

Ist das wirklich wahr? Anmerkungen zu Genre, Kanon und Regel in narrativen Konstruktionen

Mattes, Peter

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Mattes, P. (2000). Ist das wirklich wahr? Anmerkungen zu Genre, Kanon und Regel in narrativen Konstruktionen. *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 24(2), 37-58. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-20171>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Ist das wirklich wahr?

Anmerkungen zu Genre, Kanon und Regel in narrativen Konstruktionen

1. Was ist wirklich?

Die Zeit, da sie in aller Munde waren, haben poststrukturalistische sowie postmoderne Sprachphilosophie schon wieder hinter sich. Mit einiger Verspätung beginnt sich jedoch auch in der Psychologie ein Konsens darüber zu verankern, dass sprachliche Zeichengefüge nicht eine ihnen vorgängige Wirklichkeit abbilden, sondern dass das, was als wahr und wirklich bezeichnet wird, ein Ergebnis sprachlicher Kommunikation darstellt. In unserer Disziplin ist dies eine Einsicht, die sich seit etwa eineinhalb Jahrzehnten insbesondere der Soziale Konstruktivismus (Gergen 1985) und die Kulturpsychologie (Bruner 1986, 1990) zu eigen gemacht haben. Sie treffen sich im Konzept eines narrativen Konstruktivismus (Gergen & Gergen 1988). Dessen zentrale These lautet: Wir stellen uns selbst und unsere Welt her, indem wir Geschichten („narratives“) erzählen, wiedererzählen und umerzählen.

Ein Einwand scheint auf der Hand zu liegen: Wie kommen wir dazu, wenn uns nicht (aussersprachliche) Wirklichkeit dazu anhält? Lautete zu Beginn der entzauberten Moderne die Gretchenfrage „Sag Heinrich, wie hältst Du es mit der Religion?“, mag sie heute den – in einem anderen Sinne wieder verzaubernden – Postmodernisten so gestellt werden: „Wie hältst Du es mit der Realität?“

Des Fundamentalismus dieser, auf allen argumentativen Ebenen in verschiedenster Ausformung anzutreffenden Standardfrage überdrüssig, möchte ich hier nicht eine weitere Abhandlung über die prinzipielle Differenz zwischen der Metaphysik des Realismus und den Konstrukti-

vismen anbieten (dazu kurz und in aller Klarheit: Westmeyer 1996), sondern Überlegungen anhand einer Eigenart vieler Erzählungen anstellen: der Uneindeutigkeit ihrer textuellen Verweisungen. Dies ist für uns Psychologen deshalb relevant, weil m.E. viele psychologische Erzählungen wie Erinnerungen, Selbstbeschreibungen, Begründungsmuster, erst recht Phantasien und Träume sich durch Uneindeutigkeit auszeichnen, ja heutige „postmoderne Identitäten“ nach übereinstimmender Meinung der Fachautoren geradezu uneindeutig sein müssen. Der Alltagsvorbehalt „Ja was denn, wie denn nun? – Der/Die kann ja viel erzählen. Was ist, was war wirklich? Ist das wahr?“ kehrt in der wissenschaftlichen Psychologie methodisch hoch sophistiziert wieder, hat unter einem jahrzehntelang herrschenden Paradigma, dem Behaviorismus, gar zur Forderung nach Ausschluss solchen Materials aus der wissenschaftlichen Betrachtung geführt. Persönlichkeitspsychologen und Psychodiagnostiker haben ein Jahrhundert wissenschaftlichen Bemühens an die Durcharbeitung damit verbundener Probleme verwandt, ihre hoch elaborierten Konzepte und Methoden gehören zum Fundus der wissenschaftlichen Psychologie. Die Realitätsoption sitzt tief, scheint für uns soziokulturelle Normalitätserfordernis. Aber wie kommen wir zur Annahme und Akzeptanz von Wirklichkeit(en), zumal solcher, die sich wie das Psychische nicht gerade durch massive Materialität auszeichnen?

Die Beispiele, anhand derer ich meine Überlegungen entwickeln will, beziehe ich mit voller Absicht aus der Literatur. Nicht nur, weil mich ein Argument des Biographieforschers Brockmeier überzeugt. Dieser meint, kein sachliches Kriterium erkennen zu können, das autobiographische Texte mit literarischem Anspruch von sogenannten Alltagserzählungen abgrenzen würde – ausser der künstlerischen Qualität (Brockmeier 1999, 38f.). Sondern auch, weil ich eine durchaus pragmatische Begründung geltend machen möchte, nämlich: Gerade nicht-triviale, künstlerisch anspruchsvolle Literatur kann uns zu neuen Sichtweisen und damit zu weiterführenden wissenschaftlichen Erkenntnissen verhelfen. So möchte ich gerne die postmoderne Freiheit nutzen, Grenzen zwischen ästhetischer Erfahrung und rationalem Urteilen überschreiten zu dürfen.

2. Uneindeutigkeiten

Lassen Sie mich nun zu einem zu untersuchenden Text kommen. In der Nummer 20 der in Leipzig herausgegebenen Allgemeinen Musikalischen Zeitung erschien am 15. Februar 1809 mit dem Korrespondenten-kürzel „NN“ ein Artikel unter dem Titel „Ritter Gluck“.

NN beginnt mit einem kürzlichen Erlebnis im Berliner Tiergarten, wo es damals Estradenkonzerte gab. Er saß an einem Tisch, neben ihm ein Mann, der abfällige Äußerungen über die Darbietung einer Pièce machte. Sie kamen ins Gespräch, äußerten einige Meinungen zu Berlin, zum Berliner Musikleben und zu dem, was gerade geboten wurde. Dann: „Der Mann stand auf und schritt langsam und bedächtig nach den Musikanten hin, indem er öfters, den Blick in die Höhe gerichtet, mit flacher Hand an die Stirn klopfte wie jemand, der irgendeine Erinnerung wecken will. Ich sah ihn mit den Musikanten sprechen, die er mit gebotener Würde behandelte. Er kam zurück und kaum hatte er sich gesetzt als man die Ouvertüre der Iphigenia in Aulis zu spielen begann.“ (Hoffmann, 18). Es war offensichtlich, dass der Mann sich da sehr hinein fühlt: er dirigiert mit, ist mit Mimik und Gestik sehr dabei. Berichterstatter traf diesen Mann auch am nächsten Tag. Im weiteren Gespräch bekannte dieser, er sei Komponist. „Er stand auf und ging einige Male heftig auf und ab; dann trat er ans Fenster und sang kaum vernehmlich den Chor der Priesterinnen aus der ‚Iphigenia in Tauris‘, indem er dann und wann bei dem Eintreten der Tutti an die Fensterscheiben klopfte. Mit Verwundern bemerkte ich, daß er gewisse andere Wendungen der Melodien nahm, die durch Kraft und Neuheit frappierten.“ (Hoffmann, 20f.). Sie unterhielten sich, der Mann erzählte von Träumen, vom Reich der Träume, der Berührung mit dem Ewigen. Der Bericht geht damit weiter, daß der Berichterstatter den Mann einige Tage später hinter dem Opernhaus sah, wie er vor einem Fenster des Probenraums erregt den Kopf schüttelte über das, was sie da drin probierten. Er äussert sich höhnisch über die Aufführungspraxis der Gluck'schen Opern: „Ich wollte einmal ‚Iphigenia in Tauris‘ hören. Als ich ins Theater trete, höre ich, daß man die Ouvertüre der ‚Iphigenia in Aulis‘ spielt. Hm – denke ich, ein Irrtum; man gibt diese ‚Iphigenia‘! Ich erstaune, als nun das Andante eintritt, womit die ‚Iphigenia in Tauris‘ anfängt, und der Sturm folgt. Die ganze Wirkung, die ganze wohl-berechnete Exposition des Trauerspiels geht verloren. ... Wie hat der Komponist die Ouvertüre ins Gelag hineingeschrieben, daß man sie wie ein Trompeterstückchen abblasen kann, wie und wo man will?“ (Hoffmann, 24f.). Der Berichterstatter trifft ihn dann in der Friedrichsstraße wieder, wo der unbekannte Mann offenbar in der Nähe wohnt und ihn einlädt, mit ihm nach Hause zu kommen, er wolle ihm etwas vorspielen. Der Berichterstatter folgt ihm in sein Haus, in ein „sonderbar staffiertes Zimmer“. Altmodisch reich verzierte Stühle, eine Wanduhr mit vergolde-

