

## aufgelesen

Wolf Haas: *Auferstehung der Toten*; *Der Knochenmann*; *Komm, süßer Tod*; *Ausgebremst*; *Silentium*; *Wie die Tiere*; *Das ewige Leben*

Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996-2001 und Hoffmann & Campe 2003, durchschnittlich ca. 200 Seiten.

Jetzt schreibt schon wieder so ein Akademiker! Als gäbe es nicht schon den Schwanitz und den Schlink und den Händler, hat nun der Linguist Wolf Haas den Absprung vom akademischen Jargon gewagt. Noch 1990 promovierte er über die »sprachtheoretischen Grundlagen der konkreten Poesie« und war anschließend als Universitäts-Lektor tätig. Im Unterschied zu den schreibenden Akademiker-Kollegen hat Haas aber den Diskurswechsel recht radikal vollzogen und für seine Romane einen mehr als unakademischen Schreibstil entwickelt, wenn auch seine Texte sehr von seinen linguistischen Kenntnissen profitieren. Dabei kam ihm ohne Zweifel zu Hilfe, daß er einige Jahre als Werbetexter gearbeitet und sich in Österreich mit erfolgreichen Kampagnen (zum Beispiel der Kampagne für Verkehrssicherheit, »Lichtfahrer sind sichtbarer«) einen Namen gemacht hat. Haas ist keiner, der belletristisch schreiben müßte, um sein Brot zu verdienen. Die Ausdauer und Konsequenz, mit der er zwischen 1996 (*Auferstehung der Toten*) und 2003 (*Das ewige Leben*) mittlerweile sieben Krimis, davon sechs allein über den Detektiven Brenner geschrieben hat, zeigt, daß er mittlerweile ein Profi und längst kein Liebhaber- oder Nebenbei-Autor mehr ist.

Sein Auftakt-Buch, *Auferstehung der Toten* von 1996, das ihm gleich den (anschließend noch mehrmals erworbenen) deutschen Krimipreis einbrachte, zeigt in seiner Aufmerksamkeit für sprachliche Details deutliche Spuren seiner akademischen Vergangenheit, und nicht zuletzt darin steckt ein Gutteil der Faszination, die von seinen Büchern ausgeht. Schon der Romantitel ist ein hinter sinniges Spiel: Beim Leser wird zunächst automatisch das kulturelle Gedächtnis wachgerufen und die christliche Heilslehre assoziiert, dann aber offenbart das Ende des Krimis die Titelformulierung als grammatikalische Spitzfindigkeit, denn mit der Auferstehung der Toten ist eben nicht der naheliegende Genitiv Plural gemeint, sondern der Genitiv Singular femininum. Um *eine* Tote geht es also, die wieder »aufersteht«; und sich als Drahtzieherin hinter den tödlichen Ereignissen verbirgt. Diese Art von Sprachspielen sind ein wesentliches Grundmuster für die Brenner-Romane, die sich allesamt um den aus dem öffentlichen Dienst ausgeschiedenen und zum selbstständigen Ermittler und Detektiven mutierten Ex-Polizisten Brenner drehen.

Die Romanplots variieren das in der *Auferstehung der Toten* angelegte Muster einer bestimmten österreichischen Region, in der »der Brenner«, auf seine sehr eigene Art grausige Mordfälle aufklärt, wobei gleichzeitig das Brutale und Bodenlose des jeweils dargestellten Milieus zum Vorschein kommt. In *Der Knochenmann* von 1997 stehen die mörderischen Ereignisse auf einer steirischen Grillhendl-Raststation im Mittelpunkt. In *Komm, süßer Tod* von 1998 begibt sich der Brenner aus Geldnot ins Wiener Rettungsfahrerwesen, das sich schnell als tödliches Geschäft erweist. *Silentium* von 1999 führt den Leser in die Abgründe eines katholischen Salzburger Internats und dessen Verstrickungen mit den Salzburger Festspielen. *Wie die Tiere* von 2001 entlarvt dann die Verhältnisse in und um einen Wiener Tierschutzverein. Immer wieder erfindet Haas neue Tötungsmethoden. Mal findet sich eine zerstückelte Leiche im Tischfußballtisch, mal in der Knochenmehlmaschine oder im Ballnetz, mal handelt es sich um Kältetod im Skilift oder um einen erzwungenen Fall ins Salzburger Felsentheater, wo normalerweise nur die Selbstmörder »auf einen Sprung vorbeischaun«, mal präsentiert Haas seinen Lesern ein durch Hubschrauber-Rotorblätter säuberlich abgetrenntes Haupt.

