

Die Fantastischen Vier

Sie können fliegen, sich dehnen und verformen, wahnsinnig schnell laufen und wenn sie wollen, auch kräftig zuschlagen. Sie sind der Stoff, aus dem die Träume und die Geschichten sind, die Märchen und die Sagen und die großen Werke der Weltliteratur. Niemand kommt ohne sie aus, und sie erwarten Respekt in der Form aufmerksamer Befassung.

Die Fantastischen Vier bevölkern einzelne Sätze, Abschnitte, Kapitel und ganze Bücher. Sie treten nicht immer gemeinsam auf, aber sie sind stets in Bereitschaft, falls man sie braucht. Ihrem Wesen nach verstehen sie sich als Handwerk.

Ich stelle Ihnen die Vier zunächst einzeln vor. Irgendwann weiter hinten werden sie gemeinsam auftreten: **Ding, Ort, Figur, Szene**

Ding

Das Ding an sich existiert in einer Überfülle von Manifestationen in schierer Zahllosigkeit. Viele der Dinge, die uns umgeben, sind uns so selbstverständlich wie unsere Denkgewohnheiten und ebenso wenig besehen und bedacht. Holen wir das Ding in einen Text, geschieht es daher häufig, dass wir es in seinem Sosein vernachlässigen, ihm die nötigen Worte versagen und es für das Lesepublikum in einen Nebelschleier hüllen.

„Die Oberfläche des Brotes ist wunderbar, schon wegen des gleichsam panoramaähnlichen Eindrucks, den sie verschafft: als hätte man, wie's einem beliebt, die Alpen, den Taurus oder die Anden in den Händen. So wurde denn eine formlose Masse, aus der gerade ein Rülpsler stieg, für uns in den Sternbackofen geschoben, wo sie beim Erstarren in Täler, Grate, Bodenwellen und Risse aufbrach ... (...)“

„Im Namen der Dinge“ von Francis Ponge erschien 1942 in Paris, die deutsche Übersetzung kam 2017 heraus. Francis Ponge war ein Meister der Kunst, Dingen zu ihrem Recht zu verhelfen, indem er sie selbst zum Sprechen brachte. Wer verstehen will, was man an all den vertrauten Dingen so leicht übersieht, möge sich von ihm leiten lassen, einen neuen Blick auf die Kaffeetasse, den Füllfederhalter oder ein Bild an der Wand zu werfen.

Das genaue Hinschauen verbessert nicht nur die Beobachtungsgabe, es ist auch Balsam für Vorstellungskraft und Konzentration. „You can observe a lot by watching“, hinterließ uns auch Yogi Berra, der Unvergleichliche

„Lassen wir zunächst die zugleich dunstige und trockene, zerzauste Atmosphäre sprechen, in welcher die Zigarette immer schief drinsteckt, seitdem sie sie ohne Unterlass erzeugt. Danach ihre Person: eine kleine Fackel, die sehr viel weniger leuchtet als duftet, von der sich in feststellbaren Intervallen eine berechenbare Anzahl leichter Aschenmassen löst und zerfällt. Ihre Leidenschaft schließlich; diese glühende Knospe, die in silberweiße Schuppen zerfällt und die ein unverzüglicher Glühstrumpf, ein ganz moderner, umzieht.“

Was Ponge antrieb, war genaue Betrachtung und präzise Beschreibung – mit Vergleichen, Metaphern und Analogien, mit allem, was Sprache zu bieten hat. So verwandelt man eine Abstraktion oder eine diffuse Vorstellung in ein präzises Bild. Es ist längst klar, dass „das Ding“ viel mehr sein kann, als bloß ein physischer Gegenstand.

Wir gehen im Text an einen Ort mit vielen Dingen und bleiben allein, weil niemand uns folgen kann. Wer nicht dabei war, wer den Ort und die Dinge darin nicht aus eigener Anschauung kennt, sieht nichts als eine graue Fläche. Was, wenn es meine Aufgabe wäre, über diesen Ort und die Dinge darin zu schreiben? Aber aus irgendwelchen Gründen kann ich ihn nicht betreten. Ich bin auf die Beschreibung angewiesen, die man mir anbietet. Es ist von entscheidender Wichtigkeit, dass ich diesen Ort und die Dinge darin beschreibe, denn davon hängt die Zukunft des Universums ab. Was, wenn ich eine Besucherin aus der Zukunft wäre, die den Ort und die Dinge darin noch nie gesehen hat und nichts mit ihnen anfangen kann? Besonderes Interesse zeige ich an einer Gabel, die jemand neben einer Petrischale liegenließ.

