteten Strukturen hoher Redundanz zu tun.

Das, was auf der einen Seite als ästhetisches Handicap gilt, nämlich die hohe Redundanz, ist aus didaktischer Perspektive durchaus vorteilhaft: Die hohe Wiederholung sorgt dafür, dass das, was an einem einzelnen Fall entwickelt wird, wie etwa Figurenkonzepte und dramaturgische Strukturen, regelmäßig für mehr als einen Fall gilt und d.h., die Analyse hat Bedeutung nicht so sehr, weil sie bedeutendes Material, sondern weil sie eine Menge an Material aufschließt. Wenn in der literaturwissenschaftlichen Analyse also der Imperativ der Originalität der Feind des Exemplarischen und damit der Möglichkeit der Reduktion ist, so sichert umgekehrt bei funktionalen Texten die Redundanz die Universalität des Exemplarischen, so dass selbst der begrenzte Erfindungsreichtum sich als Vorzug herausstellt. Wenn man also narrative Funktionstexte wie das Drehbuch analysiert, dann lernt man zunächst und vor allem die Regeln des Erzählens.

Nun Erzählungen sind Erzählungen und diese Tautologie meint nichts weiter als dass vollkommen unabhängig vom Komplexitätsgrad der Narration die konstitutiven Elemente einer Erzählung gegeben sein müssen. Wenn Drehbücher also Narrationen repräsentieren, dann müssen die wesentlichen Ingredienzen des Erzählens in ihnen enthalten sein und dies, so steht ob ihrer strukturellen Einfachheit zu erwarten, vergleichsweise zugänglich. Wenn man den Stoff, aus dem die Narrationen sind, zunächst einmal elementar reduziert, so handelt es sich um eine dramaturgische Struktur, die aus einer Konflikt- und einer Zeitdimension besteht. Für einen Konflikt benötigt man einen Antagonismus, der über erzählerisches Personal oder aber über Themen eingeführt werden kann, und die Zeitdimension weist darauf hin, dass dieser Konflikt in der Regel in Bewegung gerät und zwar ziemlich regelmäßig. Das, was wir auch in unseren reduzierten Narrationen beobachten können müssen, ist also die Entwicklung von personalen bzw. thematischen Konfliktstrukturen in der Zeit.

Nun sind Figuren in Narrationen keine Individuen, sondern nichts weiter als mit spezifischen Merkmalen - insbesondere normativen Merkmalen, also Werten - versehene Papiertiger. Damit allerdings lassen sich sämtliche Figuren einer Narration auf Gemeinsamkeiten, nämlich das Set der den Figuren zugeschriebenen Merkmale reduzieren. Es entsteht, wenn man diese Merkmale zusätzlich noch entsprechend ihrer Bedeutung im Konfliktverlauf hierarchisiert, eine Topografie der Figurenkonstellation, eine Personenkonfigurationsmatrix, wie sie von Jürgen Link ursprünglich für das bürgerliche

Trauerspiel<sup>10</sup> entworfen worden ist. Wir können also Figuren, wie sie in Erzählungen auftauchen, über die ihnen zugeschriebenen Merkmale differenzieren und gruppieren. Aus den Positionen und vor allem aus den Abständen, die Figuren in einer solchen Matrix einnehmen, lassen sich die Konfliktpotentiale des Figurenensembles und damit weitgehend auch der weitere Gang der Dinge bestimmen. Differenzen auf der Ebene der Merkmalszuschreibungen generieren Konflikte und damit Handlung. Da das Personal in funktionalen Narrationen in der Regel sich mittels weniger Merkmale klar unterscheiden lässt, ist die Bestimmung der Figurenkonstellation in solchen Erzählungen selten problematisch. Die Entwicklung von Figuren kommt in funktionalen Erzählungen nur in äußerst bescheidenem Maße vor, so dass es kaum verwundert, dass wir es in den meisten Fällen mit genrespezifischen Stereotypen zu tun haben. Nun sind gerade derartige Stereotype unter ästhetischen Gesichtspunkten ein Tort, sie sind zu einfach und zu redundant; allerdings unterscheiden sie sich in ihrer Funktionsweise - und das ist für die didaktische Perspektive entscheidend - auch nicht prinzipiell von Figuren des literarischen Kanons. Es lässt sich also selbst an derart simpel gebautem Personal die Funktionsweise von Figurenkonstellation und Konfliktgenerierung und damit Handlungsentwicklung in der Literatur demonstrieren. Zugleich wird - und das lässt sich über jeglichen Vergleich mit literarischen Narrationen klarstellen - die Differenz zwischen funktionalen Texten und Literatur als eine solche der Komplexitätssteigerung bestimmbar: es sind entschieden differenziertere Merkmale im literarischen Spiel enthalten und die geraten zumeist auch noch im Laufe der Entwicklung in Bewegung.