tem Gehäuse und ein breiter, schwerfälliger Spiegel gaben dem Ganzen das düstere Ansehen verjährt Pracht. In der Mitte stand ein kleines Klavier, auf demselben ein großes Tintenfaß von Porzellan, und daneben lagen einige Bogen rastriertes Papier. Ein schärferer Blick auf diese Vorrichtung zum Komponieren überzeugte mich jedoch, daß seit langer Zeit nichts geschrieben sein mußte. ... Der Mann trat vor einen Schrank in der Ecke des Zimmers, den ich noch nicht bemerkt hatte, und als er den Vorhang wegzog, wurde ich einer Reihe schön gebundener Bücher gewahr mit goldenen Aufschriften: „Orfeo“, „Armida“, „Alceste“, „Iphigenia“ und so weiter, kurz, Glucks Meisterwerke sah ich beisammenstehen. ... [Er] ergriff eins der Bücher ... und schritt feierlich zum Klavier hin. ... Er schlug das Buch auf, und – wer schildert mein Erstaunen! Ich erblickte rastrierte Blätter, aber mit keiner Note beschrieben.“ (Hoffmann, 26f). Er spielt mit eigenwilliger Hingabe, verändert bald die Vorgaben, komponiert und spielt sie weiter, wie es nur Gluck selbst könnte. Der Berichterstatter ist so begeistert wie verstört: „Als er geendet hatte, warf ich mich ihm in die Arme und rief mit gepreßter Stimme: ‚Was ist das? Wer sind Sie?‘ ... feierlich kam er auf mich zu, faßte mich sanft bei der Hand und sagte, sonderbar lächelnd: ‚Ich bin der Ritter Gluck!‘.“ (Hoffmann, 28)

Stellen wir uns einen damaligen Leser vor, der nach der Lektüre des Berichts aus der Allgemeinen Musikalischen Zeitung seine Frau hätte fragen können: „Du, der Gluck, der Komponist von der Iphigenie, der lebt hier in Berlin?“ Sie mag geantwortet haben: „Ach was, Gluck müsste fast hundert Jahre sein, er ist längst gestorben.“ „Aber hier steht so etwas in der Zeitung. Hier wird von ihm oder von einem Mann wie ihm berichtet, der seine Sachen genauestens kennt und auch besitzt, der so komponiert wie er, der die peinliche Verwechslung mit der Ouvertüre in der Oper gemerkt hat. Das ist alles passiert. Ein Korrespondent schreibt, dass er das gerade so erlebt hat.“ Sie: „Wenn das mal nicht wieder eine ihrer verrückten Kritiken ist! Sie trauen sich manchmal nicht offen zu reden und versuchen es mit poetischen Verkleidungen. Vielleicht ist der Schreiber vorsichtig und da machen sie halt so etwas. Könnte der Rat Hoffmann aus Königsberg sein. Der hat gerade dort sein Amt verloren und sucht eine neue Anstellung, auch am Theater. – Oder es ist eine dieser neumodischen Gespenstergeschichten“. Fünf Jahre später war ihr Rätsel gelöst. Der nämliche ‚Artikel‘ erschien als eine Erzählung in einem Band literarischer Erzählungen unter dem Titel ‚Fantasiestücke‘: Der Verfasser war der Dichter E.T.A. Hoffmann.

3. Genre und Kanon

Die beiden in der vorgestellten Unterhaltung hätten den Text jeweils als etwas sehr Unterschiedliches gelesen. Der Mann als einen Zeitungsbericht über ein tatsächliches Ereignis. Sie, skeptisch: das kann nicht sein, es ist eine camouflierte Form von Musikkritik in einem einschlägigen Organ, es könnte aber auch eine Gespenstergeschichte sein. Wenn sie das so austauschen, dann machen sie den Text jeweils zu etwas anderem. Der Text und das, was er bezeichnet, bekommt jeweils eine andere Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit ist abhängig vom „Genre“, dem jeweilig zugehörend er gelesen wird. Das Genre könnte in der ersten Variante der Überlegungen sein: die Reportage, in der zweiten Variante das Feuilleton, in der dann sich herausstellenden Variante die literarische Fiktion. Es ist in unserem Beispiel offensichtlich nicht eindeutig in die Geschichte eingeschrieben, es und die ihm entsprechend sich herstellende Bedeutung wird retrospektiv konstruiert. Die Leser legen das Genre fest, indem sie, nach gebräuchlichen Text- und Kontexteigenarten suchend, eine jeweilige Bedeutung behaupten.

Und das, was ich jetzt gerade mit unserem Beispieltext mache, ist seine Unterstellung unter ein wieder anderes Genre: das eines Dokuments, das uns zu analytischen Betrachtungen anregt. Und ich will gleich noch ein weiteres anbieten.

Wir könnten heute diese Erzählung auch wie folgt lesen: Wahnsinn, dargestellt in einer historischen Psychologie. Wäre der letzte Satz betont: „*Ich* bin der Ritter Gluck“ würden wir die Darstellung einer Art halluzinatorischer Psychose vermuten. Tatsächlich sind viele Texte E.T.A. Hoffmanns als Fallgeschichten gelesen worden. Baudelaire hat einmal zu E.T.A. Hoffmann geäußert:

„Man möchte glauben, daß man es mit einem sehr tiefen Psychiater zu tun hat, dem es Spaß macht, seine unheimliche Wirkung mit dichterischen Formen zu umkleiden, gleich als wenn ein Gelehrter in Fabeln und Gleichnissen reden wollte.“ (Baudelaire, o. J., 272)