*Das ewige Leben* von 2003 führt an Brenners Heimatort Puntigam bei Graz und damit zurück in seine Vergangenheit und Ausbildungszeit bei der Kriminalpolizei. Der Leser erfährt einige der bisher verborgenen Hintergründe aus dem Leben Brenners, das sich – für die Textform ja auch nicht unüblich – selbst als krimiwürdig erweist.

Dennoch stellt sich die Frage, ob es sich bei den Haas-Büchern wirklich/überhaupt um Krimis handelt. Zwar präsentiert Haas gattungskonform einen Detektiv, der Mordfälle löst, und arbeitet auch mit weiteren gattungsüblichen Elementen. Der eigentliche Krimi-Plot und die Auflösung des Rätsels »Wer war der Mörder?« aber stehen bei Haas nie im Mittelpunkt, ja sind oft gar nicht prominent angelegt und bleiben dem Leser kaum im Gedächtnis. Auch die sonst überwiegend hymnische Kritik mäkelte gerne an dieser Stelle. Die Bücher werden weniger durch ihre Genregemäßheit bestimmt als vielmehr durch die sorgfältige Charakterisierung und die intimen Einblicke in Leben und Seele des Protagonisten, die manchmal weitschweifigen Einlassungen des Erzählers und vor allem durch die eigensinnige sprachliche Form.

Im Gegensatz zu den klassischen Vertretern der Detektivzunft ist »der Brenner«, Simon mit Vornamen, ein eher langsamer Typ, körperlich wie vor allem auch geistig. Er stellt nie direkt die wichtigen und richtigen Fragen und findet meistens erst über Umwege zur Lösung des Falles. Bei der Polizei war der Brenner wegen seiner Langsamkeit und Eigenwilligkeit eher ein Außenseiter, was nicht zuletzt zu seinem Abschied nach 19 Jahren Polizeidienst beitrug. Mit seinem forschenden neuen Chef war er nicht mehr zurecht gekommen.

Wie der Brenner dann auf Umwegen doch immer wieder auf die Lösung seiner Fälle kommt, ist das Interessante an den Romanen. Es handelt sich dabei oft um eine Art hermeneutisches Projekt, in dem Zeichen aber gerade anders gelesen werden müssen, als es zunächst den Anschein hat. Schützenhilfe leistet dem Brenner sein Unterbewußtsein, indem es ihm Hinweise in Form von Melodien als Ohrwurm in den Kopf setzt, deren zugehörige Texte wesentliche Hinweise auf die Lösung des Falles geben. In mehr als einem Fall besteht die richtige Lösung in der »korrekten« Interpretation einer Liedzeile, wobei diese richtige Lesart oft eine Verschiebung impliziert. In *Komm, süßer Tod* zum Beispiel ist der Schlüssel die titelgebende Zeile aus einer Bachkantate, wobei im Kopf des Brenner die eigentliche Zeile »Komm, süßes Kreuz« aus der Matthäus-Passion zu »Komm, süßer Tod« verändert wird. Diese metonymische Verschiebung von Kreuz zu Tod beinhaltet dann den entscheidenden Hinweis zur Lösung des Falls – der hier aber natürlich nicht verraten werden soll.

