

K. WYBORNÝ

GRUNDZÜGE EINER
TOPOLOGIE DES NARRATIVEN

Filmtheoretische Schriften

Band 2

mit freundlicher Unterstützung des Filmmuseums München,
der Fakultät für Gestaltung an der Hochschule Mannheim,
der Albert und Anneliese Konanz-Stiftung Mannheim
und der Karl-Völker-Stiftung Mannheim



Inhalt

Vorwort des Autors zur provisorischen CD-Ausgabe (2004)	7
Vorwort zur Buchveröffentlichung im Lit-Verlag (2014)	12
Thomas Friedrich Einleitung	15
I. DER GRUNDFORMALISMUS	21
A. Quirks, neuronale Kollisionen und Quinks	23
B. Einfachste Erzählungen	30
C. Narronen, Narrative und vollständige Erzählungen	36
D. Aktonen, nichtaktonale Quinks und Links	51
E. Berührungen und Verknotungen	59
F. Die Langeweile oder die Indifferenz	72
G. Erste Schlussfolgerungen	81
II. NARRATIVE TOPOLOGIEN IM LICHT DER EVOLUTION	89
A. Koloniebildende Urkräfte	91
B. Jäger und Gejagte	102
C. Der Beginn der Sexualität	108
D. Genetischer Transfer topologischer Strukturen	117
E. Sexualität und Jagdverhalten	121
F. Paarbildungsverhalten als frühkambrisches Erbe	125
G. Sozio-Biologische Ausweitungen	131
III. IDEALE VERKNOTUNGSVERLÄUFE	133
A. Liebe und Zivilisation - Ars Amatoria	135
B. Die niedere Jagd und der Weg	152
C. Homerische und Odysseische Transformationen	160
D. Die schwache Verfolgung	166
E. Die Gleichgültigkeit der Götter	172
F. Der Weg und das Heim (Kampf um Troja)	183
G. Der Teppich der Penelope - Gaionen und Äonen	217
H. Der große Sieg	239
I. Die große Verbrüderung	250
J. Antizipierte und Scheinverknotungen	257
IV. ERWEITERUNGEN DES GRUNDFORMALISMUS	271
A. Interaktionsfolgen und Gelenke	273
B. Der Geschmack einer Erregung	283
C. Freudsche und Platonische Erregungen	287
D. Das Geld	296
E. Das große Omega	299
Anhang 1 - Zweikämpfe und Kollisionsschnitte (direkte Fortsetzung von Teil II)	305
Anhang 2 - Die Zeittaktung von Narronen	338
Anhang 3 - Teilchentheorie von Narronen	342
Anhang 4 - Tabellarische Übersicht und kompakte Zeichenerklärung	344
Register - <i>Index der Fachbegriffe, Personen-Index, Bestiarium</i>	347

Danksagung:

Für das Redigieren der Einleitung danken wir Prof. Gerhard Schweppenhäuser. Wertvolle Unterstützung bei der Erstellung der Druckvorlage leistete Marek Slipek. Für kostbare zusätzliche Hinweise gilt unser besonderer Dank Prof. Jürgen Berger, Prof. Kai Beiderwellen, Prof. Laurence Rickels, Volker Keipp, Ruth Domaschk, Durs Grünbein, Corinna Belz und Stefan Ripplinger. Hervorzuheben sind auch die Karl-Völker-Stiftung an der Hochschule Mannheim, die Albert und Anneliese Konanz-Stiftung an der Hochschule Mannheim, sowie das Filmmuseum München und dessen Leiter Stefan Drößler, ohne deren großzügige Unterstützung diese Publikation nicht hätte realisiert werden können.

Über den Autor:

Klaus Wyborny, geb. 1945 bei Magdeburg. Studium der theoretischen Physik an der Universität Hamburg und der Yeshiva University New York. Seit 1968 eigene Filme, die auf der Documenta 5 und 6, sowie auf zahlreichen internationalen Filmfestivals liefen – u. a. *Dämonische Leinwand* (1969), *Die Geburt der Nation* (1973), *Bilder vom verlorenen Wort* (1975), *Das szenische Opfer* (Preis der deutschen Filmkritik 1980), *Das offene Universum* (1991), *Sulla* (Großer Preis des Filmfestivals Split 2002), *Studien zum Untergang des Abendlands* (2010), *Syrakus* (in Zusammenarbeit mit Durs Grünbein, 2012). Etliche seiner Filme sind in Museen wie dem Museum of Modern Art New York, dem Deutschen Filmmuseum Frankfurt, dem Filmmuseum München oder der Hamburger Kunsthalle aufbewahrt. Seit 1974 unterrichtete er auch an zahlreichen renommierten Universitäten, Kunst- und Filmhochschulen insbesondere Filmgeschichte und die Theorie des Filmschnitts. Seit 2009 ist er Professor an der Hochschule Mannheim. 2013 erhielt er in Frankreich den *Prix Walter Benjamin*.

