

VON DER „BESPROCHENEN“ ZUR „ERZÄHLTEN WELT“.

IDENTITÄT UND ERZÄHLEN IM DIGITALEN ZEITALTER

KLAUS SIEBENHAAR

Das digitale Zeitalter und seine Sozialen Medien haben individuelle Selbstfindungsprozesse in dauerhafte mediale Selbstinszenierungen verwandelt. Diese Art Identitätsmanagement gründet auf einer Vielzahl von Narrationen in Text und (bewegtem) Bild. Die damit verbundene Kommunikation setzt auf permanente Informationen, die weniger mitteilen als teilen („Sharing“) im Sinne von teilhaben propagieren. Das lässt erstens Zweifel aufkommen, ob es sich dabei wirklich um Identitätsbildung oder eher kosmetisches ‚Brandbuilding‘ in eigener Sache handelt. Der Begriff Storytelling kommt hierbei unweigerlich ins Spiel. Und das wirft zweitens die Frage nach dem Status oder auch der Zukunft des Erzählens auf. Wenn mit dem Philosophen Odo Marquard davon ausgegangen wird, dass die „Menschen ihre Geschichten sind“, in die sie mehr oder minder heillos „verstrickt“ erscheinen, verlagert sich das Erkenntnisinteresse auf das Wie und das Was des Erzählens unter den radikal veränderten medien- und kommunikationstechnologischen Bedingungen der Gegenwart.¹ Denn wer Erzählen als Medium der Selbstbetrachtung und Selbstfindung nutzen will, sollte es können und damit gelernt haben.

Jeder ist heute ein Medienproduzent, das heißt aber noch lange nicht, dass jeder wirklich die Deutungshoheit seiner Lebensgeschichten übernommen hat. Wer also nach dem Status unserer „Eigengeschichten, Fremdgeschichten, Wirgeschichten“ (Wilhelm Schlapp) fragt und forscht, bewegt sich zwangsläufig aufs weite Feld der tradierten Kulturtechniken: von der Theorie des Epischen bis hin zu „Media literacy“ als Medienproduzenten-Kompetenz. In dieser transdisziplinären Erkundung prallen höchst unterschiedliche Denklogiken aufeinander – narrative Ansätze gleichsam über alle Medien hinweg. Am Ende wird es in eine Potentialanalyse des Erzählens münden müssen, die ein ‚geheimes‘ Ziel verfolgt. Identität und narrative Inszenierung in den sozialen Medien können in höchst eigenwilliger Form ein völlig unterbelichtetes Kapitel der Datenschutzdebatte erhellen: Strategien subversiver „digitaler Selbstverteidigung“ (Frank Rieger) des Einzelnen durch „unzuverlässiges Erzählen“ (Roland Barthes). Die allem Erzählen inhärente Mehrdeutigkeit generiert keine datenbasierten Netzprofile: Das ist eine Chance, den Datensauger zu verstopfen.

Zunächst aber gilt es, die notwendigen erzähltechnischen Grundlagen und Zusammenhänge darzustellen. Denn gerade die aktuelle Konjunktur des „Storytelling“ unterschlägt nur zu gern diese „gewachsenen Traditionswirklichkeiten“, indem sie jedwede

Narration aufs Funktionale verkürzt. Aber Erzählen erschöpft sich niemals in den „artifiziellen Funktionswirklichkeiten“² von Sachverhalten und Informationen.

¹ Vgl. Odo Marquard: *Die Philosophie der Geschichten und die Zukunft des Erzählens*, in ders.: *Skepsis in der Moderne. Philosophische Studien*, Stuttgart 2007, S. 61.

² Ebd., S. 65.

Mensch und Welt in Geschichten

Wer erzählt, ist. Gleich dem Spiel und dem „homo ludens“ (Johan Huizinga) offenbart sich im „homo narrans“ (Walter Fisher) ein Moment eigenschöpferischer (Selbst-)Reflexion, Identitätsfindung und –bestimmung. Zu den „anthropologischen Bestimmungen, die den Menschen als vernunftbegabtes und sprechendes Wesen auszeichnen“, gehört die Vorstellung vom „Storytelling animal“ (Alasdair MacIntyre), dem sich sein Bild der Welt aus Erzählungen zusammensetzt.³ Im Medium des Erzählens erfolgt lebensweltliche Orientierung, Sinnstiftung und Selbstvergewisserung des Individuums wie auch des Kollektivs. Denn „die Erzählung beginnt mit der Geschichte der Menschheit; nirgends gibt und gab es ein Volk ohne Erzählung; alle Klassen, alle menschlichen Gruppen besitzen ihre Erzählungen, und häufig werden diese Erzählungen von Menschen unterschiedlichster, ja sogar entgegengesetzter Kultur gemeinsam geschätzt: Die Erzählung schert sich nicht um gute oder schlechte Literatur; sie ist international, transhistorisch, transkulturell, und damit einfach da, so wie das Leben.“⁴

Nicht nur Roland Barthes wird nicht müde, den universalen Charakter des Erzählens und der Erzählung zu betonen, seit Aristoteles verbindet sich mit den „nachahmenden Darstellungen“⁵, dem Erzählen in direkter wie indirekter Rede, elementare wirkungsästhetische Absichten. Erzählen als grundlegende Kulturtechnik überhaupt, der Mensch als explizit narrative Existenz begründet in dieser Sprachgemeinschaft sein kommunikatives Sozialmodell, in dem sich alle denkbaren Verstehens- und Bewältigungsleistungen, Nutzen- und Bedürfniskategorien wieder finden lassen und artikulieren können.