In *Silentium* beschäftigt den Brenner eine Liedzeile, die sich später als Vers in einem Song der Gruppe »Dr. Feelgood« erweist, den der Brenner in seiner Jugend auf einem Konzert gehört hat. Dr. Feelgood ist nun der entscheidende Hinweis auf eine der Schlüsselfiguren in der verwickelten Skandalgeschichte um Kinderhandel und die Salzburger Festspiele, nämlich den Leiter einer Partnervermittlung, »Dr. Phil Guth«. Auch hier gibt also eine Signifikanten-Verschiebung zweier homophoner Namen den zentralen Hinweis. In der *Auferstehung der Toten* erklärt der Lokalreporter Mandl den Brenner daher respektvoll zum »Duden-Detektiv«.

Vom Erzähler werden solche Interpretationsleistungen von seiten Brenners eher mit kritischer Distanz betrachtet. Nicht selten bemerkt er, daß der eine oder andere Mord zu verhindern gewesen wäre, wenn der Brenner nur etwas schneller »geschaltet« hätte. Grundsätzlich wird die Figur zwar mit Sympathie betrachtet, der Erzähler macht aber auch immer klar, daß er eine überlegene Position innehat, aus der heraus er die Handlung gestaltet. Ohne Scheu benutzt er daher sowohl die Ich-Form als auch die Du-Anrede an den Leser, den er für sich und die Geschichte mit regelmäßig wieder auftretenden Bemerkungen wie »Aber paß auf!« oder »Aber interessant!« oder »Ob du es glaubst oder nicht!« oder »Jetzt mußt du eines wissen« zur Aufmerksamkeit ermahnt. Das ist auch manchmal nicht unnötig, denn der Erzähler neigt dazu, sich in weitschweifigen und profan-weltanschaulichen

Kommentaren zu ergehen, deren Beziehung zur Romanhandlung oft nur entfernt assoziativ genannt werden kann. Dabei macht die Erzählerrede gerade den großen Reiz der Brenner-Romane aus, da in ihr der Handlungsverlauf trocken ironisch kommentiert und oft mit schwarzem Humor gewürzt wird. Kontinuierlich werden dabei Mikropointen konstruiert, in der Regel in elliptischen Satzkonstruktionen, zum Beispiel: »Da mußt du dir den Brenner wie eine alte Rangierlok vorstellen. Nicht leicht anzuschieben, aber wenn er einmal gerollt ist, Widerstand zwecklos.« Oder: »Seine Gesichtsfarbe ist hin- und hergehüpft wie die reinste Ampel.« Oder: »Wien ist ja eine Stadt, von der es heißt, daß man hier besonders gut sterben kann. Das ist schon möglich, ich persönlich finde aber, daß man in Wien auch besonders gut spazieren gehen kann.« – Die Reihe könnte beliebig fortgesetzt werden.

Der Sprachstil der Romane ist sehr am gesprochenen Wort orientiert, was zu extremen grammatischen Konstruktionen führt: »Wo man heute oft hört, ein Billig-Detektiv genauso gut.« Verben fehlen überhaupt häufig in der Brenner-Prosa, und mit der Stimme seines Erzählers zieht Haas auch alle Register der Umgangssprache, etwa bei mit »weil« oder »jetzt wie er...« beginnenden Hauptsätzen. Besonders auffällig ist die Tendenz zu parenthetischen elliptischen Konstruktionen (»Todesurteil Hilfsausdruck«, »Jimi Hendrix nichts dagegen«), oft auch mit »quasi« (»quasi Leih-Hirn«) oder »sprich« (»sprich Alarmstufe Rot«), die auch gerne als Konjunktionen verwendet werden. Adjektive oder Adverbien, die dem Erzähler gerade nicht einzufallen scheinen, werden regelmäßig einfach durch »ding« ersetzt. Charakteristisch und allein schon durch den Wiedererkennungseffekt amüsant ist auch der immer gleiche Anfangssatz der Brenner-Romane: »Jetzt ist schon wieder was passiert.« An der sprachlichen Form der Romane scheiden sich die Geister von Leserinnen und Lesern.