Hoffmann schreibt eine Erzählung in einer Zeit, in der die Rede über das Seelische sowie die Differenzierung in normal und pathologisch noch nicht verfestigt war oder gar als wissenschaftlicher Diskurs sich institu-

tionalisiert hätte. Psychologie ist erst ansatzweise im medizinisch-psychiatrischen Bereich in der Ausarbeitung. Im noch ‚wandernden‘ psychopathologischen Diskurs (Obermeit 1980, 7) werden innerhalb der moralischen Unterweisung des entstehenden Bürgertums, die zu einem nicht unwesentlichen Teil über schöngeistige Lektüre verlief, psychologische Diskursstränge entwickelt, differenziert und verbreitet. Insofern kann dann ‚Ritter Gluck‘ neben anderen Erzählungen Hoffmanns als ein Beitrag zur Verifikation von Wahnsinn und Normalität gelesen werden. Eine Eigenart des Dichters Hoffmann ist die, den Leser/die Leserin in die Geschichte hineinzuholen. Im Ritter Gluck wird das dadurch gemacht, dass Unsicherheit provoziert wird, die vom Autor in der Geschichte nicht aufgelöst wird. In einer demnächst erscheinenden Arbeit (Knapp & Mattes 2000) über die Erzählung ‚Der Sandmann‘ wird das ausführlicher untersucht. Wir können dort, so hoffe ich, zeigen, wie sich Hoffmann mit dieser Art zu schreiben in eine soziale Praxis des Diskurses begibt. Er holt den Leser in eine tolle Bewegung hinein. Erzähler, handelnde Personen, Leser müssen sich ihre Sichtweisen vom Innern der Geschichte heraus bilden, sie müssen sich hineinbegeben und sich beweglich halten. Sie sollen sich relationieren zu dem Plot der Geschichte, zu den Figuren der Geschichte, zu der Art und Weise wie die Geschichte erzählt wird. Der Leser mag sich entscheiden für eine der möglichen, keineswegs eindeutigen Positionen, was ihm aber nicht vorgeschrieben wird.

Dieser Effekt Hoffmann’scher Schreibkunst erinnert an das heutige sozialkonstruktionistische Konzept des relationalen Selbst, das wir als postmodern ansehen sollen (Gergen 1991) – womit der Term ‚postmodern‘ wieder einmal mehr im Sinne einer Möglichkeit des Sprechens und Gestaltens aufscheint, denn als historisches Schema. (Hoffmann, wenn wir ihn einordnen sollten, gilt als Romantiker, ‚vormodern‘.) Zu seiner Zeit wird das sich bildende bürgerliche Subjekt im literarischen Diskurs zur Selbstklärung gezwungen, zur individuellen Positionierung zwischen Wirklichkeit (Vernunft) und Wahn: ein Partikel der historischen Selbstkonstitution des bürgerlichen Subjekts.

Uneindeutige Geschichten: aus dem Genre, dem sie vermittelt Zeichen des Textes, durch Kontexte oder von den Lesern unterstellt werden, ergeben sich ihre je besonderen Wirklichkeiten. Genres manifestieren sich als Lesarten. Als welche Art von Erzählung eine Geschichte rezipiert wird, bestimmt, was wahr an/in ihr ist.

In der narrativen Psychologie hat meines Wissens zuerst Bruner dem Begriff „Genre“ eine solche Schlüsselposition zugewiesen. Bei ihm sind Genres für die Konstruktion von Bedeutung konstitutiv: Bruner definiert narrative Genres als „kulturell spezifizierte Weisen, die *conditio humana* ins Auge zu fassen und sich darüber zu verständigen, als bestimmte Arten, einen Diskurs zu führen. Ohne eine Ahnung von der genrespezifischen Weise zu denken und zu lesen, können wir nicht damit beginnen, Bedeutung zu konstruieren“ (Bruner 1999, 12). Also dort, wo in einer Kultur Bedeutung konstruiert wird, wodurch dann diese Kultur sich selbst herstellt, wiederherstellt und verändert, spielen Genres ihre so entscheidenden Rollen. Er ist der Meinung, dass das Genre die jeweils gültige Wahrheit in Narrationen bestimmt. Er nennt sie an anderer Stelle auch „Gattungen“ – um traditionelle literaturwissenschaftliche Festschreibungen hier allerdings reichlich unbekümmert. Ich zitiere nochmals Bruner:

„Erzählungen handeln von Einzelheiten, sie werden im Besonderen realisiert, sie leben geradezu von diesem. Besonderheit scheint jedoch lediglich das Vehikel für die Entfaltung und Realisation einer Erzählung zu sein. Dies ist so, weil besondere Geschichten so konstruiert werden, daß sie bestimmte Gattungen oder Typen verkörpern Bestimmte Geschichten erscheinen als Versionen von irgend etwas Allgemeinerem, wie besonders sie auch immer sein mögen. Geschichten erzeugen Geschichten, sie erinnern die Zuhörer mühelos an ähnliche Geschichten.“ (Bruner 1998, 54)

Also die bestimmte Geschichte als eine besondere Realisierung und Variation eines Allgemeinen. Auf das Allgemeine verweist das Genre oder die Gattung. Bruner spricht auch von „kulturell kanonisierten Geschichten“, „culturally canonical accounts“.

Weitreichend kanonisiert wären in unserer Kultur dann auch Verweisungen auf materielle und ideelle „Wirklichkeit“ und „Wahrheit“, die den Geschichten vorgeordnet sein sollen: Erzählungen erzählen von

Wirklichkeit, Worte und Wortgefüge haben festgeschriebene Relationen zu etwas, was außer ihnen selbst liegen soll. Folgt man – kulturspezifisch! – diesem Kanon, erscheint Welt und Selbst, Materie und Psyche als etwas außersprachliches, die Sprache dann als deren Abbildung – wir wären wieder in der Falle der Metaphysik der Realität.

Der Begriff „Genre“, dessen Plausibilität nachzuweisen ich bis hierher versucht habe, hat seine Schwächen. Ihm eignet eine gewisse Starrheit: er bedient vorgefertigte Strukturen bis hin zu denen von „Realität“, ist eine strukturalistische Kategorie. Hinter den Erzählungen anzunehmende, resp. zu akzeptierende Voraussetzungen machen handelnde Helden, ihre Beziehungen, Vorstellungen von Menschen und ihrer Welt, Ursprung und Entwicklung. Er taugt rekursiv zur Analyse. Wie es dazu kommt, was sich wie verändert, lässt sich erst im Nachhinein feststellen. So droht die Flexibilität und Offenheit des Konzepts „Erzählung“ als sich je aktualisierender Vorgang bei seiner Unterstellung unter die Kategorie „Genre“ geradezu verloren zu gehen. Werden Genres von weitreichender bis universeller Wirkungskraft angenommen sowie unterstellt, Erzähler wie Rezipienten würden sie „leicht“ erkennen – wie Bruner meint, der dann auch über unsere genetische Ausstattung mit narrativen Schemata spekuliert (!) – ist zwar keine abzubildende Wirklichkeit der Sprache vorgeordnet, aber allgemeingültige Strukturen, aus denen das je Besondere seine Bedeutung schöpft. Ein versteckt deduktionistisches Konzept.

Was spricht, zumal für Konstruktionisten, eigentlich dafür, dass wir ein Archiv von Mythen, Erzählstrukturen von Volksmärchen, Gattungen der klassischen, modernen und zeitgenössischen Literatur (oder was auch immer die wissenschaftlichen Beobachter und Analysanden als Referenz gewählt haben) als Konstruktionsprinzipien in uns tragen?