Ort

Das war auch schon der Übergang zum nächsten der Fantastischen Vier, dem Ort. Ding und Ort treten oft gemeinsam auf und haben auf sprachlicher Ebene auch oft dieselben Probleme: Sie sind für das Lesepublikum häufig sehr schwer zu erkennen. Da sind keine Formen im Text, keine Farben, keine Maße, keine Anordnungen, keine Größenverhältnisse. Natürlich ist es verständlich, wenn man vergisst, es aufzuschreiben. Man sieht es einfach nicht mehr, wenn man sich täglich darin aufhält. Wer Ihnen aber wegen dichter grauer Nebelschwaden nicht an den Ort folgen kann, will auch nicht wissen, was sie da tun. Die Neugier gilt der Lebenswelt, bis hin zu kleinen Details, die im Alltag eine Rolle spielen. Die Mittel des Transports, die Ausstattung eines Schreibtischs oder die Art der Kleidung, die man zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort trug.

„Betrachtet die vertraute Umgebung so, als wäret Ihr gerade einem Boot aus Singapur entstieg und hättet Eure Fußmatte und die Nachbarn noch nie zuvor gesehen,“ rät Walter Benjamin, wenn es darum geht, gewisse notwendige Distanzübungen vorzunehmen, die beim Schreiben den Blick auf die alltägliche Umgebung in einer Weise schärfen, dass das Lesepublikum die Fußmatte vor Augen hat. Es erfordert einige Übung, die eigene Fußmatte noch nie gesehen zu haben, aber mit der Zeit wird es besser, und es ist ganz unglaublich, was man dabei alles erleben kann.

Rahmen

Orte zu beschreiben, ist etwas schwieriger als einem Ding die Ehre zu erweisen. Ein Ding hat einen Anfang und ein Ende und in der Regel eine klar umrissene Form. Aber ein Ort? Wo anfangen, wo aufhören? Schon bei einem kleinen Zimmer kann es schwierig werden, erst recht bei einem großen Haus, einer Straße, einem Park, einem Firmengebäude, einem Bahnhof...

Landschaftsmaler begrenzen den Ausschnitt, den sie malen wollen, mit einem Rahmen. Es kann ein leichter Holzrahmen oder ein aus Pappe zurechtgeschnittenes Ding sein, wenn der Rahmen im Kopf nicht hält. Beim Schreiben funktioniert das genau so gut.

Als Übung eignet sich der Blick aus dem Fenster, das ein natürlich vorgegebener Rahmen ist. Eine der berühmten Vorlagen zu dieser Technik stammt von E. T. A. Hoffmann und heißt: „Des Vetters Eckfenster“.

E.T.A. Hoffmann, Des
Vetters Eckfenster,
Berlin 1822

(...) Dabei liegt aber meines Vetters Logis in dem schönsten Teile der Hauptstadt, nämlich auf dem großen Markte, der von Prachtgebäuden umschlossen ist, und in dessen Mitte das kolossal und genial gedachte Theatergebäude prangt ...“ Es ist ein Eckhaus, was mein Vetter bewohnt, und aus dem Fenster eines kleinen Kabinetts übersieht er mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes. (...)

Figur

Figuren lieben es, konkret und anschaulich beschrieben zu werden. Sie bevorzugen die Beschreibung mit Handlung und Redeweise, gelegentlich auch mit ihrer äußeren Erscheinung oder mit kleinen Marotten, bevor man ihre Erscheinung und möglichen Eigenschaften in abstrakter Reihung aufzählt.

Die Darstellung gewisser Gewohnheiten, mancher Ansichten und Überzeugungen, wenn sie in der Sache von Belang sind, auch kleiner Schwächen, machen die Person vielleicht sympathisch (auch wenn es Personen gibt, die beim besten Willen nicht sympathisch sind). Es sollte aber nicht alles auf einmal am Anfang stehen und dann nie wieder erwähnt werden. Das Lesepublikum möchte die beschriebene Person und auch die Menschen, denen sie begegnete, die sie begleiteten, mit denen sie debattierte, nach und nach kennenlernen – so wie es sich im richtigen Leben abspielen würde oder abgespielt hat.

In einem Punkt ist Vorsicht geboten. Wenn man bei den Beschreibungen der Figuren nicht aufpasst, landet man ganz schnell in den Untiefen der Küchenpsychologie, wo das Eis ziemlich glatt ist. Selbstzeugnisse der jeweiligen Person, so man eine reale Person vorstellt, verschaffen einen sicheren Tritt, seien es schriftliche Materialien, seien es Transkriptionen von Interviews.