Gerade die sprachlichen Spielereien würden in jedem Falle eine genauere Betrachtung durch Haas' ehemalige Fachkollegen verdienen. Bisher hat sich die Germanistik Wolf Haas lediglich unter literaturwissenschaftlichem Fokus genähert und ihn unter die Popliteraten und »neuen Archivisten« einsortiert. Gilt Pop gemeinhin in bezug auf Musik als Phänomen der 80er Jahre, wird er in der deutschen Literatur erst als Entwicklung der 90er Jahre gesehen. Folgt man Moritz Baßler (*Der deutsche Poproman: Die neuen Archivisten*, München 2002), kommt es erst in den 90er Jahren dazu, daß man dem neuen Buch eines Autors vergleichbar entgegenfiebert wie schon in den 80ern der neuesten Platte seiner Lieblingsmusikgruppe. Diesen Eindruck teilen die überwiegend hymnisch gestimmten Haas-Rezensenten. Aber reicht das, die eigene Qualität der Haas'schen Prosa zu würdigen?

Baßler bestätigt explizit den Vorwurf, daß die so genannte Pop-Literatur, also zum Beispiel Texte der Herren Mand, Brussig, Stuckrad-Barre, Kracht oder Meinecke, keinen Tiefgang besitzt und nur »schöne Benutzeroberflächen« bietet. Das, was Baßler hier mit dem umgangssprachlichen »Tiefgang« meint, würde in der Literaturwissenschaft klassisch »Literarizität« heißen und allegorische, metaphorische oder metonymische Verweisstrukturen meinen. Solche Beziehungen jenseits des Denotativen, d.h. bedeutungsgenerierende Elemente, die über die jeweils gerade dargestellten Handlungselemente hinausweisen, werden Kritiker der Popliteratur in der Tat vermissen. Bei den Brenner-Krimis ist diese Ebene aber in jedem Fall auszumachen, was ihre Zurechnung zu dem so definierten Genre fragwürdig macht.

Haas ist aber auch kein »Archivist« in dem Sinne, daß die Phänomene der Alltagswelt gefeiert und von unterbewußten kollektiven ins kanonisch bewußt gehaltene literarische Gedächtnis geschrieben und dadurch bewahrt würden. Zwar greift auch Haas ironisch und karikierend auf Elemente der Medien- und Konsumgesellschaft zurück, beschäftigt sich mit *Aktenzeichen XY ungelöst* und Arnold Schwarzenegger, zitiert Werbesprüche und Aufschriften von Plastiktüten. Allerdings geschieht dies eben nicht im Sinne eines Aufrufens und unreflektierten Abspeicherns oder einer hymnischen

retrospektiven Betrachtung, sondern sie sind funktional in den Bedeutungszusammenhang der Texte eingebettet, somit eben nicht in ihrer Eigenständigkeit aufgerufen, sondern immer karikativ verzerrt.

Bei aller Originalität, die man den Haas'schen Romanen zubilligen kann, könnte man nach den fünf Krimis (und einem Intermezzo mit dem Formel-1-Roman *Ausgebremst* von 1998) doch langsam eine Ermüdung der Form und des Stoffes erwarten. Der Hauptfigur Brenner jedenfalls wird nicht nur geistiger, sondern auch höchster körperlicher Einsatz abgefordert, der seine Spuren hinterläßt. Nicht selten wird Brenners Gesundheit, die durch die ständige Migräne ohnehin schon beeinträchtigt ist, von den entlarvten Übeltätern noch weiter belastet. Er verliert Gliedmaßen, wird verbrüht, eingesperrt, gefoltert und hat am Ende sogar eine Kugel im Kopf. Der Erzähler würde sagen: Bruce Willis eine glatte Mimose dagegen. Die schwere Verletzung Brenners schon am Anfang von *Das ewige Leben* läßt ein mögliches Ende erahnen ... Aber: In seinem sechsten Band zeigt Haas sich frisch und originell und kommt zu einem fulminanten und unerwarteten Abschluß.

Fortsetzung ausgeschlossen? Der Brenner bleibt zwar am Ende am Leben, allerdings nur auf Kosten des Lebens seines Erzählers, über dessen Identität wir nun auch endlich mehr erfahren und der für seine Hauptfigur sein Leben gibt. Die Art, in der Haas ihn sich stilbewußt verabschieden läßt, ist beeindruckend. Starker Abgang nichts dagegen.