Es fällt bei Durchsicht der immens angewachsenen wissenschaftlichen Literatur zum Thema obendrein schwer, sich des Eindrucks zu erwehren, dass der jeweilige fachliche Kontext des Untersuchers über Valenz und Annahme struktureller Genres entscheidet: Ethnologen bevorzugen Mythen, Literaturwissenschaftler die Formen- und Gattungslehre literarischer Produkte, Linguisten formale Sprachbausteine,

usw. Und die wenigen Psychologen, die sich mit Narrativen beschäftigen, stehen vor einer Aufgabe, die sie wieder einmal (perpetuierend in der Geschichte unserer Disziplin) in die Epigonalität drängt, wenn sie sich an in anderen explikativen Kontexten entwickelten Konstrukten orientieren müssen und häufig nicht anders tun können, als angesichts des riesigen, kaum mehr zu überschauenden und schwer zu ordnenden Schrifttums, das ihnen mehr oder weniger kontingent zugängliche zu rezipieren. Dieses Mal wäre es nicht eine klassische Naturwissenschaft, nicht die Mathematik, nicht Kybernetik und Informationsverarbeitung, sondern Ethnologie, Linguistik und Literaturwissenschaft.

Meines Erachtens bietet der Genrebegriff Erklärungen aus dem Nachhinein, bzw. für den außenstehenden Beobachter. Texte werden auf diese Weise in einem psychologisch wenig relevanten Kontext festgeschrieben. Die Schrift wird ihrer „Differance“ beraubt. Auch Bruners Term „Kanon“ zeigt eine ähnliche Schwäche. Auch er kann wenig zur Lösung der Frage beitragen, warum welcher Text sich in welche kanonisierte Konvention fügt oder sie variiert. Was passiert im Falle konkurrierender oder widerstreitender kanonisierter Wirklichkeits- und Wahrheitsansprüche? Was im Falle von Uneindeutigkeit? Und warum schätzen wir diese nicht nur im Kunstwerk sondern durchaus in unseren Alltagserzählungen?

4. Psychologische Narratologie

Nun bringen einige psychologische Narratologen Konzepte ins Gespräch, die zu einer differenzierteren Anschauung psychologisch relevanter narrativer Strukturen verhelfen sollen. Lassen sich mit ihnen Variabilität, Dynamik und Wirksamkeit von Narrationen, auch typischen, besser beschreiben und erklären? Sehen wir zu.

Bald nach seinem den Sozialen Konstruktivismus in der Psychologie begründenden Aufsatz (Gergen 1985) legte Kenneth Gergen zusammen mit Mary Gergen eine Explikation seines Konzepts auf die narrative Konstruktion von Lebensgeschichten hin vor (Gergen & Gergen 1988). Sie sprechen dort von Kompendien und Regeln, die Konventionen folgen.:

„Compendiums of narrative construction, rules or elements of proper storytelling establish the criteria for what we take to be truthful accounts. If we do not wish to become unintelligible, we cannot tell stories, that break the rules of proper narrative. ... To go beyond the rules is to engage in tales told by idiots. Truth telling is largely governed by a forestructure of conventions for narrative constructions.“ (ebd., 20)

Sie meinen, Erzählungen müssten regelhaft gestaltet sein, eine konventionelle Struktur und eine wohlgelungene Form haben. Dadurch würde ihre Mittelbarkeit, ihre Überzeugungskraft, ihr Wahrheitswert hergestellt.

Welche Konstruktionsregeln sollen nun in einer ‚ordentlichen‘ („proper“, s.o.) Erzählung gelten? Erstens gäbe es in jeder Erzählung sinnstiftende Endpunkte („valued endpoints“). Eine Erzählung wird von ihrem Ende her, das die davor erzählten Ereignisse verbindet und wertet, verstanden. Zweitens wird, indem auf ein Ziel hin erzählt wird, Relevanz von Ereignissen hergestellt bzw. solche Ereignisse ausgewählt und herausgestellt, die für den Endstatus relevant sind. Kraus (2000), der Gergen & Gergen weitgehend folgt, verweist darauf, dass hierfür ein stabiles Verständnisuniversum, in dem wir Übereinstimmung bezüglich der Relevanz von Ereignissen für den Fortgang einer Geschichte herstellen können, vorausgesetzt wird; fehlt ein solcher Konsens, steigt der Erklärungs- und Begründungsaufwand des Erzählers. Allgemein seien – drittens – narrative Elemente geordnet, und zwar sei die meistakzeptierte Ordnungsweise die der temporalen Sequenz, eins nach dem anderen. Wenn narrative Ordnungen davon abweichen, dann, wenn ich etwa hinten anfangen, wenn ich in Schleifen erzähle und durcheinanderschiebe, kann die Abweichung auch nur auf Basis des konventionellen Wissens, dass eins nach dem anderen erfolgt, kenntlich werden. Im Koordinatensystem Wertung auf einen Endpunkt hin und prinzipielle Linearität der Zeit unterscheiden Gergen & Gergen „Stabilitätserzählungen“ (bei gleichbleibender Wertung) sowie „progressive“ und „regressive“ (Wertung ansteigend/absteigend) Erzählungen. Komplikationen dieser rudimentären Formen seien dann die tragödische Form (negativer Endpunkt), von der sich die der Komödie (positiver Endpunkt) und die des Romans (Auf und Ab der Wertung) sowie des „happily-ever-after-

Mythos“ unterscheiden. Viertens und fünftens in ihrem Katalog sprechen Gergen & Gergen dann noch davon, wie Kausalverbindungen hergestellt werden, wie Grenzzeichen gesetzt werden. All dies sind Kriterien für eine, wie Gergen & Gergen sagen, „well formed narrative“, für eine wohlgelungene oder wohlgeformte Erzählung. Sie meinen, und Kraus schließt sich da an, dass die Wohlgeordnetheit ein Kriterium der Glaubwürdigkeit einer Geschichte ist. Wir könnten es so fortsetzen: Je näher am Konsens, je näher an der Konvention, desto erzählfähiger wird eine Erzählung. Wahrheit entsteht auch nach diesem Konzept in Abhängigkeit von formalen narrativen Strukturen. Auch diese sind wieder recht einfach, wären im Bruner'schen Sinne „leicht verständlich“.

Brockmeier (2000) geht so weit, dass er ausdrücklich an den Gestaltbegriff der Gestaltpsychologie anknüpft, indem er von Zeitgestalten im autobiographischen Prozess spricht. Nach dem Basistheorem der Gestaltpsychologie wird angenommen, dass im Wahrnehmungsfeld Elemente der jeweiligen individuellen Wahrnehmung entsprechend formalen Konfigurationsprinzipien vorgeordnet sind. Bei Köhler werden sie gar als eine Eigenart der Materie angenommen. Erstaunlicherweise knüpft Brockmeier, ein eigentlich mit allen Wassern gewaschener narrativer Konstruktionist, da an, wenn er die These expliziert, auch die erzählte Zeit folge Gestalten, Zeitgestalten. Als Modelle des Ablaufs und der Richtung der Zeit in Narrationen arbeitet er die des Linearen, des Zirkulären, des Zyklischen, des Spiraligen, des Statischen und des Fragmentarischen heraus. Wie wir sehen, bewegt auch er sich in einem Strukturalismus festgefügtter Formen, wenn auch weit vielfältiger als Gergen & Gergen sowie Kraus. Für die autobiographische Erzählung nennt er solche Zeitgestalten dann Biographeme. Im Genre „Autobiographische Erzählung“, dem der Charakter des Dokuments eingeschrieben sei, trügen sie, jeweiligen Konsens- und Akzeptanzmustern entsprechend, zum „Realitätseffekt“ (sic!) der Lebens- und Selbsterzählungen bei (Brockmeier 1999, 26ff.).