Wenn sich also Literatur und Funktionstexte u.a. durch differente Grade an Komplexität und an Stereotypisierung unterscheiden, wir aber einfache Strukturen brauchen, um elementare Muster des Erzählens vermitteln zu können, dann sind derartige Funktionstexte die Texte der Wahl. Bei ihnen gelingt es problemlos, Figureninventare und die daraus generierten dramaturgischen Schicksale also den Lauf der Dinge in der Erzählung zu bestimmen, ohne literarische Texte durch grobe Eingriffe ungebührlich zurechtstutzen zu müssen. Dies ist um so bedeutsamer, als die Adressaten nur in den seltensten Fällen andere als diese Funktionstexte überhaupt kennen. Allerdings stellen aus dieser Perspektive massenmediale Repräsentationen von Narrationen quasi die Billigversion literarischen Erzählens dar. Der Nutzen wäre einer der Reduktion und das Gewicht damit recht einseitig verteilt.

Ich deutete jedoch bereits an, dass es bei diesem intermedialen Spiel<sup>11</sup> durchaus auch etwas für die Literaturwissenschaft zu gewinnen geben soll und dass also die Hierarchie auch umgekehrt werden

---

<sup>10</sup> Vgl. etwa Link, Jürgen: Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. 2. überarbeitete und ergänzte Aufl. München 1979, S. 372 f.

<sup>11</sup> Ein solches intermediales Spiel fordert auch Jutta Wermke: „Die Buchkultur kann nicht (mehr) separat betrachtet und ausschließlich mit sich selbst verglichen werden, sondern ist als relationale Größe (...) im intermedialen Bezugssystem zu bestimmen.“ (Wermke, Jutta: Medien in der Deutschlehrausbildung. In: Informationen zur Deutschdidaktik. 21. Jg., 1997, H. 3, S. 18) Allerdings müsste man dazu angeben können, wie sich ein solches

kann. Warum es jedoch ausgerechnet am – wenigstens in erzählerischer Hinsicht - einfacheren Objekt komplexere Erkenntnisse geben soll, lässt sich dabei durchaus erklären: Filme sind teuer und filmisches Erzählen ist daher schlicht und einfach ökonomisch riskant<sup>12</sup>. Wenn aber das Dichten gefährlich wird, dann wird vergleichsweise schnell versucht, diesen Prozess (Ketten anzulegen) sicherer zu machen. Es ist insofern keineswegs verwunderlich, dass man sich über die Wirkung massenmedialer Narrationen in weitaus höherem Maße Gedanken zu machen pflegt als etwa über Erzählungen im literarischen Sektor. Dies um so mehr, als sich die Reflexion des Rezeptionsprozesses der Literatur mit jenem großen Handikap herumschlägt, das man als Kunstvorbehalt bezeichnen könnte: Das fatale alte hermeneutische Verlangen Schleiermachers<sup>13</sup> nach einem kongenialen Rezipienten – den wir in der Schule zweifellos nicht haben - geht davon aus, dass es, wenn Texte nicht verstanden werden, in jedem Fall den Unzulänglichkeiten des Rezipienten zuzurechnen sei. Die Kunst ist, wie sie ist, der Rezipient kann sie nur treffen oder verfehlen. Darüber hinaus ist Kunst per Definition universal und d.h., sie ist, sobald der ästhetische Status einmal gewonnen ist, Sache des sich dem Kunstsystem unterwerfenden Rezipienten und nicht mehr die eines ästhetischen Objekts oder aber die seines Produzenten. Die Kunstrezeption ist insofern vor allem ein Problem des Gelingens, und es ist in der Regel das Problem von Individuen und nicht das von Massen. Literaturwissenschaft hat an der Rezeption allenfalls insofern ein Interesse, als sie beabsichtigt, den potentiellen Rezipienten in die Lage zu versetzen, das Werk adäquat zu erfassen (interpretieren), sie ist also allenfalls an der Erziehung des Rezipienten interessiert und weniger an der Rezeption, die seit Schleiermacher mehr oder minder als Komplement der Produktion<sup>14</sup> vorgestellt wird, was dafür sorgt, dass der Erziehungsprozess ad infinitum fortgesetzt werden kann.