„Das Leben sendet seine Signale“⁶, und die „kleinen“ wie die „großen“ Erzählungen vermögen sie aufzunehmen und zu dechiffrieren, sinnhaft zu verarbeiten oder auch nutzbringend zu übersetzen. Denn die Ich-Welt-Beziehung konstituiert sich erst wirklich im Erzählen – sei es als interpretatorischer, kompensatorischer oder spielerisch-ästhetischer Akt. Die „Einsicht in die sprachliche Verfasstheit des menschlichen Weltbezugs“⁷ wird seit der Aufklärung in immer neuen Wendungen und Erweiterungen tradiert. Dieser kulturstiftende Status des Narrativen ist niemals in Frage gestellt worden – im Gegenteil: Mehr und mehr hat man auch „das Gewimmel der kleinen Geschichten und flüchtigen episodischen Evidenzen“⁸ ins Auge gefasst, so dass Erzählen und Erzählung nicht nur in der Dichtung oder in der Sprache der Kunst eine Stimme gewinnt.

3 Vgl. dazu Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt/M. 2012, S. 9 ff.

4 Roland Barthes: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M. 1988, S. 102.

5 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, Leipzig 1972, S. 7.

6 Jurij Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1993/4, S. 15.

7 Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, a.a.O., S. 10.

8 Ebd., S. 397.

Was kennzeichnet nun diese Ausnahmestellung des Narrativen und aller Narrationen? Was begründet ihre Relevanz, was sichert ihre Wirkungsmächtigkeit – sozial, politisch, kulturell? Welche spezifischen Eigenheiten und Eigenarten zeichnen das Erzählerische aus? Woher rührt die aktuelle Konjunktur des Erzählens, das „Storytelling“? Und schließlich: Was bedeutet und heißt Erzählen im digitalen Zeitalter in bezug auf individuelle wie kollektive Identitätsbildung?

Die Kunst des Erzählens und die Figur des Erzählers

Alle Theorien des Epischen, die sich mit dem Erzählen, den Erzählungen und den Gattungen beschäftigen, verweisen notwendigerweise auf den Ursprung aller Narration zurück: die „Kunst der mündlichen Erzählung“ (Walter Benjamin). Wie kein anderer zuvor widmete sich Walter Benjamin seit Ende der 1920er Jahre dem Status des Erzählens und der Erzählung in einer sich medialisierenden Moderne. Der von ihm diagnostizierte Aura- und Bedeutungsverlust des Erzählerischen geht – wie so oft bei Benjamin – einher mit der Beschwörung der „Keimkraft“, die noch jedem Geschichtenerzählen innewohnt: „Staunen und Nachdenken zu erregen“.⁹ Literarisch-medial konkurriert das Erzählen mit dem Roman und der Information und scheint dabei für Benjamin zunehmend auf verlorenem Posten zu stehen. Beide – Roman und Information – repräsentieren den von Masse und Medien getragenen Paradigmenwechsel der Moderne: Vereinzelung, Innenorientierung bei massenhafter Reproduktion und Distribution von Kulturgütern sowie die technisch-medial bedingte Fixierung auf Aktualität, Schnelligkeit und totalen Gegenwartsbezug im ‚Hier und Jetzt‘.

Benjamins analytisch-melancholischer Blick auf seine Zeit – die zwanziger und dreißiger Jahre – offenbart ihm am Beispiel der alten und neuen Medien (Roman, Zeitung, Rundfunk, Film, Fernsehen) die Verlusterfahrung des Erzählens: In der neuen Dominanz der Information erkennt Benjamin, wie ein halbes Jahrhundert später der Philosoph Odo Marquard, eine „Tendenz gegen die Geschichte und für die Geschichtslosigkeit“.¹⁰ Informationen liefern nur einen „Anhaltspunkt für das Nächste“, sie fordern die „prompte Überprüfbarkeit“ und leben von ihrer „Plausibilität“. Als Konsequenz aus dieser Art technisch präziser Nahverhältnisse ergibt sich für Benjamin die spezifische Zeitverbundenheit: „Die Information hat ihren Lohn mit dem Augenblick dahin, in dem sie neu war. Sie lebt nur in diesem Augenblick, sie muß sich gänzlich an ihn ausliefern und ohne Zeit zu verlieren sich ihm erklären.“¹¹ Eine Information kann nichts erzählen, sie hat kein Vorher und kein Nachher, sie entäußert sich ausschließlich im Hier und Jetzt. Das radikal Augenblickverhaftete, die bloße Kette von „Breaking News“ vermag nichts zu bewahren, aufzuheben – bestenfalls erklärt sie bezugslos für einen Moment das Naheliegendste.

Anders verhält es sich beim Roman, immerhin die modernste und erfolgreichste epische Gattung – seit der Aufklärung massenhaft produziert, distribuiert und rezipiert: „[...] weil wir so viele Romane lesen, darum verlieren wir so ganz das Geschichtenerzählen. Die (innerste) Geburtskammer des Romans ist – geschichtlich gesehen – die

Einsamkeit des (unberatenen) Individuums, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch aussprechen kann, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann.“¹² Implizit spielt Benjamins Romankritik auf die soziale Dimension des Erzählens an: Im Ursprung allen Geschichtenerzählens begründet sich sui generis eine soziale Situation, etwas Gemein-

⁹ Walter Benjamin: *Kleine Kunst-Stücke*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, Frankfurt/M. 1980, S. 438.

¹⁰ Odo Marquard: *Die Philosophie der Geschichten und die Zukunft des Erzählens*, a.a.O., S. 64.

¹¹ Siehe Walter Benjamin: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, Frankfurt/M. 1980, S. 444 f.

¹² Walter Benjamin: *Aufzeichnungen zum Komplex Roman und Erzählung (ca. 1928–1935)*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.3, Frankfurt/M. 1980, S. 1281.

schaftsstiftendes, das auf direkter oder auch indirekter Teilhabe basiert. Erzählen setzt nicht nur Zuhören, sondern auch die „volle Körperlichkeit“ des Erzählers voraus. Physische Präsenz und praktisches Interesse grundieren den Erzählakt und verleihen ihm „lebendige Wirksamkeit“. Der Zuhörer/Rezipient ist integraler, aktiver Teil des narrativen Wirkungsraums.