Ich habe oben auf die konzeptionelle Schwäche strukturalistischer Modelle angesichts der Flexibilität literarischer Erzählformen und der Möglichkeitsräume psychologischer Narrative hingewiesen. Es scheint

mir, dass die ins Spiel gebrachten konstruktivistischen Autoren aus dem Fachgebiet Psychologie trotz der von ihnen entwickelten Differenzierungen und Konkretisierungen das Problem einer Lösung noch nicht viel näher gebracht haben. Es bleibt die deduktive Starre, wenn wir das Besondere, die je einzelne und vielleicht idiosynkratische Erzählung, auf konventionellen Formen und Gestalten als Allgemeines beziehen und daraus seine Wahrheit ableiten. Polkinghorne (1988) hat eindrucksvoll darauf hingewiesen, dass sich darin eine paradigmatische Problematik hypothetico-deduktiver Wissenschaften in der Moderne manifestiere.

5. Regel und Ordnung

Mir scheint, dass wir bei einem älteren, allerdings in unserer Disziplin noch lange nicht hinreichend rezipierten Autor lernen können: bei Wittgenstein. Es bietet sich einmal wieder dessen Sprachspiel-Metapher aus den Philosophischen Untersuchungen (Wittgenstein 1953, besonders § 197 – 241) an. Nach Wittgenstein folgen Sprachspiele Regeln. „Zu dem, was wir Sprache nennen [gehört] die Regelhaftigkeit“ (ebda. § 206). Hier findet sich ein allgemeinerer Ausdruck, den ich empfehle zum Gebrauch stehen zu lassen. Wittgenstein spricht von Gepflogenheiten, wenn wir einer Regel folgen (ebda., § 199), „das Wort Übereinstimmung und das Wort Regel sind miteinander verwandt, sie sind Vettern“ (ebda., § 244). Regelhaftigkeit wäre ein allgemein brauchbarer Ausdruck für das, was wir bisher als die Wirkung von Genre und Gattung, als Kanon und Konvention dargestellt haben. Und auch Wittgenstein meint, dass die Regeln eines Sprachspiels die Bedeutung von dessen Spielzügen festlegen, damit die Bedeutung des Gesprochenen. Wir folgen Konventionen, lassen uns auf soziale Übereinstimmungen ein, wenn wir im Gebrauch der Sprache Regeln gehorchen, Bedeutungen herstellen und austauschen. Akzeptabilität ist für Wittgenstein konstitutiv für den Gebrauch der Sprache. „Richtig und falsch ist, was Menschen sagen, und in der Sprache stimmen die Menschen überein. Dies ist keine Übereinstimmung der Meinungen, sondern der Lebensformen“ (ebd., § 241). Unseren Lebensformen entsprechend folgen wir Regeln, nach denen in Sprachspielen Bedeutung, Sinn, Wahrheit hergestellt wird – eine interes-

sante Brücke zum späteren Sozialen Konstruktivismus. Die Welt, über die gesprochen werden kann, ist die jeweilige Welt unserer Lebensformen – entsprechend den spezifischen Regeln von Sprachspielen geordnet.

6. Anarchische Wünsche

Muss eine solche Ordnung von Welt sein? Uns Postmodernisten mag das nicht gefallen, wir erwarten etwas anderes, mindestens ‚Welt‘ im Plural. Wir möchten da raus. Aber wie? Erinnern wir uns etwa an Lyotard, der im „Widerstreit“, seinem philosophischen Hauptwerk von 1983, die Sprachspielmetapher Wittgensteins aufnimmt. Aber Lyotard interessiert nicht die Herstellung von Übereinstimmung, sondern eben der Widerstreit. Das Generalthema des Buchs „Der Widerstreit“ ist, wie bei Nichtübereinstimmung der Sprachspiele Gerechtigkeit hergestellt werden kann, was bei Nichtübereinstimmung im Widerstreit geht und was nicht geht. An der „condition postmoderne“ (Lyotard 1979) interessiert Lyotard das, was ungeordnet ist, das, was sich nicht der großen Regel unterwirft. Es sei das Paralogische, der Wunsch nach Unbekanntem, der uns interessiert, und eben nicht die Übereinstimmung. Das entspricht der postmodernen Ästhetik, in der Einfachkodierungen aufgelöst werden, die das sich nicht in einfache, allgemeine Ordnungen Fügende liebt. In Lyotards Sprechweise müssten wir sagen, sie fügt widerstreitende Stilelemente in einem Sprachspiel ineinander, sie schafft durch das Einfügen widerstreitender Stilelemente in ein Sprachspiel das Uneindeutige, das er das Paralogische nennt. Wenn wir Uneindeutigkeiten und widerstreitende Stilelemente auf *eine* Regel festschreiben wollen, verlieren Erzählungen ihren Witz. Wenn wir dem Ritter Gluck *eine* Geschichte, *einen* Plot unterlegen wollen, dann ist Hoffmanns Erzählung einfach nicht mehr da, sie hat ihre spezifische Qualität, wo gerade die Nicht-Geklärltheit der Regel, die Uneindeutigkeit, den Reiz des Produkts ausmacht, verloren. Sie wird vielleicht eindeutig, aber auch fad. Verallgemeinert ausgedrückt: Möglicherweise stellt gerade die Vielfalt, die Abweichung von konventionellen Ordnungsschemata das dar, was wir als Besonderheit schätzen, wenn wir von Leben, von Le-

bendigkeit, von Individualität sprechen. Wenn die Wirklichkeit in konventionellen und kanonisierten Ordnungsschemata, immer ähnlich oder sogar gleich, hergestellt wird, wenn das Allgemeine das Besondere im Griff hält („auf den Begriff bringt“) – wo bleibt Vielfalt und Veränderung?

Zunächst aber sollten wir die bisher diskutierten Narratologen nicht zu grob vereinnahmen. Sie meinen übereinstimmend, daß ohne Differenz und Variation Kultur nicht möglich wäre. Bruner (1999) legt dar, dass eine Geschichte gerade dann erzählenswert wird, wenn sie Abweichungen vom Kanon beinhaltet: „Es ist notwendig, daß eine Geschichte (um dem Kriterium der Erzählbarkeit zu entsprechen) Konventionen verletzen muss, aber in einer kulturell verstehbaren Weise“ (ebd., 15). Kraus (2000) fragt, ob und inwieweit sich die gelungenen Formen *sensu Gergen & Gergen* möglicherweise verändert haben und widmet sich solch allfälligen Veränderungen, die er die „postmodernen Herausforderungen“ unserer aktuellen Lebenswelten nennt.