(Thilo Zelt)

David Herman: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*

Lincoln und London: University of Nebraska Press 2002 (417 Seiten mit ausführlicher Bibliographie und Index)

Wir verstehen die Welt, indem wir sie als Geschichten verstehen: Das ist eine der Hauptthesen, die den *narrative turn* der letzten beiden Jahrzehnte antreibt. So unterschiedliche Disziplinen wie Ethnologie, Psychologie<sup>a</sup>, Künstliche-Intelligenz-Forschung<sup>b</sup>, Religionswissenschaft<sup>c</sup>, Geschichtswissenschaft<sup>d</sup>, Managementtheorie<sup>e</sup>, Militärstrategie<sup>f</sup> und Philosophie<sup>g</sup> beschäftigen sich zunehmend intensiv mit Geschichten. Sie diskutieren ein verändertes Bild vom menschlichen Denken und sind dabei, die Ressourcen zu nutzen, die die Literaturwissenschaft dazu zur Verfügung stellen kann. Denn zum ureigenen Gegenstand der Literaturwissenschaft gehören Geschichten, deren Strukturen und Funktionsweisen speziell die Narratologie zu beschreiben versucht. Die Literaturwissenschaft könnte zu dieser neuen, spannenden Strömung einen wichtigen Beitrag leisten, indem sie ihr Wissen über Geschichten aktiv mit Wissen über das Denken, also etwa mit Überlegungen aus der Kognitionswissenschaft verknüpft.

Erste Ansätze dazu gibt es seit einigen Jahren, und diese Ansätze beginnen sich zu institutionalisieren; so gab es bei der MLA Convention in den vergangenen drei Jahren jeweils eine Untersektion zu kognitionswissenschaftlichen Herangehensweisen, 2003 unter dem sprechenden Titel »Reciprocity in the Relationship Between Cognitive Science and Literary Studies: What Can We

<sup>a</sup><http://www.hup.harvard.edu/catalog/BRUMAX.html>

<sup>b</sup><http://www.wdr.de/themen/wirtschaft/wirtschaftsbranche/medienfoerderung/avatare.jhtml>

<sup>c</sup><http://www.uni-wuerzburg.de/ev-theo/Mitarbei/huizing.htm>

<sup>d</sup>[http://www.press.jhu.edu/books/hopkins\\\_guide\\\_to\\\_literary\\\_theory/hayden\\\_white.html](http://www.press.jhu.edu/books/hopkins\_guide\_to\_literary\_theory/hayden\_white.html)

<sup>e</sup><http://www.stevedenning.com/>

<sup>f</sup><http://www.rand.org/publications/MR/MR1382/MR1382.ch10.pdf>

<sup>g</sup><http://www.stanford.edu/~rrorty/>

Offer to Them and Why Should They Care«, und Anfang 2002 brachte die Zeitschrift *Poetics Today* eine Sonderausgabe zu diesem Thema mit dem Titel »Literature and the Cognitive Revolution« heraus. Eine aktuelle, informationsreiche Übersicht zur momentanen Forschungssituation bietet die Webseite *Literature, Cognition and the Brain*<sup>a</sup>.

Zum Kreis derjenigen Literaturwissenschaftler, die sich intensiv mit Kognitionswissenschaft beschäftigen, gehört David Herman<sup>b</sup>. Er hat mehrere einschlägige Artikel veröffentlicht, darunter im Jahre 2000 »Narratology as a cognitive science«<sup>c</sup>. Herman argumentiert darin für eine Umordnung der Disziplinen, die die neue Rolle der Geschichten widerspiegelt: Er plädiert dafür, die Narratologie als ein Teilgebiet der Kognitionswissenschaft zu verstehen.