Erzählen bedeutet Austausch von Erfahrungen – Fern- und Naherfahrungen. Denn Erzählen wohnt etwas konkret-Handwerkliches inne, es ist auf Nutzen – lehrhaften, moralischen, unterhaltamen – ausgerichtet. Der Erzähler im ursprünglichen Sinn kommt als kündender Reisender aus der Ferne, oder er ist ein ebenso lebens- wie menschenkundiger Sesshafter: Nah- und Fernverhältnisse verhalten sich im Erzählen komplementär, sie bilden eine doppelte Erfahrungseinheit, die sich zu Weisheit und Gemeinschaftlichkeit verdichtet. „Wer einer Geschichte zuhört, der ist in der Gesellschaft des Erzählers; selbst wer liest, hat an dieser Gesellschaft teil.“¹³

Die Erzählung als ganz handwerkliche Form der Mitteilung oder Übermittlung definiert die Rolle des Erzählers im Verhältnis zum Kreis der Zuhörenden bzw. Lesenden: Der Erzähler ist „Erlebender“ oder „Berichterstatter“, dem es nie nur um die Sache an sich geht. Im Unterschied zur Information oder zum reinen Rapport „haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale“.¹⁴ Erzählen wie Erzähler verbürgen etwas, das, von weither kommend, gegenwärtig wird und aufs Zukünftige zu verweisen vermag. Weil Geschichten „Handlungs-Widerfahrnis-Gemische“ sind, opponieren sie gegen die modernen Rationalisierungszumutungen mit „austauschbaren Menschen inmitten von austauschbaren Sachverhalten“¹⁵ Als episches Gedächtnis widersetzt sich das Erzählen jedweden Neutralisierungstendenzen unserer Zeit, als Erinnerungsleistung und Eingedenken ist es allem Augenblicksverhaftetem entzogen. In diesem Sinn buhlt Erzählen auch nicht um vordergründige Aktualität, als Herkunftsgeschichten bieten Erzählungen Orientierungen zur und in jeder Zeit. Aber ihren ganzen (auch historischen) Sinngehalt entfaltet die Erzählung vollgültig erst im sie verbürgenden, präsentischen Erzähler – als persönlicher Ratgeber, als anschaulicher Welterklärer, ganz existentiell, ganz überzeitlich: „Der Erzähler, das ist der Mann, der den Lebensdocht in der sanften Flamme der Erzählung sich willig könnte verzehren lassen.“¹⁶

Im lebensweltlichen Kontinuum des Erzählens ist der Mensch in der Welt, erzählend ergreift er Besitz von ihr. Und der Erzähler als Mittler und Bote versinnbildlicht das, „wovon er kündigt“¹⁷.

¹³ Ders.: *Der Erzähler*, a.a.O.

¹⁴ Ebd., S. 447.

¹⁵ Vgl. Odo Marquard: *Die Philosophie der Geschichten und die Zukunft des Erzählens*, a.a.O., S. 63 ff.

¹⁶ Walter Benjamin: [Roman], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.3, a.a.O., S. 1283.

¹⁷ Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 20107, S. 492.

Das Wie und das Was der Erzählung

Erzählen schafft seine eigene Welt. Bei jeder Erzählung – ob als Dichtung, Gebrauchstext, Alltagsüberlieferung – stellt sich deshalb die Frage nach dem Realitätsgehalt, nach „Dichtung und Wahrheit“, „Wahrheit und Erfindung“, Fiktionalität, Faktualität, Erzählerinstanz, Erzählsituation. Im ‚Als ob‘ des Erzählten manifestiert sich stets eine Art

ästhetischer Transformation, ein Wirklichkeitsspiel: Denn das „Kunstwerk ist die Abbildung einer Realität auf eine andere, das heißt immer eine Übersetzung“.¹⁸

Das gilt eben auch für die unendlich vielen „Eigengeschichten, Fremdgeschichten, Wirkgeschichten“, in die die Menschen verwoben sind.¹⁹ In der Welthaltigkeit des Erzählraums artikuliert sich stets eine eigene Wahrheit. Die erzählte Welt hat ihre spezifische Realität, und sie folgt ihren eigenen Gesetzen: Sie hat – wie bereits Aristoteles festlegte – „Anfang, Mitte und Ende, und als eine in sich abgeschlossene Schöpfung [...] gewährt sie uns den ihr eigentümlichen Genuß“²⁰. Zu diesem „eigentümlichen Genuß“ gehört nicht zuletzt eine distinkte, weil interaktive kulturelle Kommunikation: Die Erzählung entführt in ihre „Sonderwelt neben der wirklichen Welt“ und wirkt zugleich zurück auf gesellschaftliche Praxis: „In Gestalt von Narrativen kann sich ursprünglich frei Erfundenes im kollektiven Bewusstsein sedimentieren und zu einer harten sozialen Tatsache werden [...]“.²¹

Das heißt: Aus der Dialektik von Fiktion und Faktualität erwächst eine Wahrheit zweiter Ordnung, deren Glaubwürdigkeit aus der Überlieferung, einer überzeitlichen, gesellschaftlich verbürgten Gültigkeit besteht. Vertrautheit und Wiedererkennbarkeit resultieren aber auch aus formal tradierten Grundkomponenten, die nicht nur auf epische Dichtung oder Texte im allgemeinen beschränkt sind.

Das gelingt über kompositorische Spezifika, „Bauformen des Erzählens“ (Eberhard Lämmert) oder wirkungsästhetische Elemente des „Bildakts“ (Horst Bredekamp), bestimmte raumzeitliche Konstellationen oder erzählperspektivische Strategien. In jeder Erzählung vollziehen sich diese „elementaren Operationen“²², die Stoff und Struktur, Raum und Zeit, Blickpunkt und Einstellung organisieren. Bereits Aristoteles betonte die Notwendigkeit eines selektiven Verfahrens in der epischen Darstellung und eines „planvollen Aufbaus aller Begebenheiten“²³. Alle relevanten erzähltheoretischen Ansätze zwischen Werkimmanenz, Formalismus, (Post-)Strukturalismus und Kulturwissenschaft knüpfen mit Begriffen wie „Rahmung“ (Lotman) oder „Reduktion“ (Koschorke) an diesem narrativen Gebot an.