VORWORT DES AUTORS ZUR PROVISORISCHEN CD-AUGABE
(2004)

Ziel dieser Studie ist es, eine sprach- und weitgehend raumunabhängige Theorie des Narrativen zu skizzieren.

Da das Narrative, mit einigem Recht, gewöhnlich als Ausfluss unseres Sprachvermögens begriffen wird, wobei es umfasst, was man in Sprache und Schrift so alles zu „erzählen“ versteht, mutet dieses Unterfangen etwas widersinnig an. Doch unsere Träume verraten, dass sich auch ohne Worte „erzählen“ lässt. Zwar kann man, wie nicht zuletzt Freud demonstrierte, Träume nachträglich mit Hilfe von Worten in „Erzählungen“ verwandeln, die mannigfaltigen Interpretationen Zugang gewähren, es bleibt indes ein nicht recht fassbarer, unscharfer Rest, der nach dem Erwachen meist verschwindet und dessen Fluss sprachlich kaum zu fixieren ist. Ähnlich verhält es sich beim Film. Obwohl in Filmen recht viel gesprochen wird, kommt es immer wieder zu längeren Passagen, in denen sich der Film sozusagen „von selber“ erzählt, allein durch geordnetes visuelles Wirken.

Es gibt also durchaus narrative Formen, die von jedermann verstanden werden, ohne dass man erst mühsam eine sogenannte „Sprache“ erlernen muss. Dass trotzdem gern von z.B. einer „Filmsprache“ die Rede ist, deren Gesetze dies ermöglichen, wirkt ein wenig paradox. Denn bei näherer Untersuchung stellt sich heraus, dass die Gesetze im Film-Fall vornehmlich aus einem Regelsystem bestehen, das eine Folge von Räumen auf der Leinwand so abzubilden hilft, dass unser Raumempfinden einen plausiblen Gesamttraum daraus konstruieren kann, mit einigermaßen präzisen zeitlichen und geografischen, als „objektiv“ empfundenen Koordinaten.

In meiner Arbeit *Elementare Schnitt-Theorie des Spielfilms* habe ich mit einigem Erfolg versucht, dieses „narrative System“ auf eine Serie miteinander kompatibler Koordinatentransformationen zu reduzieren. Dabei stieß ich jedoch auf Schnitt-Typen, die sogenannten „Kollisionsschnitte“, bei denen unser auf „objektiven“ Räumen basierendes Raumempfinden nur auf so komplexe Weise zur Wirkung kommt, dass dort zugleich ein anderes Prinzip operieren muss.¹ Als einfaches Beispiel möge die Einstellung eines schwimmenden Krokodils gelten, der die eines am Wasser spielenden Kindes folgt. Als Zuschauer stellt man dazwischen sofort einen Bezug her und hält das Kind für gefährdet, weil man das Krokodil in dessen

1 K. Wyborny, *Elementare Schnitt-Theorie des Spielfilms*, Münster 2012, S. 256-278; im Sinn des Folgenden dann erörtert auf S. 289-301

Richtung schwimmend vermutet. Das Erstaunliche ist nun, dass diese Gefährdung selbst dann empfunden wird, wenn die Einstellung mit dem Krokodil sehr kurz ist, während eine längere Dauer unter Umständen hilft, die objektiven Raumverhältnisse so sorgfältig zu analysieren, dass man eine Gefährdung - weil sich etwa die beiden Örtlichkeiten nicht miteinander vertragen - für ausgeschlossen hält.