Theophrast von Eresos, Philosoph und Naturforscher (371 bis 287) hinterließ eine kleine Schrift mit großer Wirkung. Die „Charaktere“ zeigen in dreißig knappen Skizzen Zeitgenossen aller möglichen oder auch unmöglichen Art.

Theophrast,
Charaktere, Stuttgart
1970

Der Bäurische (Auszug)

„Wenn er in die Stadt hinuntergeht, fragt er einen, der ihm begegnet, wie teuer die Felle und der Räucherfisch waren, ob er heute Neumond feiere, und er sagt gleich, er wolle sich unten die Haare schneiden lassen und im Bad singen und die Sandalen nageln lassen und auf demselben Weg im Vorbeigehen bei Archias Stockfisch holen.“

Hanns-Josef Ortheil,
Schreiben dicht am
Leben. Notieren und
Skizzieren, Berlin 2011

Hanns-Josef Ortheil bringt auf den Punkt, was Theophrast in seinen „Charakteren“ tut:

„Theophrast vermeidet alle Eile, die ihn dazu treiben könnte, einen ‚Charakter‘ gleich als Ganzes erfassen zu wollen. Er weiß, dass das Wesentliche nicht auf einen Blick zu haben ist, sondern sich vielmehr aus lauter kleinen Komponenten zusammensetzt. Niemals versteigt er sich zu gedanklichen Einsichten, Überlegungen oder gar Fragen danach, was seine Figur antreibt oder motiviert. (...) Dabei erfahren wir nicht, was die Figur empfindet, woran sie denkt oder was auch immer sie in ihrem Innern bewegen könnte. Nicht die Psyche eines Menschen interessiert den antiken Porträtkünstler, sondern die Rolle, die eine Mensch im sozialen Leben seiner Umgebung spielt.“

Theophrast spekuliert nicht über seine Figuren, er setzt sie in Szene. Genau so kann man eine Person zeigen, wie sie ein Buch liest, ihre Brille auf- und absetzt, die Art, wie sie Notizen macht, nachdenklich aus dem Fenster schaut, gelegentlich den Kopf schüttelt, plötzlich lächelt, lebhafter notiert ... „Eine Geschichte lebt von den Figuren, nicht allein von der Idee“, erklärt die Krimiautorin Elisabeth George. Ideen halten kein Buch zusammen. Menschen können so etwas.

Elisabeth George,
Write Away, New York
2005

Äußerlichkeiten

Wenn es um die Äußerlichkeiten geht, ist der Blick auf alle Personen, die ein Werk bevölkern, nüchtern, nicht voyeuristisch und niemals wertend. Sie können Personen durch ihre Kleidung charakterisieren, wie Flaubert es tat, andere tun es mit Möbeln. Bei Edgar Wallace ist es immer wieder der Schmuck, die Brillis an der Krawattennadel und an mehr als einem Finger oder die millionenschwere Perlenkette am Hals der Dame. Aber das sind natürlich „nur“ fiktive Figuren. Mit nüchternen, nicht wertenden Beschreibungen von Äußerlichkeiten (wie auch von Handlungen) kann man eine Person vernichtend schlagen, vorausgesetzt, man kennt seine Zielgruppe und weiß, wie sie auf die Brillis an der Krawattennadel und den Louis-Seize-Sekretär reagiert.

Szene

In der Szene haben Ding, Ort (Setting) und Figur (Person) einen gemeinsamen Auftritt. Hier treffen sie in einem Punkt oder besser gesagt auf einem Schauplatz zusammen. Das Spiel kann beginnen, das Publikum schaut gebannt und in freudiger Erwartung Richtung Bühne. Es hofft, dass der Vorhang aufgehe und eine von allen Plätzen aus gut sichtbare Szenerie preisgebe, geschrieben, um gesehen zu werden – mit Gesten, mit Mimik, mit Kleidung und Zeitung oder mit einem starren Gesichtsausdruck, weil der Mörder weiß, dass er in der Falle sitzt und gleich verhaftet wird. Wer das Holodeck auf den Schiffen der Sternenflotte kennt, weiß, dass sich die anwesenden Personen in nichts weiter als in einem dunkelgrauen Kasten befinden, wenn nicht gerade ein Programm läuft, das Energie in Materie verwandelt. Das heißt: Es reicht nicht, eine Figur oder Person bis ins kleinste Detail bei einer Handlung zu zeigen, wenn nicht zugleich sichtbar ist, wo sie sich aufhält, was sie womit tut und wie sie sich im Raum bewegt oder nicht bewegt. Setting und Gegenstände müssen zumindest skizziert werden.