Im „Wie“ einer Erzählung manifestiert sich also die Modellierung des Erzählvorgangs, die Organisation der Erzählmodi, die gesamte Informationsregulierung: Wer spricht? Wer weiß was und sagt was? Welche Erzählperspektiven, das heißt Sichtweisen kommen zum Tragen (= „point of view“)? Erst über Position und Ort der narrativen Instanz, ihren subjektiven oder objektiven Charakter lassen sich genauere Rückschlüsse auf die erzählte Welt ziehen. Auch im Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit, der zeitlichen Reihen-

folge, Dauer und Sequenz spiegelt sich die Erzählregie, die Auskunft über die Stellung des Erzählers zum Geschehen, den Adressat des Erzählens liefert.²⁴

Im „Was“ des Erzählens konstituiert sich die Handlung und der Erzählraum, das heißt der Kosmos der erzählten Welt. Dieser Bereich des Erzählten umfasst neben der Fabel (dem „plot“) die

¹⁸ Jurij Lotmann: *Die Struktur literarischer Texte*, a.a.O., S. 301.

¹⁹ Odo Marquard: *Die Philosophie der Geschichten und die Zukunft des Erzählens*, a.a.O., S. 61.

²⁰ Aristoteles: *Poetik*, a.a.O., S. 95.

²¹ Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, a.a.O., S. 24.

²² Vgl. ebd., S. 25 ff.

²³ Aristoteles: *Poetik*, a.a.O., S. 95 ff.

²⁴ Vgl. dazu umfassend Matías Martínez / Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2019, S. 29 ff.

Figuren- und Raumkonstellationen. Die im Erzählen dargestellte Welt setzt sich aus der Gesamtheit der handlungsfunktionalen Elemente zusammen, die von ihrer kleinsten Einheit, dem Ereignis (= Motiv), über das Geschehen als aufeinanderfolgende Kette von Ereignissen, einzelnen abgeschlossenen Nebenhandlungen, einzelnen Episoden also, zur Geschichte führen. Dieses grundlegende Handlungsschema mit Anfang, Mitte und Ende bildet als regelhafter Zusammenhang die sinnhafte Struktur jedweder Geschichte. Das älteste und bis heute gültige Schema ist die „Heldenreise“, auch „Heldenfahrt“ oder im Mittelalter „Aventure“, „Geste“ genannt. Sie repräsentiert die archetypische Grundstruktur, die sich vom Mythos bis hin zu „Star Wars“ oder vor allem in Computerspielen erhalten hat. Der Heldenreise wohnen alle handlungsstiftenden Muster inne: die Suche, Aufgaben lösen, Abenteuer bestehen, Feinde („den Drachen“) besiegen, innere Reifung, Bewährung und Erlösung finden, Ruhm und Anerkennung ernten und schließlich heimkehren.

Von „Ilias“ und „Odyssee“ über die mittelalterlichen Heldensagen bis zu den Hollywood-Blockbustern drückt sich in dieser standardisierten Verlaufsform, in den Figurenkonstellationen und –typologien (Held, Mentor, Feinde, Außenseiter, Rebell, Boten) Vertrautes und Redundantes aus. Zwar lässt sich jede Geschichte auf verschiedene Weise erzählen, nur bedarf sie immer einer kausalen Motivierung, die auf wieder erkennbaren Abläufen basiert. Dann erfüllt sich im Erzählen auch jene Erregung und Bindung von Affekten, die etwas Soziales, nämlich Gruppenzugehörigkeit ermöglicht: „Durch Erzählen wird [...] ein Bild des Eigenen und des Fremden generiert, das kollektive Energien auf sich zieht und so den Mechanismus einer Selbstrealisation in Gang setzen kann.“²⁵ Diese vergemeinschaftende Wirkung des Erzählens erschöpft sich keineswegs allein in „lustvollen Aktivitäten“, sondern in einer ganzen Reihe von „Affektregistern“, aus denen sich soziale Dynamiken jenseits von Gruppen- oder Milieugrenzen entwickeln können. Tatsache ist, dass die vielfältigen „Energieströme zwischen erzählter Welt und der Lebenswelt“ in das kollektive Bewusstsein einströmen.²⁶

Erzählen bildet, erregt, wirkt phantasieschöpferisch, stimuliert die Einbildungskraft und ist ebenso orientierungs- wie identitätsstiftend – unabhängig vom „Trägermedium“, abhängig aber von der handwerklichen (= formal-kompositorischen) wie menschen- und weltkundigen (= inhaltlich-gestalterischen) Befähigung zum Erzählen. Weil Erzählen im Medium der Sprache oder des Bildes zunächst einmal Überlieferung ist, verhält es sich – mal eindeutig und zuverlässig, oft mehrdeutig und unzuverlässig – zu einem lebensweltlichen Kontinuum, denn „die Welt ist nur Welt, sofern sie zur Sprache kommt“.²⁷

Wie und was zur Sprache kommt, ist sowohl über ein Repertoire von Möglichkeiten, über Schematisierungen und Variationen seit Jahrtausenden tradiert und somit bekannt, aber in seinen Neu- und Wiederfindungen unerschöpflich, solange es Menschen und ihre Geschichten gibt. In diesem Sinn stellt auch die Erzählung „ein endliches Modell der unendlichen Welt dar“.²⁸

²⁵ Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, a.a.O., S. 108.

²⁶ Ebd.

²⁷ Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, a.a.O., S. 447.

²⁸ Jurij Lotmann: *Die Struktur literarischer Texte*, a.a.O., S. 301.