Dieser reflexhaft einsetzende Effekt, der gerade bei sehr kurzen Einstellungen bei Zuschauern den spontanen Eindruck einer großen Gefährdung entstehen lässt, wird in Spielfilmen bekanntlich in mannigfaltiger Form eingesetzt, um Schockeffekte zu produzieren. Er scheint auf Wahrnehmungsreflexen zu beruhen, die zum Teil offenbar atavistisch vorsprachlicher Natur sind. Anders als die meisten anderen Schnittformen ist er abhängig von der Natur der Bildinhalte. Wird das Krokodil durch einen Badenden ersetzt, löst eine Schnittfolge von gleicher Kürze nur Verwirrung aus.

Um diese „Kollisionsschnitte“ in ihren beobachtbaren Ausformungen zu verstehen, war es daher notwendig, ein System zu entwickeln, das den Reizinhalt der Bilder in gewissen Fällen Priorität gegenüber dem analytischen Begreifen der Raumgeometrie zubilligt. Damit hatte es weitgehend *raumunabhängig* zu sein. Es stellte sich heraus, dass dies, formal, mit bereits zwei auftauchenden starken Reizklassen, die ich durch das Symbolpaar „↑“ und „O“ - Pfeil und Öffnung - bezeichnete (also als verallgemeinerten „Aggressor“ und verallgemeinertes „Opfer“), bereits befriedigend zu bewerkstelligen ist.

In der überwiegenden Mehrheit der Einstellungen eines Films wirken diese Reize nur in gedämpfter Form. Bei ihnen kann unser analytisches Raumpfinden uneingeschränkt zur Geltung kommen. Immer jedoch, wenn Pfeil- oder Öffnungsreize Virulenz anzunehmen beginnen, merken wir, als Zuschauer eigentümlich bekitzelt, auf. Erscheint dann eine Einstellung in wiederum nur gedämpfterer Reizlage, bleibt es jedoch folgenlos, die Aufmerksamkeit flacht wieder ab. Folgt aber, unmittelbar nach dem ersten, im nächsten Bild ein zweiter starker Reiz, setzt oft ein Reflex ein, der die Einstellungen miteinander verknüpft und unser analytisches Raumpfinden überspielt, bis es sich, nach einer Serie wieder gedämpfter Einstellungen, erneut wieder einstellen kann. Mit diesem recht einfachen „Reizmodell“ war es möglich, die Kollisionsschnitte in simpler Art widerspruchsfrei in das narrative System zu integrieren.

Später fiel mir auf, dass gerade die *Raumunabhängigkeit* dieses Modells die Möglichkeit eröffnete, sich so auch anderen Phänomenen analytisch zu nähern, die sonst schwer zugänglich sind. Denn dass solch reflexhafter Effekt, um zur Geltung zu kommen, in unserem Stammhirn darauf wartete, dass sich die Spielfilmform entwickelt, klang äußerst unwahrscheinlich. Freud hat uns schließlich klar gemacht,

dass auch Träume und Wunschvorstellungen mit stark empfundenen Reizen arbeiten und sich Verbindungen zu schaffen wissen, die sowohl unserem analytischen Raumempfinden als auch unseren gefeiertsten Moralvorstellungen Hohn sprechen. Und sogar in der Wirklichkeit gibt es Momente, in denen gewisse Reize so stark auf uns wirken, dass auch unser Raumempfinden, so ungern wir es meist zugeben, gelegentlich nur eine Funktion unserer Reaktion auf jene Reize wird.

Daher lag nahe, das durch den gewonnenen Formalismus beschriebene Modell so auszuweiten, dass es unsere Wahrnehmung überhaupt zum Gegenstand hat, dass also das Wahrnehmen von Filmen nur eine Unterklasse davon repräsentiert. Die *Sprachunabhängigkeit* schien wiederum einen Meta-Zugang zu sprachlichen Narrationen zu ermöglichen, welcher mit Sprache selber, wenn überhaupt, nur sehr mühsam zu bewerkstelligen ist. Wobei man sich das so vorstellen mag, dass beim Lesen einer Erzählung in uns vage, das Bildhafte streifende, mit Reizen versehene Vorstellungen entstehen, die ebenfalls diesem Reizmodell unterworfen sein könnten. Denn dass beim Lesen in uns gewisse Vorstellungen präsent werden, die in gewisse Richtungen drängen und mit dem gelesenen Text interagieren, steht wohl außer Frage. Dass darüber hinaus ein Wahrnehmungsmodell für nicht mit Sprache begabte Wesen entstehen würde, machte die Sache nur reizvoller.