Viel weiter ist schon Wittgenstein gegangen. Er betont von vornherein die Unabgeschlossenheit der Grenzen des Spiels. Wenn ein Spiel gespielt wird, verschieben sich im Spiel die Grenzen und damit auch die Regeln. Aus Regeln lassen sich Variationen erfinden. Jedes Spiel gewinnt seinen Reiz daraus, dass es nicht nur die Deklination der Regeln ist, dass es zwar unter Regeln stattfindet, aber je besonders mit diesen Regeln umgeht. Wir sollen da an Tennisspiel denken: Jedes Tennisspiel ist anders, obwohl die Regeln für jedes Tennisspiel die gleichen sind. In den „Philosophischen Untersuchungen“ sagt er im § 85:

„Eine Regel steht da wie ein Wegweiser. Läßt er keine Zweifel offen über den Weg, den ich zu gehen habe, zeigt er, in welche Richtung ich gehen soll, wenn ich an ihm vorbei bin, ob der Straße nach oder den Feldweg oder querfeldein? Wo steht, in welchem Sinne ich ihm zu folgen habe, ob in der Richtung der Hand oder z.B. gerade in der entgegengesetzten? Und wenn statt eines Wegweisers eine geschlossene Kette von Wegweisern stünde oder Kreidestriche auf dem Boden liefen: Gibt es für sie eine Deutung? Also kann ich sagen: Der Wegweiser läßt doch einen Zweifel offen, oder vielmehr: er läßt manchmal einen Zweifel offen, manchmal nicht.“ (ebd.)

7. Regelgeleitete heteronome Macht

Wenn Sprachspielen Lebensformen entsprechen, sollte es in postmodernen Verhältnissen allerdings auch denkbar sein, dass Regelsysteme disparat und widerstreitend nebeneinander wirken, dass die Übergänge offen sind, dass „bricolage“ und freie Differenzen möglich und machbar sind. Mit Welsch gesagt: „Die postmoderne Wirklichkeit verlangt al-lenthalben, zwischen verschiedenen Sinnsystemen und Realitätskonstellationen übergehen zu können. Diese Fähigkeit wird geradezu zur postmodernen Tugend“ (Welsch 1991, 316). Welsch entwirft ein kognitives Konzept für diese Tugend, er nennt es Transversalität. Sie soll das leisten, was für postmoderne Lebensformen unerlässlich ist: „den Übergang von einem Regelsystem zum anderen, die gleichzeitige Berücksichtigung unterschiedlicher Ansprüche, den Blick über die konzeptionellen Gatter hinaus“ (ebd.). Zur Beweglichkeit der Regelsysteme, wie wir sie uns mit Wittgenstein schon vorstellen können, käme etwas qualitativ Neues hinzu: dass sie gleichzeitig heterogen und different wirken können, dass sie sich durchkreuzen und sich im Widerstreit behaupten. „Polyregularität ohne Totalitätsregel“ nennt Welsch das (ebd., 317). Vielfältige Regeln wirken in den wahrheits- und wirklichkeitskonstruierenden Sprachspielen, die Entscheidungshilfe zum allgemein Richtigen (Bruners „Kanon“) dürfte uns in Verfügungen, die wir postmodern nennen dürfen und immer häufiger in unserer Kultur so nennen müssen, abhanden kommen. Das ist nicht nur ein Gebot für zeitgenössisches Sprechen und Denken, gilt auch nicht nur für die artifiziellen Formen in Literatur, Architektur und Kunst, sondern scheint psychologische „Realität“ in den Metropolen unserer Tage. Neben vielen anderen haben Gergen (1991) und Keupp (1999) überwältigendes Material für die Persönlichkeitspsychologie, Beck & Beck-Gernsheim (1990), Baumann (1995), Sennett (1998) für die Psychologie sozialer Lebensweisen zusammengetragen.

Uneindeutigkeit, Vieldeutigkeit bis hin zur Unfasslichkeit, Verlust der jeweils einen Regel, Verzicht auf allgemeine Ordnungshelfer, können wir damit umgehen? Geht das? Lyotard spricht am Ende seines die postmoderne Philosophie begründenden Buches von 1979 (Lyotard

1993) vom „Wunsch“ nach Unbekanntem. Der Wunsch nach Unbekanntem ist wie jeder Wunsch noch nicht seine Erfüllung. Und er ist, zumal in der Wissenschaft, ein verdächtiger Geselle. Können wir, weil es uns zeitgemäß scheint und weil wir es wünschen, Kanon und die Totalität der Regel gering achten? Kann erzählt und rezipiert werden außerhalb und befreit von den Konstruktionsmechanismen formaler, auch in der Abweichung kanonisierter Strukturen? Seien wir vorsichtig.

1992 gab es im Rahmen der Wiener Festwochen die Uraufführung von Peter Handkes, „Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten“, inszeniert von Claus Peymann.

Das Stück geht so: Wenn wir ins Theater hineinkommen, ist die Bühne schon offen, und nach einiger Zeit, beträchtlicher Zeit – es sind dreieinhalb Stunden – wird das Licht abgeschaltet werden, und damit ist das Stück zu Ende. Dazwischen wird nicht gesprochen. Über die Bühne gehen Figuren. Gehen schnell, gehen langsam, gehen zielstrebig oder sind einige Zeit einfach da, wenden sich einander zu, gehen aneinander vorbei, wenden sich voneinander weg, bemerken sich oder bemerken sich nicht, usw.. Es sind die verschiedensten, gänzlich unterschiedliche Szenen und Figuren. Auf dem Programmzettel heißen sie z.B.: : junge Frau in einem leichten Bürokleid; Flugzeugbesatzung; ein Vereinzelter, fast Greis; Mannschaft, jeder für sich in seinem Sich-Einspielen; einer, bekleidet mit beinahe nichts; Polizistin; eine, die sich das Gewand über der Brust zerreißt; eine junge Frau, die Fotos aus einer Hülle nimmt; einer, der wild am Boden kratzt usw. Auf der Bühne bewegen sich Menschen, sie treten auf und ab, es gibt Konstellationen des Zusammentreffens oder auch nicht, sie entfernen sich, es passiert etwas, es hört etwas auf zu passieren – und das läuft so, bis das Licht ausgeschaltet wird.

In dieser Situation wird das, was auf der Bühne erzählt wird, nicht durch das Stück selbst sondern durch das, was die Zuschauer konstruieren, hergestellt. Interessant war, wie die Kritik damit umgegangen ist. Neben Darstellung und Bewertung der Aufführung haben sich die meisten Kritiken, die ich zur Kenntnis nehmen konnte, darum bemüht, in dem Stück doch eine nacherzählbare Erzählung zu finden, so etwas wie einen Sinn, wie ein Geschehen. Die Süddeutsche Zeitung vermerkt:

„So war das also: Peter Handke saß auf einem Platz in Muccia: Die nachmittägliche Sonne schien, der Wein schmeckte – und der Dichter schaute und staunte über die Menschen. Sie rannten aufeinander zu, umarmten sich; sie gingen aneinander vorbei; sie zankten, und sie küßten sich. Skateboard- und Rollschuhfahrer rasten an ihm vorüber, eine Beerdigungsprozession schob sich durch die Gasse, eine Feuerwehrmannschaft eilte löschen. Peter Handke war glücklich: ‚Es ist ja wahnsinnig schön, diesem Treiben zuzusehen‘.“