Hypertext, Fan-Fiction, Visual & Corporate Storytelling: vom Erzählen in digitalen Zeiten

Ästhetische und lebensweltliche Erfahrung sieht sich im angebrochenen digitalen Zeitalter mit ganz neuen Herausforderungen konfrontiert. Ausgehend von dem Befund, dass die modernen Rationalisierungen mit ihren „traditionsneutralen Einheitsgrößen“ wie Geld oder Daten eben von der „vorsätzlichen Neutralisierung der lebensweltlichen Geschichten“, also „von der Negation der Geschichten und des Erzählens leben“²⁹, potenzieren sich die Anforderungen ans Erzählen. Die Geschichtslosigkeit einer ebenso versachlichten wie medialisierten Welt bedarf einer neuen Dimension an „Bewahrungs-“, „Sensibilisierungs-“ und „Orientierungsgeschichten, um jenes Quantum an historischem Sinn zu garantieren, ohne die Identitätsstiftung qua Erzählen nicht möglich ist.“³⁰

Harald Weinreichs Unterscheidung zwischen der „besprochenen Welt“ und der „erzählten Welt“³¹ greift diese Differenzierung zwischen versachlichter, auf „news“ hektisch fixierter Informationskommunikation und dem auf Dauer, Reflexion, Sprachspiel setzenden erzählerischen Duktus auf und verweist auf eine nicht mehr aus der Welt zu schaffenden Konkurrenzsituation. Im digitalen Zeitalter verschärft sich dieser bereits von Walter Benjamin diagnostizierte narrative Konflikt zwischen Informationsgesellschaft und Erzählgemeinschaft. Das ist im letzten Jahrzehnt nicht spurlos an der erzählenden Literatur und am Erzählen vorbeigegangen. Vorbei scheint es mit der von Thomas Mann noch einmal festgehaltenen „raunenden Beschwörung des Imperfekt“ im märchenhaften „Es war einmal ...“. Der Literaturkritiker Reinhard Baumgart hat dies mitten in der Studentenrevolte von 1968 bestätigt gefunden, wenn er fortan auf die „Härte banaler Alltagsmomente“ setzt, die gleichsam dokumentarisch, faktisch erzählt werden. Sprache, Wörter werden in diesem ästhetischen Konzept zu „Realien“ – „triviale Literaturmodelle“, die sich von der Alltagserzählung bis zum Comic Strip aller Genres und Gattungen in einer sich unaufhaltsam medialisierenden Gesellschaft bedient.³² Das bedeutete nicht das Ende der erzählenden Literatur, rückte aber die „Sonderwelt“ des Erzählens tonal wie thematisch sehr viel näher an die – auch krude – „Realität“.

Strukturalismus, Soziolinguistik oder Semiotik entwickeln zur gleichen Zeit einen weiten Begriff des Erzählens, der die literarischen Formen nur als eine Möglichkeit des Narrativen versteht. Der „narrative turn“ des späten 20. Jahrhunderts leitet schließlich die Ablösung des Erzählens als „mouthly language-based practice“ ein: „Its categories are language, image, sound, gesture, and, further, spoken language, writing, cinema,

radio, television, and computers rather than law, medicine, science, literature, and history.“³³ Dieses „Narrative across Media“ bildet seit den neunziger Jahren die Grundlage der neuen Storytelling-Konjunktur. Dahinter verbirgt sich die basale Fragestellung nach den narrativen Konsequenzen beim Medienwechsel: Was geschieht etwa mit einem plot, wenn er in ein neues

²⁹ Odo Marquard: *Die Philosophie der Geschichten und die Zukunft des Erzählens*, a.a.O., S. 65.

³⁰ Vgl. *ebd.*, S. 69.

³¹ Vgl. *ebd.*, S. 70.

³² Reinhard Baumgart: *Ansichten des Romans oder Hat Literatur Zukunft?*, in: Eberhard Lämmert et. al.: *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, Köln o.J., S. 389 f.

³³ Marie-Laure Ryan: *Introduction*, in dies. (Hrsg.): *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, Lincoln / London, S. 1.

Medium transferiert wird? Welche tradierten Erzähltechniken adaptiert ein neues Medium? Imitieren, zitieren sich gar alte und neue Medien? Was sind dagegen narrative Alleinstellungsmerkmale in einzelnen Medien?³⁴

Storytelling im digitalen Zeitalter führt so zwangsläufig zur Konvergenz zwischen „betrochener“ und „erzählter Welt“. Zugleich aber wird nach der narrativen wechselseitigen Erhellung der Medien, ihren ebenso spezifischen wie interdependenten Erzählweisen geforscht: Jedes Medium kann erzählen, aber nicht jedes Medium erzählt im gleichen Modus. Das ist bekannt, neu sind nur die zahllosen kombinatorischen Optionen in und zwischen einer Masse von Medien. Neu sind auch die Rollenverteilungen in diesen medialen Erzählräumen: Keiner erscheint mehr auf sein angestammtes Rollenfach beschränkt – Autor, Erzähler, Produzent, Rezipient, Kritiker, Verteiler, Agent, jeder vermag jede Position zu übernehmen. Die neue „Schwarm-Kreativität“ des Erzählens gebiert „Fan-Fiction“, „Open Feedback Publishing“, „Gamification“, „Crowdpoetry“.³⁵ Der designierte Hanser-Verleger Jo Lendle bringt die Konsequenzen dieser Art offener Autoren- und Erzählprojekte von allen für den Literaturbetrieb auf den Punkt: „In dieser Welt ist jeder Autor sein eigener Lektor, Setzer, Gestalter, Booker, Marketingchef, womöglich sogar sein eigener Rezensent [...]“.³⁶

Überholt sind längst die – scheinbaren – narrativen Innovationen der Hypertext-Literatur, die doch nur eine medientechnologisch verstärkte Form von Intertextualität waren. Längst steht auch nicht mehr die Frage nach der literarischen Halbwertszeit dieser Netzautoren auf der Agenda. Und wenn Thomas Hettche 2010 reflektiert „Was Literatur ist“ und als Ergebnis seiner Recherche „Textproduktion als Lebensteilhabe“ benennt, dann schwingt da ein trotziges Beharren auf dem Sonderstatus des literarischen Erzählens mit.³⁷ Es mag sein: Das „Netz zehrt an der Substanz der Literatur“, aber zugleich eröffnet das Netz ganz anders geartete Konfigurationen der „erzählten Welt“ in den „gleichförmigen Umgebungen“ der sozialen Medien.³⁸ Literatur braucht kein Netz, aber aus dem unerschöpflichen Materialfundus des Netzes, seinen technologischen Gestaltungsmöglichkeiten ergeben sich narrative Optionen, die erklären, unterhalten, erbauen.