Blieb zu klären, in welchem Rahmen sich darüber überhaupt Aussagen machen lassen. Denn wenn nicht nur diejenigen des Raums, sondern auch die der Sprache als in Mitleidenschaft gezogene Koordinaten verdächtig sind, wird jede Aussage darüber verdächtig. Gottlob hat die Mathematik Verfahren entwickelt, die bei genau solchen Problemen greifen. Denn es lässt sich dazu ein „*Topologie*“ genannter Bereich zu Hilfe nehmen, in dem gewisse Eigenschaften geometrischer Figuren untersucht werden. Zwar wird die Topologie der Geometrie zugeordnet, sie befasst sich aber nur mit denjenigen Eigenschaften geometrischer Figuren im Raum, die sich nicht verändern, wenn der Raum in irgendeiner Art verschoben, verdreht, gekrümmt, gedehnt oder anderswie verformt wird. Nur das Zerreißen des Raumes ist dabei nicht gestattet, oder dass einzelne Punkte im Raum zur Dekkung gebracht werden. Während sich die klassische Geometrie mit Begriffen wie der *absoluten* Position, dem Abstand von Linien oder deren Parallelität beschäftigt, hat die Topologie also nur Eigenschaften wie *relative* Position und *allgemeine Form* zum Gegenstand. Als klassisches Beispiel für ein frühes topologisches Problem gilt das berühmte in Abb. 1 dargestellte Königsberger Brückenproblem: Ist es möglich, die sieben Brücken über den Fluss Pregel, die eine Insel A mit den Ufern B und C, sowie einer Landzunge D verbinden, zu überqueren, ohne eine Brücke zweimal zu betreten?

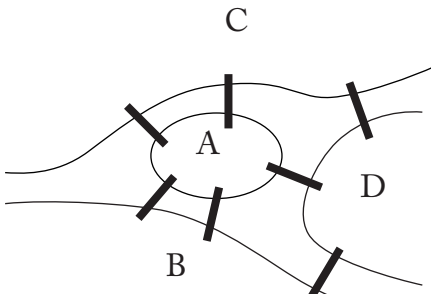


Abb. 1 Das Königsberger Brückenproblem

Wie man sofort sieht, ist dieses Problem unabhängig sowohl von der genauen Gestalt oder Größe der Insel als auch von der jeweiligen Brückenkonstruktion oder gar dem Namen des Flusses. Viele topologische Probleme weisen eine ähnlich einfache Anschaulichkeit auf. Und genau darum geht es bei der Untersuchung narrativer Formen: Gibt es in ihnen einfache, anschauliche Strukturen, die invariant gegenüber ihren speziellen verbalen und räumlichen Darstellungen sind?

Diese Arbeit ist der Versuch, solche Strukturen auf direkte und einfache Art anschaulich zu machen. Dabei bestand die Hauptaufgabe zunächst darin, die Resultate meiner Überlegungen zum Filmschnitt auf ein System möglichst weniger Axiome zu reduzieren, aus denen sich die Resultate zwangsläufig ergeben. Das bedeutet natürlich weder, dass die Axiome richtig sind, noch bedeutet es, dass die Resultate falsch werden, wenn man die Axiome wiederlegen sollte. Selbst die von vielen gewiss geteilte These, unsere narrativen Reflexe seien ausnahmslos „erlernt“, hätte keine wirkliche Einschränkung zur Folge, auch dann wären sie ja nach dem Lernen physiologisch real. Und bei der Analyse standen und stehen als Datenmaterial zusätzlich nicht zuletzt die unendlich vielen Filme zur Verfügung, bei deren Betrachten sich etliche Resultate verifizieren lassen. Es kann allerdings gut angehen, dass auch andere Axiomensysteme zu den gleichen Resultaten führen.

Die hier aufgestellten neurologischen Axiome - sie werden gleich im ersten Kapitel erläutert - mögen nicht jedem einleuchten, der mit den verwirrenden Grundlagen der Neurobiologie einigermaßen vertraut ist. Ich möchte in keiner Weise darauf bestehen, dass sie in genau dieser Form universell gültig seien oder auch nur partiell wirklich Gültigkeit haben, so sehr ich mich bemühte, dies plausibel erscheinen zu lassen. Es stellte sich jedoch heraus, dass man damit, trotz der augenscheinlichen Grobheit, so leicht zu einem sprachunabhängigen Überblick im komplexen Terrain des Narrativen gelangen kann, dass es verblüfft. Es geht also nicht darum, die Neurobiologie in ihre Schranken zu weisen, sondern ihr neue Zugänge zu ermöglichen.