Die Salzburger Nachrichten schreiben:

„Wenn es überhaupt eine Schlüsselszene in diesem Stück der Beiläufigkeiten gibt, dann die: durch dröhnendes Rauschen, durch das Hochziehen der Meereskulisse vorbereitet, landen zwei großgewachsene Mohrenkönige in leuchtenden Gewändern. Sie machen einladende Gesten, doch die versammelten sind wie gebannt. Niemand wagt einen Schritt, alle starren andächtig. Als ein Bursche dem wegdriftenden Nachen nachzusetzen versucht, wird er zu Fall gebracht. Einen kurzen Moment später ist der Traum wieder gewischt, zerronnen die Erwartungen, die für eine Weile die Leute zusammengebracht haben. Jetzt setzt wieder der Alltag ein, der alle auseinanderreißt und unterschiedlichen Geschäften nachgehen läßt. Oder doch nicht? Denn Handke fügt dem geheimnisvollen Auftauchen der zwei Könige aus dem Morgenland mit ausgesuchter Emphase ein anderes Elementarereignis hinzu: Ein alter Mann dreht sich in verzweifelten Verrenkungen, murmelt und brabbelt. Doch plötzlich taucht eine Frau auf, überreicht ihm ein Kind. Ein gerührtes Jauchzen und Jubeln hebt an, Weihnachten kehrt ein, Feierlichkeit bricht aus.“

Die gleiche Szene in der Kritik der „Süddeutschen Zeitung“:

„Ganz auf Heil will der Dichter dabei nicht verzichten, darum finden die auf dem Platz Verlorenen in einer Szene doch zueinander. Andächtig lauschen sie einem Alten Mann, der sich um Worte müht, beinah zu sprechen beginnt, so voll ist ihm das Herz. Er schaut öfter zum Himmel; vielleicht ist er Jesus bei der Bergpredigt, vielleicht bloß ein moderner Prophet. Auf jeden Fall fassen die Menschen Vertrauen zu ihm. Jene Frau, die zuvor als Schwangere über den Platz bummelte, zufrieden ihren Bauch streichelnd, schenkt ihm sogar ihr Kind. Es scheint nicht der Messias zu sein, denn nachdem der Alte beglückt mit dem Neugeborenen verschwunden ist, geht das alte Spiel wieder los: Alle sind sie wieder allein, laufen, poltern, fahren aneinander vorbei. Traurig, sentimental konstatiert Handke: So ist die schlechte Welt.“

Ich will das nicht weiter fortsetzen, um nicht den Eindruck zu erwecken, Rezensenten der Lächerlichkeit zuführen zu wollen, das wäre nicht meine Absicht. Auch ich saß da und habe nach so etwas wie bedeu-

tungsvollen Szenen gesucht, über die das alles zusammenfügt werden könnte.

Da wird einmal ein Toter über die Bühne gefahren, und diesem Toten schließen sich dann eine Reihe von Gestalten an, die vorher schon da waren, und es formiert sich ein Beerdigungszug. Ich habe dann gedacht: „Jetzt musst du aufpassen, jetzt bekommt das, was vorher war, seinen Sinn in dieser Beerdigung: Wer wird zu Grabe getragen und wer nimmt daran wie teil?“ Aber natürlich geht das Stück in der genannten Weise weiter.

Mit dem Beispiel soll demonstriert werden, dass sich Regeln, die auch aus einem Zeichengewirr, wie bei diesem Handke-Stück, ein geordnetes Sprachspiel machen wollen, bei uns, die wir in diesem Fall Zuseher sind, durchsetzen. Sie setzen sich offenbar auch dann durch, wenn der Text sich dem verweigern will. Offensichtlich gibt es etwas wie intrinsische Ordnungsmächte, die wir als Regeln des Diskurses anerkennen müssen. Wir verfügen nicht frei über sie. Erinnern wir uns daran, dass Foucault (1971) Diskurse als regelgeleitete Praktiken konzipiert hat, in denen Vorstellungen, Bedeutungen, Zuschreibungen verhandelt werden. Diskurse als Bündel von Texten bringen Episteme hervor, zu denen wiederum Genres, Kanons und Sets von je spezifischen narrativen Regeln gehören.

Gehören sie dann auch zu den epistemischen Dispositiven der Macht, denen wir nicht entrinnen können?

Wie sich in sehr deutlicher Weise Macht als Appell an die Regel oder als Zur-Ordnung-Rufen im Verweis auf die Regel einstellt, möchte ich an einem Ereignis, das ebenfalls mit Peter Handke verbunden ist, zeigen: Handke fuhr nach dem Ende des Bosnien-Krieges nach Serbien und Bosnien und hat darüber einen dreiteiligen Bericht in der Wochenendbeilage der Süddeutschen Zeitung veröffentlicht. Er spricht von Geschehnissen auf der Reise, er hat Freunde getroffen, er hat mit ihnen geredet, er war mit ihnen spazieren, er spricht über die Wäldchen an den Ufern der Drina, wie er sich da befindet, spricht über die Ruhe, über den Blick über die Drina, auch über die Menschen, die er trifft: ein Bericht von einer „sentimentalischen“ Reise nach Bosnien nach dem Ende des

Krieges. Es ging damals ein empörter Aufschrei durch die Presse über diese Art zu berichten. Handke wurde übereinstimmend zur Ordnung gerufen, und die Ordnung war in dem Fall die: Wenn du in ein von einem ungerechten Krieg zerstörtes Land fährst, dann hast du dich an Regeln der Reportage und der politischen Kommentierung zu halten, an das Regularium des zu politischen Zwecken verfassten Berichtes, in dem vermutlich stehen soll: Wie sieht es heute aus? Was ist zerstört? Wie kann es wieder aufgebaut werden? Und vor allem hätte darin stehen sollen: Wer ist schuld? Wo sind die Gerechten? Wer sind die Ungerechten? Was folgt für korrektes politisches Verhalten? Handke, dessen Text sich diesen Regeln verweigerte, wurde in der deutschen und österreichischen Presse dann binnen kurzer Zeit sehr massiv zu einer Unperson erklärt, zu einem ästhetisierenden Schreiberling, der seine Glaubwürdigkeit und jeden Anspruch noch ernst genommen zu werden verspielt habe. Dieses Ereignis macht deutlich, wie Regeln Macht – in dem Fall sogar im engeren Sinne politische Herrschaft– herstellen und realisieren wollen. Die narrative Regel wirkt als Ordnungsmacht des Diskurses. Die Geschichte ging noch weiter: Zu Beginn des Kosovo-Krieges tauchte in derselben Presse die absurde Meldung auf, Handke sei in Serbien von Milosevic zum Ritter geschlagen worden. Handke hatte noch mehr gewagt: Er fuhr während des Kosovo-Krieges nach Serbien und schrieb einfach nichts, er fuhr einfach hin. Auch das war wieder der Verstoß gegen eine Regel: Der Autor hat zu erzählen, hat einer Regel des Erzählens zu gehorchen, die in diesem Falle ein kurzfristiger tagespolitischer Herrschaftsdiskurs vor-schreiben wollte.