2002 erschien nun mit *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative* David Hermans erstes Buch zum Thema, in der neugeschaffenen und von ihm selbst betreuten Reihe *Frontiers of Narrative*<sup>d</sup> der University of Nebraska Press. Diese Reihe soll, so Herman, »einen Kontext zur Untersuchung der Frage bieten, wie sich Menschen auf Geschichten als ein wesentliches Mittel stützen, um ihre Erfahrungen zu strukturieren und zu verstehen.« Den Erfolg seines Buches wolle er einzig daran messen, welchen Beitrag es zur Erforschung dieser Frage leistet. Und das ist auch die Meßlatte, die die folgenden Überlegungen anlegen: Inwieweit ist das Modell, das David Herman entwickelt, anschlussfähig für die Erforschung der kognitiven Funktion von Geschichten? Inwieweit also ist sein Modell in der Lage zu beschreiben, wie man sowohl schriftliche Texte (und Filme, Comics, Computerspiele etc.) als auch die Welt als Geschichten wahrnehmen kann?

David Herman beschreibt narratives Verstehen als das Decodieren einer Geschichte zu einer *storyworld*. Eine *storyworld* ist ein mentales Modell, das sich der Rezipient von den Handlungen der Protagonisten samt der Welt, in der sie sich befinden, bildet. Diese *storyworld* rekonstruiert der Rezipient mithilfe von *cues*, von Hinweisen, die die Geschichte zu diesem Zweck liefert. Verstanden hat der Rezipient die Geschichte, wenn die *storyworld*, die er rekonstruiert, der *storyworld* entspricht, aus der die Geschichte entstand. Ein problematisches Kriterium, denn – abgesehen davon, daß es damit nur eine einzige zulässige Verstehensweise einer Geschichte gäbe – aus welcher *storyworld*, aus welcher Vorstellung entstehen die Erfahrungen, die wir machen und die wir ja als Geschichten verstehen können sollen? Hier bietet Herman also kein Kriterium für das adäquate Verstehen von Geschichten, das anschließbar wäre für Überlegungen zu einem adäquaten Verstehen der Welt.

Zentral für Hermans Überlegungen ist die Frage, wie sich die Beziehungen zwischen den *cues* und der aus ihnen rekonstruierten *storyworld* beschreiben und möglichst formalisieren lassen. In jedem der neun Kapitel seines Buches beschäftigt sich Herman mit je einem lokalen Element (zum Beispiel mit der Abgrenzung von Ereignis und Zustand) oder einer globalen Struktur (zum Beispiel mit Zeitstrukturen) der *storyworld* und den sie erzeugenden *cues*. Herman sagt zwar, daß die Elemente und Strukturen, mit denen er sich beschäftigt, nur eine Auswahl darstellen – warum er sich aber gerade mit diesen beschäftigt und welche Elemente oder Strukturen sonst noch zu untersuchen wären, wird nicht klar.

Aber auch die Elemente und Strukturen, die er erarbeitet, bezieht er nicht aufeinander. Mit Ausnahme der ersten drei Kapitel, die sich mit der Beschreibung der kleinsten Elemente von Handlungen in der *storyworld*, nämlich Zuständen und Ereignissen, und dann mit den Regeln für ihr Zusammensetzen zu Handlungsstrukturen beschäftigen, bleiben die einzelnen Kapitel unverbunden nebeneinander stehen. Symptomatisch dafür ist, daß es weder ein zusammenfassendes Schlußka-

<sup>a</sup><http://www2.bc.edu/~richarad/lcb/>

<sup>b</sup><http://www4.ncsu.edu/~dherman/>

<sup>c</sup><http://www.imageandnarrative.be/narratology/davidherman.htm>

<sup>d</sup><http://www4.ncsu.edu/~dherman/frontiers/>

pitel gibt, noch ein Beispiel, auf das Herman alle von ihm erarbeiteten Instrumente anwenden und so deren Zusammenspiel vorführen würde. Damit bleibt offen, wie die Gesamtstruktur einer *storyworld* aussehen könnte – oder auch nur, welche Probleme sich beim Verknüpfen der Einzelelemente oder durch das Konzept einer Gesamtstruktur ergeben. Damit vergibt Herman eine große Chance; denn in der Einleitung postuliert er, daß *storyworlds* ›mentale Modelle‹<sup>a</sup> seien. Dieses Konzept aus der Kognitionswissenschaft zeichnet sich unter anderem dadurch aus, daß die Struktur der Elemente im Modell analog ist zur realen Struktur der Elemente; zusätzlich zur Information über die Beschaffenheit der einzelnen Elemente bietet ein mentales Modell so die Möglichkeit, die im Modell dargestellten Beziehungen der Elemente für Schlußfolgerungen zu nutzen. Da Herman die einzelnen Elemente nicht in Relation zueinander setzt, nutzt er die eigentliche Beschreibungskraft dieses kognitionswissenschaftlichen Konzepts nicht.