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile. Im ersten, „*Der Grundformalismus*“, wird das Modell vorgestellt. Es beginnt mit der notwendig nicht ganz einfachen Darlegung der Axiome. Aber auch wenn man das dort Beschriebene nicht in allen formalen Details nachvollziehen kann oder mag, wird zu Beginn des zweiten Kapitels, „*Einfachste Erzählungen*“, bereits anschaulich ersichtlich, wie sie sich nutzen lassen, um komplexe Verhältnisse zu vereinfachen.

Im zweiten [nunmehr dritten²] Teil, „*Ideale Verknötungsverläufe*“, wird das Modell dann auf den Prüfstand gestellt und systematisch auf einige der Grundstrukturen des Narrativen angewandt, auf erotische Verwicklungen etwa oder Kategorien wie „Zweikampf“, „Jagd“ und „Verbrüderung“. Dabei wurde das Modell einerseits vorsichtig erweitert und zum anderen so provokant zugespitzt, dass es sich an bestimmte, im Film und in der Literatur immer wieder auftauchende Grundkonstellationen in der Praxis anpassen lässt und deren bis in kleinste Details oft identische oder, in anderen Fällen, unmissverständlich verwandte Struktur offenbart. Dies mündet ein in die Erörterung *antizipierter* Verknötungen bei Denkprozessen und inwieweit mögliches Handeln dadurch präfiguriert wird.

Und im letzten Teil, „*Erweiterungen des Grundformalismus*“, wird dann versucht, das Axiomensystem so zu ergänzen, dass es auch sogenannte „platonische Erregungen“ wie „Geist“, „Geld“, „Macht“, „Polizei“, „Presse“, „Kaufmannschaft“, „Menge“, „Markt“ oder „Dummheit“ umfasst und damit auf selbst komplexeste narrative Strukturen angewandt werden kann.

Den Abschluss bildet eine tabellarische Übersicht, auf die man bei Bedarf zurückgreifen mag.

K.W. - Hamburg, 19. 11. 2004

2 In der hiermit vorliegenden Buchveröffentlichung des LIT-Verlages wurde ein *Narrative Topologien im Licht der Evolution* genannter Teil eingefügt. Die *Idealen Verknötungsverläufe* beginnen auf S. 133, die *Erweiterungen des Grundformalismus* auf S. 271 und die *Tabellarische Übersicht* auf S. 344, wo darüber hinaus auch sämtliche benutzten Zeichen- und Symbolkombinationen noch einmal kompakt zusammengefasst und erläutert werden. Außerdem gibt es nun zusätzlich einige Anhänge und einen Index; siehe dazu das folgende Vorwort.

Nachdem der erste Band dieser Theoretischen Schriften zum Film erschienen ist, folgt, dank des unermüdlichen Drängens von Prof. Friedrich, mit den *Grundzügen einer Topologie des Narrativen* nun der zweite. Diesem wird am Jahresende als letzter ein dritter folgen, der etliche kleinere Aufsätze versammelt. Zunächst beabsichtigte ich, das Manuskript der provisorischen CD-Ausgabe von 2004 mehr oder weniger unverändert drucken zu lassen, schon weil die Arbeit im Sommer 1998 in kaum drei Wochen entstand und der übermütige Schwung des Ganzen bewahrt werden sollte. Aber beim Korrigieren fiel doch auf, dass einige wichtige, im Text angesprochene Punkte nicht eingelöst waren. Zum ersten die Andeutung, unser Zeitempfinden könne durch die dargestellten Wahrnehmungsmodi mitgeprägt sein. Zum zweiten, dass die entwickelte Theorie auch auf Träume anwendbar sei. Und drittens, dass sie auch für nichtmenschliche Lebewesen einen gewissen Beschreibungswert haben müsste.

Wegen der Kompliziertheit des ersten zögerte ich, mich damit zu befassen. Zwar bildete ich mir nach einigen Studien ein, darüber einiges formulieren zu können, aber wie bei allem, was mit „Zeit“ in Verbindung steht, betrat ich doch äußerst schwammiges Terrain, das endgültig zu verfestigen mir leider nicht so perfekt (oder wenigstens prägnant) gelang, dass sich die entstehenden Gedankenketten zwanglos in eine narrative Topologie einpassen ließen. Daher lagerte ich das Entstandene lieber aus, um es eventuell dem dritten Band dieser Filmtheoretischen Schriften zuzuführen.³ Aber ich wollte wenigstens noch ein kurzes Kapitel über die Topologie von Träumen einschalten.