Es ist deshalb müßig, sich in melancholischen Schwanengesängen vom Untergang des Erzählens zu erschöpfen. Die inflationäre Verbreitung des Corporate Storytelling dokumentiert, dass gerade Unternehmen die identitäts- und orientierungsstiftende Kraft des Erzählens wiederentdeckt haben und gerade den klassischen „Eigen-“ und „Wirkgeschichten“ ohne Einschränkungen vertrauen. Die großen und kleinen Geschichten, in denen der Betrieb und seine Mitarbeiter verstrickt waren und sind, sichern Kontinuität und die gewünschten Identifikationsprozesse. Als Erfahrungsgeschichten einzelner Mitarbeiter beanspruchen oder suggerieren die wirkungsästhetischen Leitwährungen des digitalen Zeitalters: Aufmerksamkeit durch Authentizität. Die traditionelle ‚informierende‘ PR wird in Zukunft

³⁴ Vgl. *ebd.*, S. 33 ff.

³⁵ Vgl. Christopher Schmidt: *Mengenleere*, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 92, vom 20./21.4. 2013.

³⁶ Vgl. Lothar Müller: *Im digitalen Schlaraffenland*, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 123, vom 31.5.2013.

³⁷ Vgl. Thomas Hettche: *Was ist Literatur?*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 8.4.2010.

³⁸ Vgl. Johannes Schneider: *Der Roman ist tot ...*, in: *Der Tagesspiegel*, Nr. 21277, vom 17.3.2012.

durch mediale Narrationen ersetzt, die das ganze Spektrum vom historischen Essay, der Reportage und „Homestory“ bis zum multimedialen Storytelling abdecken. Es sind bezeichnenderweise die vertrauten Bauformen bzw. Genres des literarischen, publizistischen und filmischen Erzählens, die hier explizit oder implizit, in jedem Fall aber in allen denkbaren medialen Distributionskanälen ihre Wiedergeburt erfahren.

Aber auch die Gegenseite, NGO's und Kapitalismuskritiker etwa, haben die ungebrochene Macht von „Selbstermächtigungsgeschichten“ für sich entdeckt. Selbsterzählen als logische Konsequenz von Selbstdenken ist eine auf Aktion, Intervention zielende narrative Strategie, wie sie der Soziologe Harald Welzer verfolgt: Geschichtenerzählen ist ihm essentiell, „allein schon, weil man damit aus dieser Haltung des bloßen Kommentierens herauskommt. [...] Wenn ich eine Geschichte für erzählenswert halte, stehe ich nicht mehr drüber.“³⁹ Hier ist sie wieder, in neuem, zeitgemäßem Gewand, die „volle Körperlichkeit“ des Erzählers, die eine Haltung, einen Willenshabitus also, zum Ausdruck bringt, der mehr ist als ein unverbindliches „Like“. Das bestätigt auch in digitalen Zeiten den Kompensationsphilosophen Odo Marquard in seiner Feststellung: „Die Erwartung, daß das Erzählen in unserer gegenwärtigen und zukünftigen Welt zu Ende gehen wird, ist also eine Fehlerwartung. [...] die Erzählungen – je rationeller und geschichtsloser unsere Wirklichkeit einerseits wird – werden in ihr andererseits in alten und neuen Formen wichtig und zentral.“⁴⁰

Zu diesen neuen Formen gehört der gesamte Komplex des Visual Storytelling. Was im 18. Jahrhundert als Bilderzählung in den nunmehr massenhaft verbreiteten Bilder-Serien der großen Kupferstecher Hogarth, Callot oder Chodowiecki begann und über die frühen Comic Strips bis zu den Graphic Novels und Piktogrammen der Gegenwart fortgesetzt wurde, erfährt nun in den „visual & multimedia narratives“ der Sozialen Medien eine neue Dimension. Ob als Fotos, Videos, Animationen, Grafikdesign, Infografiken, Illustrationen – das digitale Erzählen kommt nicht ohne statische oder bewegte Bilder aus, Bilder sind längst „Elemente der Primärzone des gesamten Lebens“⁴¹, ihre besondere Wirkung beziehen sie aus einer Mischung von affektiven und kognitiven Elementen. In seiner Bildakt-Theorie betont Horst Bredekamp ein grundsätzlich interaktives Moment – das Bild aktiviert den Betrachter: „Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln [...], die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht.“⁴² Gemeinhin gilt, Sprache und Bild in dauerhafter Konkurrenz zueinander zu sehen. Aber das Bild kann auch „Verbündeter der Sprache“ sein, „indem die Reflexion von Bildern höchste Ansprüche an die Sprache stellt“⁴³ Bereits Hogarth attestierten seine Zeitgenossen und

sein kongenialer Kommentator, Georg Christoph Lichtenberg, eine „reading structure“: Visuelle Vieldeutigkeit erzeugt kontextuelle Implikationen, die ein Wechselspiel von mittelbarer und unmittelbarer Erzählung bedingen.⁴⁴

Bildern wie Texten sind die mehrdeutigen Darstellungsprinzipien eigen, die ergänzender Weitererzählung bzw.

39 Harald Welzer: *Zukunft*, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 52, vom 2./3.3.2013.

40 Odo Marquard: *Die Philosophie der Geschichten und die Zukunft des Erzählens*, a.a.O., S. 70.

41 Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Frankfurt/M. 2012, S. 15.

42 Ebd., S. 52.

43 Ebd., S. 53.

44 Vgl. Karl Arndt: *William Hogarth in Umrissen*, in: *William Hogarth: Der Kupferstich als moralische Schaubühne*, Stuttgart 1987, S. 8 ff.