So sie denn betrieben wird, ist Rezeptionsforschung in der Literaturwissenschaft nicht wesentlich über Strategien der Modellbildung<sup>15</sup> hinaus gekommen. Die Medienwirkungsforschung begnügt sich umgekehrt – macht's doch im Medienbereich allein die Masse - zumeist mit rein quantitativen Zusammenhängen, die allenfalls bedingt über eine erklärende Kraft verfügen. Beide Strategien sind von daher nicht so recht überzeugend, die literaturwissenschaftliche abstrahiert von der konkreten Rezeption und bleibt modellhaft oder einfach uninteressiert, die medienwissenschaftliche abstrahiert vom Gegenstand, indem sie mehr oder minder und im übrigen z.T. durchaus zu recht von dessen

---

Bezugssystem konstituiert. Ohne eine solche Bestimmung bleibt das Ganze eine so probate wie abstrakte Forderung.

<sup>12</sup> Im Vergleich zur Buchproduktion mind. Faktor 1000-10000.

<sup>13</sup> Vgl. insbesondere Schleiermachers Konzept der psychologischen Interpretation. Schleiermacher, Friedrich D.E.: Hermeneutik und Kritik. Frankfurt a. M. 1977, S. 169 ff.

<sup>14</sup> „Das Auslegen ist Kunst“ (Schleiermacher, Friedrich D. E.: Hermeneutik und Kritik. A.a.O., S. 80.

<sup>15</sup> Etwa Link, Hannelore: Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1976 und Barsch, Achim; Rusch, Gebhard; Viehoff, Reinhold [Hrsg.]: Empirische Literaturwissenschaft in der Diskussion. Frankfurt a. M. 1994



Gleichförmigkeit ausgeht. Dass allerdings weder Ignoranz noch die rein quantitative Erfassung von Publika der Sache näher kommen, ahnte man nicht unbedingt zuerst in den Literaturwissenschaften, sondern in den Medienwissenschaften, weil dort schlicht der ökonomische Druck höher war. Man fing an, – etwa in der Semiometrie – Publika über deren Wertpräferenzen zu beschreiben und ging damit über rein quantitative Zusammenhänge hinaus. Zugleich hat sich daran, dass man medienwissenschaftlich nach wie vor Probleme mit dem Material also unseren Erzählungen hat, kaum etwas geändert: Man korreliert Wertpräferenzen und Rezeptionsgewohnheiten, ohne dass die Zusammenhänge von Erzählung und Präferenzen von Publika beschrieben werden könnten. Insofern lässt sich der Reflexion funktionaler Erzählungen zumindest ein Interesse an der qualitativen Beschreibung des Materials und der Hinweis auf eine Art Äquivalent oder Medium entnehmen, das Text und Rezeption zusammenschweißt und den Transfer ermöglicht.

Denn die oben angedeutete Beschreibung von Figurenmodellen operierte bereits wesentlich mit normativen Merkmalen, was nichts weiter ist, als eben ein solches Modell von Wertpräferenzen. Normative Strukturen regulieren von daher Textstrukturen und konstituieren zugleich Publika. Sie stellen daher zumindest ein Element des Funktionierens von Rezeption dar und bilden zugleich die Grundlage der Sinnkonstituierung. Nun macht die vielgerühmte ästhetische Polyvalenz dem Ganzen natürlich einen Strich durch die Rechnung, so dass der Transfer von zumeist uneindeutigen Funktionstexten auf Elemente des Kunstsystems keineswegs unproblematisch ist. Die strukturelle Offenheit ästhetischer Strukturen, die sie nicht zuletzt vor dem Ausscheiden aus dem Traditionsprozess schützt, markiert zugleich eine Auflösung normativer Eindeutigkeiten, wie sie in unseren funktionalen Erzählungen zu finden sind. Dennoch ist Polyvalenz nicht grenzenlos, d.h., bei Texten sind zwar unendlich viele, dennoch nicht beliebige Interpretationen möglich. Eco suchte einmal nach den Grenzen der Interpretation<sup>16</sup> und d.h. nach jenem Ende der Beliebigkeit. Ein solches Ende ist jedoch nicht in Termini der Wahrheit und Falschheit zu finden, sondern vor allem in den Grenzen der Applizierbarkeit. Die Ausdifferenzierung normativer Strukturen, wie wir sie in ästhetischen Narrationen finden, lassen zwar weitaus komplexere Einschreibungen von Sinn zu, aber auch sie funktionieren nicht bedingungslos und zumindest eine der Bedingungen wird durch den normativen Haushalt der Narration gebildet. Rezeption kann also scheitern und es liegt dann noch längst nicht notwendig am Rezipienten.