Zu meiner Verblüffung erwies sich dies als weit komplexer als vermutet. Zumal Freud erhebliche Vorarbeiten geleistet hat, insbesondere auf dem Gebiet der in Träumen auftauchenden Sexualsymbole, die in verwandelter Form ja in den Grundreizen unserer Theorie erscheinen. In Verbindung mit der Art und Weise, in der Lévi-Strauss südamerikanische Mythen ineinander transformierte, hätte es eigentlich recht leicht vonstatten gehen müssen. Aber dem war nicht so. Schon wegen des Traummaterials, das man dafür benötigt, denn das in der Literatur vorhandene - das etwa Arthur Schnitzlers⁴ - wurde ja nicht unter topologischen Gesichtspunkten überliefert, sondern in optimiert sprachlicher Form, deren Kompaktheit vor allem das sprachlich klar Erfassbare betont. Im Grunde kann man - wie seinerzeit Freud

3 Unter dem Titel „*Auf der Jagd nach dem Aller kleinsten*“

4 Arthur Schnitzler, *Das Traumtagebuch 1875-1931*, herausgegeben von P.M. Braunwarth und L.A. Lensing, Göttingen (2012)

- für so ein Unternehmen nur eigenes Material (oder in seinem speziellen Fall: das seiner Patienten, mit denen er sich gründlich auseinandergesetzt hatte) anführen. Kurz, um das zu bewerkstelligen, wäre eine zweite Traumdeutung zu schreiben. Dazu fehlt mir jedoch außer der Kompetenz und der Zeit auch der Ehrgeiz.

Hilfreich ist natürlich der Begriff der *Wunscherfüllung*, der die Topologie vieler Träume erschließt. Aber schon bei simplen Träumen kommt es zu raschen Übergängen zwischen Traum-Örtlichkeiten, was in unserer Theorie noch nicht recht zu erfassen war. Das machte ein Kapitel zwingend (jetzt IV-A), worin ein Formalismus entwickelt wird, mit dem sich Unter-Erzählungen verbinden lassen. Doch auch damit wurde das Traumgeschehen nicht erschöpfend behandelbar, sondern es entstand nur eine zunehmend ausufernde Baustelle. Die ich schließlich - wie meine fragmentarische „Theorie der Zeit“ - wieder herausnahm. Die einigermaßen befriedigend fertiggestellten Passagen dieser „Traum-Topologien“ werden aber als getrennte Arbeit wohl ebenfalls im letzten Band dieser Filmtheoretischen Schriften Platz finden.

Als auf direkte Weise ergiebiger erwies sich hingegen meine Befassung mit der dritten Problemzone, der Ausdehnung der Theorie also auf nicht-menschliche Lebewesen. Zwar sollte sie ebenfalls nur aus ein paar Absätzen bestehen, und je mehr ich mich mit den bewundernswerten Anstrengungen der Molekulargenetiker vertraut machte, desto mehr uferete auch das aus. In diesem Fall endete die Ausweitung jedoch nicht in einer Baustelle, sondern sie gelangte zu einem logischen Abschluss.

Mit dessen 70 zusätzlichen Seiten erhielt die Gesamt-Konstruktion des Buches aber etwas unelegant Sperriges. Deshalb trennte ich von dem neuen Material die ersten 40 Seiten ab und fügte sie als *Narrative Topologien im Licht der Evolution* in den Text ein. Dort bilden sie (ab S. 89) nun den zweiten Teil dieser Veröffentlichung. Darin erfahren die in I-A enthaltenen Basisdefinitionen unserer Theorie (die ja zunächst ein wenig willkürlich wirken) eine naturwissenschaftlich präzise evolutive Verankerung. Es folgen, nunmehr als Teil drei und vier, die kaum veränderten *Idealen Verknotungsverläufe*, sowie die *Erweiterungen des Grundformalismus*.

Den Rest des in Bezug auf nicht-menschliche Lebewesen neu Geschriebenen (worin endlich auch die mehrfach erwähnte, bislang noch völlig obskure Verbindung zu den Kollisionsschnitten des Spielfilms eine ebenfalls in der Evolution fußende Begründung erfährt) verschob ich als *Zweikämpfe und Kollisionsschnitte* in einen auf S. 305 beginnenden Anhang.