Kommentierung bedürfen. Selbst Storytelling als „Next Stop to Visualization“ (Robert Kosara), wie es Printmedien und das Social Web in Gestalt von ausgeklügelten Infographiken erobert, verlangt nach komplementärer Ergänzungs- oder Nacherzählung. Gerade weil solcher Art Visualisierung eine Übersetzungsleistung von zumeist Informationen darstellt, muss die Geschichte dahinter miterzählt werden. Weil Daten oder datenbasierte Informationen abstrakt bleiben, brauchen sie eine „story“, die wiederum nur nach den Aufbauprinzipien, den temporalen Strukturen, den kausalen Zusammenhängen von „Semantic story structures“ des Erzählens zu funktionieren vermag.⁴⁵

Erst recht gilt das für die stark in den Sozialen Medien wachsende Zahl der Fotogeschichten und -montagen, die zunehmend Texte ersetzen. Der unaufhaltsame Aufstieg von Instagram als „Social Photograph“ dokumentiert dies. Mit der Möglichkeit, einen Filter zu wählen „to transform the look“, wird das Aggregieren von Fotos (eigenen und ausgewählten) zum eigenständigen *kuratorischen* Akt. Ähnlich verhält es sich bei Videos auf Youtube: Hier erzählen Bewegtbilder die Geschichte, über das „Editing“, also Schnitt und Montage, können filmische Narrationen adaptiert werden. Letztlich lässt sich über so gut wie alle Social Media – von Social Magazines wie „pulse“, Job-Plattformen wie „Linked in“ oder Sound-Music-Tools wie „Spotify“ Storytelling betreiben, ob über Erfahrungsgeschichten oder Aggregationen. Das auf Montagetechniken basierende cut & paste-Prinzip von DADA und Pop-Kultur feiert hier mit neuer Medientechnologie Wiederauferstehung.

Die narrative Königsdisziplin des digitalen Zeitalters bleibt vorläufig aber die eigene Lebensgeschichte – die „Timeline“ von Facebook. Es ist die als „Chronik“ annoncierte Autobiographie von über einer Milliarde Menschen: „biographisches Selbstmanagement“ (Klaus Hurrelmann) als *das* Massenphänomen des 21. Jahrhunderts. Jeder Nutzer avanciert zum Erzähler seiner selbst und teilt dies mit „Freunden“, die wiederum interaktiv zu Co-Autoren der Lebenschronik werden. Dabei sollen und werden Daten en masse generiert, die per Algorithmus zu Nutzerprofilen und Nutzungsmustern (vom Konsum über das Freizeit- bis zum sozialen Verhalten und politischen Einstellungen) verarbeitet werden. Daraus ergibt sich ein Paradoxon der besonderen Art: der dokumentarisch-memorierende Charakter des Chronikalischen denaturiert zum Informationsgenerator eines Datamining, das keine Story will, sondern Muster für werbliche Ansprache ohne Streuverlust. Der Chronist verkümmert zum freiwilligen Datenproduzenten. Was aber wäre nun, wenn sich die „Timeline“ narrativ in eine ‚wirkliche‘ Chronik verwandeln würde?

Das besprochene und das erzählte Leben

Chroniken sind „Texte, die nicht enden können“⁴⁶. Die alten Chroniktexte haben stets versucht, sich in eine „Idealnorm sowohl für die Menschheitsgeschichte wie für das Verhalten der Menschen“ einzuschreiben. Der Chronist suchte nicht seine persönliche Meinung darzulegen, er sah sich „der Tradition, der Wahrheit, der Moral“ verpflichtet. Also bediente er sich Legenden, Überlieferungen, Erzählungen anderer; wenn er in der ersten Person redet, dann nicht als subjektiver Erzähler oder Autor, sondern als „Protokollführer“. Als solcher kennt er nur zwei Positionen: wahr oder

⁴⁵ Vgl. u.a. Robert Kosara / Jack Mackinlay: *Storytelling: The Next Step to Visualization*, rkosara@tableausoftware.com.

⁴⁶ Juri Lotmann: *Die Struktur literarischer Texte*, a.a.O., S. 306.

unwahr.⁴⁷ In dieser erzählperspektivischen Verkürzung unterscheidet sich die traditionelle Chronik von künstlerisch-erzählenden, d.h. explizit fiktiven Texten. Mehrdeutiges, Unbestimmtes, Vages oder gar Enigmatisches ist den chronikalischen Erzählern fremd, sie schreiben fort und zeichnen auf, was sich ereignet hat, was geschehen ist. Klarheit, Übersichtlichkeit und Wahrheit im von der Zeit vorgegebenen Rahmen und in linearer Narration ist das Charakteristikum der Chronik. Deshalb können Chroniken Authentizität für sich reklamieren. Vor allem dieses bis heute verführerische Momentum mag Facebook dazu bewogen haben, die „Timeline“ in Deutschland als Chronik auszuweisen. Chroniken vertraut man.

Jede Lebenschronik folgt der „sphärischen Geschlossenheit des Erzählwerks“ mit seiner Synchronisierung von Zeitabläufen, konsekutiven Verknüpfungen, linearen Abfolgen oder den „Mischformen“ aus direkter und indirekter Rede.⁴⁸ Im chronikalischen Lebensbereich fallen Information und Erzählung zusammen, „sujetlose Texte“ (kalendari-sche Eintragungen etwa) verbinden sich mit „sujethaften Texten“, in denen „bewegliche Figuren“ konkrete Handlungen vollziehen.⁴⁹ In der Verknüpfung und Sukzession von Ereignis – Geschehen – Geschichte erfüllen sich Lebensgeschichten. Die Herausforderung auf der „Timeline“ besteht aber für jeden Nutzer darin, den neutralisierenden, rein funktional-versachlichenden Rahmen (die Formatierung) narrativ zu sprengen. Mehr noch: die bipolar verobjektivierende Erzählperspektive des Chronikalischen selbst muss aufgebrochen werden. Denn Narration als Identitätsstiftung verlangt – will sie reflexiv, erklärend und unterhaltsam sein – nach der Gesamtheit elementarer erzähl-technischer Operationen jenseits verengender Gattungsgesetze. Weder Zeitstrahl noch Chronik liefern die notwendigen „Konstruktionsregeln für Selbsterzählungen“. Ansätze und Methoden narrativer Identität legen die Betonung auf Lebensgeschichten, als eine Vielzahl, ein Strom von Erfahrungsgeschehnissen, die kein stabiles Konstrukt darstellen, sondern einen Prozess.⁵⁰ Neben der möglichen souveränen Beherrschung und Anwendung unterschiedlicher erzähltechnischer Spielregeln erfordert die Lebenschronik als Selbsterzählung einige spezifische Vorabklärungen. Dazu gehört eine Art Aushandeln der selektiven Ereignisse oder Episoden nach Relevanzkriterien, denn der potentielle Adressat, seine Erwartungen und Wahrnehmungen, seine Reaktions- und Verhaltenssteuerung wollen – vergleichbar dem Konstrukt des „impliziten Lesers“ (Wolfgang Iser) – eingebunden werden.⁵¹ Dieses antizipatorische Selbsterzählen entlastet die reale