Der Gewinn, den die Literaturwissenschaft aus der Beschäftigung mit funktionalen Narrationsstrukturen<sup>17</sup> ziehen kann, liegt also in einer Differenzierung des Rezeptionsprozesses.

---

<sup>16</sup> Vgl. Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation. München, Wien 1992, insbesondere S. 47-55.

<sup>17</sup> Die Erkenntnis dieser Strukturen ist Effekt jener Neugierde, die Georg Stanitzek gerade im Umgang mit den Medien empfiehlt: „Daß es insofern keinen Sinn macht, von ‚Herausforderung‘ der Literatur oder Poesie durch die Massen- und die Neuen Medien, durch ‚den Bildschirm‘, Fernsehen und Computer, durch ‚Medien‘ überhaupt zu reden; daß es hier auch nichts zu ‚verteidigen‘ gibt. Daß das eine vielmehr immer schon im anderen stattfindet. Daß es nur einer

Rezeption ist dann nicht mehr als ein Ereignis denkbar, also als ein Phänomen, das mit Naturgewalt und eben solcher Zwangsläufigkeit eintritt, sondern sie muss vielmehr als ein Effekt gedacht werden, der von den Strukturen eines Textes ermöglicht wird. Eine derartige funktionale Reflexion des Rezeptionsprozesses ermöglicht zugleich einen technischen und einen historischen Blick auf die Literatur. Die intermediale Reflexion zeitigt also zwei Effekte: die massenmediale Produktion von Narrationen wird komplexer analysiert und Literatur wird aus ihrer Funktionalität heraus reflektiert.

Die Intermedialität nötigt dabei zu einer gewissen Nüchternheit des literaturwissenschaftlichen Verfahrens: Das Buch ist eben auch nur ein Medium, selbst wenn sich bisweilen Kunst zwischen die Deckel verirrt – erzählt zumindest wird auch anderswo und erzähltechnisch gesehen ist Komplexität eben auch nicht mehr als eine beschreibbare Technik, man muss nur klein anfangen und man sollte jene Fingerzeige von den zugegeben simplen massenmedialen Modi des Erzählens nicht ignorieren. Denn reduziert auf eine Technik, machen gerade solche massenmedialen Vergleiche deutlich, dass es mit der Kunst auch nicht immer weit her sein muss, dass eben, um eine Formulierung Fontanes<sup>18</sup> zu benutzen, Stil bisweilen schlicht angeputzt wird. Die nüchternen Konstruktionen unserer funktionalen Erzählungen, die spektakulär allenfalls im Bild werden, kommen zumeist ohne Putz daher und sind insofern pure Technik, die es zu erlernen gilt, wenn das Vermögen der Kunst beurteilt werden soll.

---

gewissen Neugierde bedarf, um das wahrzunehmen, um es zu zeigen.“ (Stanitzek, Georg: Fama / Musenketten. A.a.O., S. 22)

<sup>18</sup> „Stil wird angeputzt.“ Bei den Architekten gilt dies als Schrecknis und niedrigster Grad, bei uns ist es schließlich alles.“ Fontane, Theodor: Brief an Julius Rodenberg vom 22.12.1894. In: Dichter über ihre Dichtungen Theodor Fontane Teil 2. Hrsg. V. Richard Brinkmann in Zusammenarbeit mit Waltraud Wiethölter München 1973, S. 444.