Der Vorteil dieser unorthodoxen Stückelung liegt vor allem darin, dass sich dadurch etwas von der übermütigen Unbeschwertheit des ersten Entwurfs erhalten hat. Zugleich erlaubt sie Lesern, die ausschließlich an geisteswissenschaftlich-literarischen Phänomenen Interesse haben, den Anhang (mit seinen z.T. sehr ins

Detail gehenden sozio-biologischen Phänomenen) einfach zu ignorieren. Während Interessenten, die beruflich eher mit neuronalen oder genetischen Problematiken befasst sind (und sich daher erfahrungsgemäß nur ungern in kleinteilige belletristische Debatten verstricken lassen), die Teile drei und vier komplett übergehen können, um gleich zum Anhang zu springen, dessen wissenschaftliche Seriosität ja die direkte Fortsetzung des zweiten Teils bildet.

Somit liegen hier eigentlich zwei Bücher vor: ein ernsthaft-seriöses für Natur-, ein heiter-seriöses für die Geisteswissenschaftler. Das klingt absonderlich, ist aber nur realistischer Ausdruck eines unsere Gesellschaften durchziehenden Konflikts, in den das Denken erstmals in aller Schärfe wohl bei Descartes geriet. Sein legendärer *Discours de la méthode* war bekanntlich nur als Vorrede zu drei langen naturwissenschaftlichen Abhandlungen gemeint, die zusammen mit der Vorrede veröffentlicht wurden, *La Dioptrique*, *Les Météores* und *La Géométrie* (Lichtbrechung, Himmelserscheinungen, Analytische Geometrie). Interessant an der Rezeptionsgeschichte des 1637 erschienenen Werks ist nun, dass selbst die klügsten Literaten und Philosophen die revolutionäre, auf vielen Ebenen bis in die Gegenwart wirkende Mathematik seiner analytischen Geometrie *komplett ignorieren* und die Vorrede und ihr „*Je pense, donc je suis*“ in amüsiertem Ausführlichkeit feiern. Unterdes die Naturwissenschaftler einzig die hochseriöse analytische Geometrie gelten lassen (die in der Tat stilistisch *und* inhaltlich fast so modern wie ein heutiges Lehrbuch wirkt), während sie die von den Philosophen gefeierte Vorrede eher für krauses, längst überholtes Zeug halten.

Die Trennung der Geistes- von den Naturwissenschaften, für die der englische Schriftsteller C. P. Snow den vieldiskutierten Begriff der „*Two Cultures*“ prägte⁵, die miteinander nicht mehr zu kommunizieren verstehen, hat sich mittlerweile entschieden weiter verfestigt. Das ist bedauernswert, wird inzwischen aber nur noch als (mitunter) irritierendes Symptom einer spezifischen Geistes-Befindlichkeit angesehen, der man nicht mehr enttrinnen kann. Dass die hier vorliegende Arbeit die Kluft zwischen den beiden wenigstens auf einem Gebiet, das beide interessieren müsste (auf dem Fundament allen „Erzählens“ nämlich, auf das *beide* ja angewiesen sind), zu überbrücken vermag, mutet insofern sehr optimistisch an, ist aber fraglos Ausdruck einer Hoffnung, die ich zuweilen hege. Dass ich mir Leser wünsche, die den Text komplett absorbieren, muss ich daher wohl nicht ausdrücklich betonen.

K.W., Hamburg, den 25. 1. 2014

5 C. P. Snow, *The two cultures and a second look*, Cambridge 1963

EINLEITUNG VON THOMAS FRIEDRICH

In seiner *Elementaren Schnitt-Theorie des Spielfilms*, dem ersten Band dieser filmtheoretischen Schriften, ging es Klaus Wyborny primär darum, das narrative Geschehen von Filmen auf eine naturwissenschaftliche Basis und möglichst objektive raumzeitliche Beziehungen zurückzuführen. Diese werden von außenstehenden - und daher gewissermaßen *objektiven* - Betrachtern des Filmgeschehens entwickelt. In den nun hier vorliegenden *Grundzügen einer Topologie des Narrativen*, versucht Wyborny dagegen, Zugang zu einer Erzählebene zu finden, die auf dem subjektiven Wahrnehmen aufbaut.