Wäre nun ein vollständiges Modell einer *storyworld* schon eine Antwort auf die Frage, was eine Geschichte ausmacht? Diese Frage nach der Geschichtenhaftigkeit ist für die These vom Verstehen der Welt als Geschichte von zentraler Bedeutung. Denn nur, wenn man herausarbeitet, was narratives Verstehen von anderen Verstehensformen abgrenzt, beschreibt diese These etwas Neues. Herman ist sich dessen bewußt, er formuliert mehrmals die Frage, was eine Geschichte ausmacht. Es gibt zwei mögliche Arten der Antwort auf diese Frage, zwei mögliche Arten, Geschichtenhaftigkeit zu definieren: prototypisch oder klassifikatorisch. Prototypisch ist die Beschreibung einer typischen Geschichte durch eine Merkmalskombination, die auf einen konkreten Fall mehr oder weniger zutrifft und so graduelle Unterscheidungen zwischen typischeren und untypischeren Geschichten erzeugt. Eine klassifikatorische Definition von Geschichte stellt Minimalforderungen auf, die erfüllt sein müssen. Ein konkreter Fall erfüllt entweder alle diese Minimalforderungen und wird dann als Geschichte klassifiziert oder er erfüllt sie nicht. Eine klassifikatorische Definition zieht also im Gegensatz zu einer prototypischen eine klare Grenze zwischen Geschichten und Nicht-Geschichten. Welcher Art die Antwort nun sein müßte, will Herman nicht entscheiden. Er führt mit *narrativity* und *narrativehood* sowohl einen Begriff für eine prototypisch als auch einen für eine klassifikatorisch definierte Geschichtenhaftigkeit ein.

Damit ist aber noch nicht beantwortet, ob ein (prototypisches oder minimales) Modell einer *storyworld* definieren würde, was eine Geschichte ausmacht. Denn liegen die Kriterien für Geschichtenhaftigkeit in der Art, *wie* die Geschichte erzählt wird, oder in dem, *was* erzählt wird? Um diese Unterscheidung selbst gibt es eine lang andauernde und noch nicht beendete Diskussion, die in ihrem Verlauf eine Vielzahl von Begriffspaaren (und inzwischen auch mehrwertige Unterscheidungen) hervorgebracht hat, aber auch die Position, daß diese Unterscheidung generell nicht haltbar sei. Herman führt für das, was erzählt wird, den Begriff *storyworld* ein, der im Gegensatz zu den meisten entsprechenden Vorgängerbegriffen neben den ›tatsächlich‹ erfolgten Handlungen und Ereignissen explizit auch alles mit einschließt, was passieren hätte können. Als Gegenbegriff zu *storyworld* benutzt er den (allgemein üblichen) Begriff *discourse*. Hermans Vorstellung von der Beziehung dieser beiden Ebenen zueinander bleibt jedoch vage: Die einzige Stelle, an der er sich ausführlicher damit beschäftigt, findet sich im sechsten Kapitel, dem Kapitel zur Zeitlichkeit. Dort führt er die Unterscheidung von *storyworld* und *discourse* als ein klassisches Element der Narratologie ein, bringt eine ganze Reihe von Argumenten von Gegnern dieser Unterscheidung und kehrt dann ohne weitere Diskussion mit dem lapidaren Satz: »Abgesehen davon jedoch haben die klassischen Methoden einige beeindruckende Ergebnisse hervorgebracht.« zurück zu seiner Darstellung des Genetteschen Begriffssystems, das wesentlich auf einer solchen Ebenenunterscheidung (Genette nennt die beiden

<sup>a</sup>[http://www.tcd.ie/Psychology/Ruth\\_Byrne/mental\\_models/](http://www.tcd.ie/Psychology/Ruth_Byrne/mental_models/)

entsprechenden Ebenen *histoire* und *discours*) beruht.