Es empfiehlt sich stets, exemplarisch zu arbeiten. Falls eine etwas schräge Privatgelehrte beschrieben werden soll – ob nun fiktiv oder real – und die Figur die Hauptsache des Textes oder der Szene ist, reichen in der Regel ein deckenhohes Bücherregal und ein Globus auf einem großen Bibliothekstisch und eine kleine Geste der Zerstreutheit, damit wir uns den Rest anschaulich dazu denken können. Der schottische Krimiautor und Oxford-Literaturprofessor Michael Innes, der seine hoch vergnüglichen und an gelehrter Debatte reichen Krimis gern im akademischen Milieu ansiedelte, verzichtete fast vollständig darauf, das Äußere seiner Figuren zu beschreiben. Er überließ es dem Lesepublikum, sich die *dramatis personae* selbst vorzustellen, nachdem er sie als allwissender Erzähler in theophrastartigen Charakterstudien, mit inneren Monologen und in ihrer Bewegung im Raum, das heißt, in der Szene vorgestellt hatte. Vielleicht ist der eine ein bisschen blass, der andere hat einen merkwürdigen Gang. Genau beschrieb Innes aber die jeweilige Umgebung der handelnden Personen, sei es das Innere von Räumen in alten Colleges, sei es die Niederung des Flusses, um dessen nächstgelegene Biegung gleich der Universitätsachter sausen wird, sei es ein verstohlener Blick auf ein bestimmtes Regal, sei es ein kurzes Erschrecken. Die Szenerie ist so lebendig, das man sich unversehens in sie hineinversetzt sieht und – wenn man Glück hat – Zeuge pfiffiger und ausgeklügelter Morde unter Akademikern und ähnlichen Spezies wird. Innes beherrscht bravourös den Wechsel des Blicks auf Detail, Halbtotale und/oder Totale: mit anderen Worten, den Kamerablick.

Michael Innes, *The Weight of the Evidence*, London 1943
(eines von etlichen Beispielen)

Kamerablick

Eine statische Kamera, unveränderte Beleuchtung und andauernde Nicht-Bewegung garantieren Langeweile und Fluchtimpulse. Falls Sie das verhindern wollen, wechseln sie Perspektive und Beleuchtung der Szene und sorgen Sie für Bewegung – nicht unbedingt der Figuren, sondern des lesenden Blicks und des denkenden Gehirns.

Führen Sie den Blick der Leserin wie mit einer Kamera durch das Geschehen, gehen Sie das eine Mal nah heran und betrachten ein **Detail**, vielleicht einen Gegenstand oder einen Gesichtsausdruck. Ein andermal treten Sie in den Hintergrund oder schauen aus der Vogelperspektive, um die ganze Szenerie – **die Totale** – zu betrachten. Sie zoomen in die Szene hinein und wieder heraus und achten dabei auf eine gute Balance zwischen den Blickwechseln. Die Perspektive zwischen **Detail** und **Totale** ist die **Halbtotale**, etwa ein begrenzter Zeitraum, ein Raum in einem Gebäude oder eine Episode in einer Serie von Ereignissen.

Details sind außer Gesichtsausdrücken und Gegenständen Möbel oder auch kleine Bewegungen. Die **Totale** ist nicht nur der Blick aus der Vogelperspektive. Sie ist auch ein längerer Zeitraum, ein Gebäude oder eine ganze Stadt oder Landschaft.

Wie man die Perspektive verändert und den Blick vom Detail über die Halbtotale zur Totale und wieder zurück wechselt, zeigt beispielhaft Franz Hessel in einem kleinen Text über den Berliner Viktoriapark.

Schließlich stand ich doch am Fuß des Berges vor dem großen Becken des Wasserfalls im Viktoriapark. Im Wasser lachte ein faunischer Fischer aus Bronze, der eine zappelnde Nixe in sein Netz zwang. Außer mir sah ihm bei dieser Tätigkeit von der nächsten Brandmauer der Kreuzbergstraße ein riesiges Reklamefräulein staunend zu, ohne darüber ihre Arbeit zu vernachlässigen. Sie musste die Wäsche in ihrer Riesenschüssel mit empfehlenswerten Seifenflocken behandeln. Ich aber ging einem kleinen Jungen nach, der auf seinem Dreirad bergauf fuhr bis zu dem Sandspielplatz. Am Lido, in Ostende und an der Riviera soll das gesellige Strandleben sehr entwickelt sein, in Berlin gibt es in verschiedenen Volksparks aber auch sehr schöne Sandplätze. Sie haben meist eine Holzfassung, auf deren Brüstung die ganz Kleinen ihre Kuchenformen stülpen, während innen in der weiten Sandwüste die Größeren Berge mit Tunneln und mit Rauchlöchern für Vulkane bauen.

Franz Hessel,
Spazieren in Berlin,
Berlin 1929