menschliche Interaktion, es eröffnet Gestaltungs- und Deutungsräume, die – im Notfall – Irrungen und Wirrungen zulassen, ohne die Identitätskonstruktion gleich ganz in Frage zu stellen. Kein konturenscharf eindimensionales Profil ist das Ziel, sondern ein facettenreiches Charakterbild.

47 Vgl. ebd., S. 369 ff.

48 Vgl. Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 19702, S. 95 ff., passim.

49 Vgl. Juri Lotmann: *Die Struktur literarischer Texte*, a.a.O., S. 370 ff.

50 Vgl. etwa Wolfgang Kraus: *Identität als Narration*, <http://web.fu-berlin.de/postmoderne.psych>.

51 Vgl. ebd., S. 3.

Eben das sichern eine Pluralität von Geschichten in Text und Bild, auktorial, personal, ich-erzählt, in linearer Narration oder assoziativen Bildsequenzen vorgetragen, voraus- und zurückweisend gestaltet: die Selbsterzählung als multiperspektivische und multimediale Gesamtkomposition – strategisch reduziert, bewusst redundant, variant und diversifiziert, affektiv und kognitiv.

Auf Facebooks „Timeline“ etwa vermittelt sich eine besondere Erzählsituation: Autor, Erzähler und Erzählfigur sind vom Ausgangspunkt her identisch. Dies zu einem narrativen Spiel zu nutzen, in dem Autorenkomentar, Wechsel der Erzählperspektive oder direkte „Figurenrede“ assoziationsreich montiert werden, käme der Vorstellung einer (selbst-) bewusst komponierten, nicht linear verlaufenden Lebensgeschichte bereits sehr nahe. Jenseits aller *Personal Brand*-Strategien mit ihrer fotografisch-illustrativen Oberflächenästhetik und dem dazugehörigen Authentizitätsgebot gestaltet der digitale Erzähler ironisch, mehrdeutig, vielleicht auch provokant eine ungewöhnliche, bisweilen prekäre Beziehungskonstellation zwischen Distanz und Nähe. Vor allem können die sozialen, politischen, kulturellen Kontexte deutlich werden, das Ich jenseits der banalen Faktizität des Zeitstrahls. Erst ein solches Erzählen, das den Mut zu Leerstellen und Unbestimmtheit aufbringt, setzt qua Text wie Bild die Reizpunkte, um kreatives Co-Erzählen oder Interpretieren, also *narrative* Interaktivität, zu stimulieren.

Das wäre ein zu Leben, „Freunden“ und der Welt hin offenes biographisches Erzählen, das sich der prognostischen Sicherheitsverwahrung von Big Data, einem „Leben nach Zahlen“ erzählend verweigert.⁵² Es wäre ein Sieg der Kontingenz über das Kalkül, des Erzählens über die Information, der Phantasie über das Faktum. Ausgeschaltet wäre der Algorithmus als Co-Autor, der nach „Likes“ und Kommentaren „Meilensteine“ des fremden Lebens jenseits der realen Relevanz setzt. Die bloße Verhaltenschronik verwandelt sich dann wieder in Eigengeschichte, verstrickt in Fremdgegeschichte. Im Erzählen können schlummert gerade im digitalen Zeitalter ein jederzeit abrufbares subversives Potential. Wird dies nicht mehr gelebt, vermittelt und folglich aktiviert, dann tritt jener „Present-Shock“ in Kraft, der ein Leben in der Echtzeit-Falle und eine zum Livestream verkümmerte Narration bedeutet. Alles ist dann nur noch „Jetzt“, die Vergangenheit vergeht nicht mehr, und die Zukunft beginnt nie. Das damit verbundene Symptom nennt Douglas Rushkoff „Digiphrenia“ (digitally provoked mental chaos), und es tritt ein, weil „we lost our capacity to absorb traditional narrative“.⁵³

An Kommunikation besteht kein Mangel, an erzählerischer Kompetenz schon eher. Der Lebenslauf ist keine „Timeline“, sondern „ein Ensemble seiner Geschichten“⁵⁴. Und die Selbstentdeckung bietet allemal Stoff und Ansporn genug, das Erzählen nicht verlernen zu wollen: „Ich selbst – das ist das tollste und verwirrendste Erlebnis, das ein Epiker haben kann.“⁵⁵ Nur in seinen Geschichten ist der Mensch recht eigentlich bei sich selbst – und die wollen erzählt sein. Das kann sogar per „Timeline“ gelingen: „narrare necesse est“.⁵⁶

52 Vgl. dazu zuletzt Martin U. Müller et al.: *Die gesteuerte Zukunft*, in: *Der Spiegel*, Nr. 20, vom 13.5.2013, S. 64–74.

53 Vgl. Janet Mastin: *Out of Time: The Sins of Immediacy*, in: *The New York Times* vom 13.3.2013.

54 Odo Marquard: *Die Philosophie der Geschichten und die Zukunft des Erzählens*, a.a.O., S. 62.

55 Alfred Döblin: *Der Bau des epischen Werks*, in: Eberhard Lämmert et al.: *Romantheorie*, a.a.O., S. 172.

56 Odo Marquard: *Die Philosophie der Geschichten und die Zukunft des Erzählens*, a.a.O., S. 64.