Wenn Regeln Diskursmächte im Foucault'schen Sinne sind, können wir ihnen dann entfliehen? – eine berühmte Frage, die an Foucault ständig gestellt wird. Wahrscheinlich nicht. Es kann allenfalls darum gehen: Wir können sie deutlich machen, wir können sie bezeichnen, wir können durch Sprechen oder – wie Handke– auch durch Nicht-Sprechen Bruchlinien schaffen, können Markierungen in das Weitererzählen der Erzählungen einfügen. Diese Markierungen, die anders weiterzuerzählen ermöglichen, machen vielleicht Bewegung, aber: Offensichtlich entkommen wir diesen Regeln in der Erzählung nicht. Das Markieren, die

Bewegung, das Umerzählen, auch das geht nicht an Regeln vorbei, sie sind eingeschrieben in das Gefüge der Sprache. Es können sich ihre Grenzen verschieben, sie können vielfältig und heterogen werden, sie brauchen nicht mehr auf Eindeutigkeit zu verpflichten. Das Neue, das Um-Erzählen geht nur im Widerstreit, der Kampf und Auseinandersetzung ist. Der Wunsch nach Widerstreit wird sich dabei den hartnäckigen Realitätskonstruktionen der heteronomen Macht stellen müssen.

Ein schönes Beispiel für einen solchen Kampf von sprachlich geregelten Wirklichkeitskonstruktionen um ihre differente Anerkennung gibt der wohl postmodern zu nennende Roman der österreichischen Autorin Adelheid Dahimène „Gar schöne Spiele“ (Dahimène 1998). Er handelt von einem Spiel, in dem vier Beteiligte sich als Erzähler auf machen sollen ins Jemals, ins Damals, ins Niemals, ins Abermals. Sie halten die Regel ein, machen sich auf den jeweiligen Weg. Diese Wege entwickeln sich sehr different, verlieren sich, kreuzen sich, verschlingen sich und trennen sich wieder. Der melancholische Witz ist nun, dass sich daraus *eine* Geschichte herauskristallisiert: eine Wirtshausgeschichte und -Verfolgungsgeschichte, mit Guten und Bösen, mit Tätern und Opfern, mit Ursachen und Folgen, mit Davor und Danach, – *eine* geordnete, sinnvolle Geschichte. *Ein* Erzähler ist den verschiedenen Erzählern auf den Fersen und reisst die Geschichte an sich; im Nachhinein ist es das Romanmanuskript, das die Autorin erstellt hat.

Anmerkung

* : Kondensat zweier Vorträge, die in den Colloquia „Psychologie und Postmoderne“ sowie „Theorie und Geschichte der Psychologie“ an der Freien Universität Berlin am 9.12.1999 sowie am 24.5.2000 gehalten wurden. Ersterer stand unter dem Obertitel: „Ordnung, muss die sein?“

Literatur

- Baudelaire; Charles (o.J.). Über das Wesen des Lachens und besonders über das Komische in der darstellenden Kunst. München: Hanser
- Bauman, Zygmunt (1995). Zeit des Recycling. Das Vermeiden des Festgelegt-Seins. Fitness als Ziel. Psychologie & Gesellschaftskritik 19, Heft 2/3, 7-23

- Beck, Ulrich & Beck-Gernsheim, Elisabeth (1990). Das ganz normale Chaos der Liebe. Frankfurt/M: Suhrkamp taschenbuch
- Brockmeier, Jens (2000). Autobiographical Time. *Narrative Inquiry* 10, Heft 1 (i.Vorb.)
- Brockmeier, Jens (1999). Erinnerung, Identität und autobiographischer Prozess. *Journal für Psychologie* 7, Heft 1, 22-42
- Bruner, Jerome S. (1986). *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge/Ma: Harvard University Press
- Bruner, Jerome S. (1990). *Acts of Meaning*. Cambridge/Ma: Harvard University Press
- Bruner, Jerome S. (1998). Vergangenheit und Gegenwart als narrative Konstruktionen. In: Straub, Jürgen (Hg.). *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein*. Frankfurt/M: Suhrkamp. 46-80
- Bruner, Jerome S. (1999). Self-Making and World-Making. Wie das Selbst und seine Welt autobiographisch hergestellt werden. *Journal für Psychologie* 7, Heft 1, 11-21.
- Dahiméne, Adelheid (1998). *Gar schöne Spiele*. Roman. Klagenfurt: Wieser
- Foucault, Michel (1971). Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt/M: Suhrkamp taschenbuch
- Gergen, Kenneth J. & Gergen, Mary M. (1988). Narrative and the Self as Relationship. In: Berkowitz, Leonard. (Hg.). *Advances in Experimental Social Psychology*. San Diego: Academic Press. 17-56
- Gergen, Kenneth J. (1985). The social constructionist movement in modern psychology. *American Psychologist* 40, 266-275
- Gergen, Kenneth J. (1991). *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*. New York: Basic Books.
- Handke, Peter (1992). Die Stunde da wir nichts voneinander wussten. Wien: Burgtheater Wien/Wiener Festwochen Programmbuch Nr. 94
- Handke, Peter (1997). *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*. Ein Königsdrama. Frankfurt/M: Suhrkamp
- Hoffmann, E.T.A. (1814). *Fantasiestücke in Callots Manier*. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul. II. Ritter Gluck. [Hier zitiert nach: Ds.. *Gesammelte Werke* in Einzelausgaben. Berlin: Aufbau. Band 1: *Fantasiestücke in Callots Manier*. o.J.]
- Keupp, Heiner u.a. (Hg.). (1999). *Identitätskonstruktionen*. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Reinbek: rowohlt taschenbuch
- Knapp, Hanna & Mattes, Peter (2000). Subjektkonstruktion in narrativer Uneindeutigkeit – E.T.A.Hoffmanns Sandmann. *Journal für Psychologie* 8, Heft 3 (i.Vorb.)
- Kraus, Wolfgang (2000). Identität als Narration. Die narrative Konstruktion von Identitätsprojekten. *Berichte aus dem Colloquium Psychologie und Postmoderne* Nr. 3.

- Lyotard, Jean-Francois (1989) (orig. 1983). Der Widerstreit. 2. korr. Aufl., München: Fink
- Lyotard, Jean-Francois (1993) (orig.: 1979). Das postmoderne Wissen: ein Bericht. 2. Aufl. Wien: Passagen
- Obermeit, Werner (1980). „Das unsichtbare Ding, das Seele heisst“: Die Entdeckung der Psyche im bürgerlichen Zeitalter. Frankfurt/M
- Polkinghorne, Donald E. (1988). Narrative Knowing and the Human Sciences. Albany: State University of New York.
- Sennett, Richard (1998). Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus. Berlin: Berlin Verlag
- Welsch, Wolfgang (1991). Unsere postmoderne Moderne. 3.Aufl. Weinheim: VCH
- Westmeyer, Hans (1996). The constructionist approach to psychological assessment: Problems and prospects. In: Battmann, Wolfgang & Dutke, Stephan (Hg.). Processes of the molar regulation of behavior. Lengerich: Pabst. 309-325.
- Wittgenstein, Ludwig (1953). Philosophische Untersuchungen. In: Ludwig Wittgenstein Werkausgabe Band I. Frankfurt/M: suhrkamp [1884]