In Kapitel drei findet sich eine kurze Passage, in der Hermans latente Skepsis gegen diese Unterscheidung aufscheint: »Eine ausführlichere Untersuchung zur *narrativity* sollte also die Ressourcen der Sprachtheorie und der Kognitionswissenschaft nutzen, um herauszufinden, wie die (Form der) Ausdrucksseite von Geschichten mit der (Form ihrer) Inhaltsseite interagiert. Mit anderen Worten, um zu verstehen, warum manche Sequenzen narrativer als andere sind, brauchen wir neue Wege, die Beziehungen zwischen dem, was die klassische Narratologie in *story* und *discourse*, in *fabula* und *sjuzet* aufgeteilt hat, zu modellieren.« Damit endet aber seine Beschäftigung mit dem Thema an dieser Stelle. Wie diese neuen Wege aussehen könnten, skizziert er nicht. So klar Herman also die Frage nach der Geschichtenhaftigkeit als eine zentrale formuliert, so wenig macht er sich Gedanken dazu, welche Bedingungen mögliche Antworten auf diese Frage erfüllen müßten.

Eng mit der Frage nach dem Wie des Erzählens verknüpft ist die ebenso zentrale Frage, ob die Rekonstruktion von *storyworlds* an bestimmte Medien gebunden ist, welche Form die *cues* also haben können. Herman geht davon aus, daß die *cues* nicht nur schriftsprachlich, sondern auch bildlich oder ›auditiv‹ (er meint damit wohl sowohl mündliches Erzählen als auch zum Beispiel den Soundtrack eines Films) sein können; seine Beschreibung der Zuordnungsprinzipien von *cues* zu Elementen der *storyworld* bezieht sich aber meist explizit auf schriftsprachliche *cues*, und seine Argumentation nutzt dabei oft linguistische Beschreibungskategorien. Es gibt eine Ausnahme: Im Kapitel sechs zur Zeitlichkeit analysiert er einen Film, und zwar Atom Egoyans *The Sweet Hereafter*. Dabei stellt er explizit fest, daß die jeweiligen Zuordnungsprinzipien in Text und Film fundamental divergieren: »Schriftliche Erzählungen codieren Polychronie, indem sie bestimmte Arten von Informationen zur Verfügung stellen [...]. Filme dagegen codieren Polychronie, indem sie bestimmte Arten von Informationen auslassen.« Damit droht Herman aber seine oben angeführte Argumentation, daß sich die Geschichtenhaftigkeit auf die Beziehung zwischen *cues* und *storyworld* gründet, zu untergraben.

Hier stellt sich die generelle Frage nach der Übertragbarkeit von Hermans Überlegungen: Die meisten seiner Beobachtungen und Argumentationen sind an schriftliche Texte geknüpft und stellen enge Beziehungen zwischen linguistischen Merkmalen und Elementen der *storyworld* her. Wie können diese gewonnenen Analysekriterien nun genutzt werden, um einen Film, einen Comic, Ereignisse in der Welt zu verstehen? Herman gibt auch auf diese Frage keine direkte Antwort.

Herman hofft, so die letzten Sätze seines Buches, »Wege aufgezeigt zu haben für die kommende Forschung zur Frage, was für ein Gegenstand (oder besser, Prozeß) Geschichten sind; [...] und wie es Geschichten Menschen ermöglichen, sich selbst, die anderen und die Welt zu verstehen«. Bei Fragen von dieser Komplexität und Tragweite wären systematische Überlegungen zur Herangehensweise ein echter Fortschritt in der Forschung. Doch die Wege, deren Verlauf Herman andeutet, führen nicht zum Ziel, denn Herman umgeht genau diejenigen Fragen, deren Beantwortung die Voraussetzung ist für ein Nachdenken über die Rolle von Geschichten für das Denken.

(Brigitte Rath)