Diese klare Abwendung von einer strikt naturwissenschaftlichen Annäherung an Erzählphänomene weist bemerkenswerte Parallelen zu Edmund Husserls Lebensweltkonzeption auf. Im Zweiten Buch der *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* (1912-14) unterscheidet er eine *naturalistische* Einstellung, in welcher der Mensch Welt und Mitmenschen im Geist der Naturwissenschaften sieht, von einer *natürlichen*, in der wir uns befinden, *wenn wir miteinander leben, zueinander sprechen, einander im Grusse die Hände reichen, in Liebe und Abneigung, in Gesinnung und Tat, in Rede und Gegenrede aufeinander bezogen sind; desgleichen in der wir sind, wenn wir die uns umgebenden Dinge eben als unsere Umgebung und nicht wie in der Naturwissenschaft als „objektive“ Natur ansehen.*⁶

Dabei ist die naturalistische Sicht laut Husserl der natürlichen - bzw. *personalistischen* - untergeordnet. Denn dass uns die Welt stets nur subjektiv vermittelt im Bewusstsein gegeben sein kann, hat man in der naturwissenschaftlichen Einstellung methodisch-notwendig zu „vergessen“. In Bezug auf die Naturkausalität der naturalistischen und die Motivation der personalistischen Einstellung schreibt er:

Das „Weil – So“ der Motivation hat einen ganz anderen Sinn als Kausation im Sinne der Natur. Keine noch so weitgehende Kausalforschung kann das Verständnis verbessern, das wir haben, wenn wir die Motivation einer Person verstanden haben [...] Die Kausalität in der Natur in den Naturwissenschaften hat ihr Korrelat [dagegen] in Naturgesetzen, denen gemäß eindeutig zu bestimmen ist (mindestens im Gebiet der physischen Natur), was unter eindeutig bestimmenden Umständen folgen muß. Wenn es dagegen in der geisteswissenschaftlichen Sphäre heißt, es wolle der Historiker, Soziologe, Kulturforscher geisteswissenschaftliche Fakta „erklären“, so heißt das, er will Motivationen klarlegen, er will verständlich machen, wie die betreffenden Menschen „dazu kamen“, sich so und so zu verhalten... - Und weiter: Alle geistigen Veranstaltungsweisen sind

6 *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* (1912-1914), Husserliana (HUA), Band IV, S. 183

durch Beziehungen der Motivation „kausal“ verknüpft [...] Ich höre, es sei ein Löwe ausgebrochen, und weiß, daß ein Löwe ein blutgieriges Tier ist, d a h e r fürchte ich mich auf die Straße zu gehen. Der Diener begegnet dem Herrn, und weil er ihn als seinen Herrn erkennt, grüßt er ihn mit Ehrerbietung [...] In allen diesen Beispielen tritt das *W e i l* der *M o t i v a t i o n* auf.⁷

Ein ähnliches Beispiel führt Wyborny an, wenn er eine Filmsequenz beschreibt, in der zunächst ein schwimmendes Krokodil zu sehen ist und anschließend ein Kind, das an einem Gewässer spielt. Auch dann schließt ein Betrachter sofort im Sinne des Husserlschen „*Weil der Motivation*“, dass das Kind in Gefahr ist. Das entscheidende bei der natürlichen, auch *lebensweltlich* genannten Einstellung (und ebenso der filmischen Produktions- und Rezeptionsweise) ist, dass die Subjekt-Objekt-Trennung nur unvollständig vollzogen wird. Erst nach Vollzug derselben befindet man sich im naturalistischen Modus der Naturwissenschaften und nimmt „objektive Räume“ und „objektive Zeit“ wahr. In der natürlichen Einstellung (bzw. bei der Filmrezeption) erleben wir die Welt dagegen in einer regredierten Form, gleichsam wie Kinder, die die Subjekt-Objekt-Trennung im Lauf ihrer psychischen Entwicklung erst mühsam und durch einige Schocks erlernen müssen. Die immanente Zeit und der erlebte Raum spielen dabei eine große, jedoch oft nicht ganz durchsichtige Rolle. Wenn man jemanden sehnsüchtig erwartet, wird die erlebte Zeit gewaltig gestreckt. Fährt man freudig drei Wochen in Urlaub, dann vergeht die erste Woche schön langsam, die zweite erheblich schneller, und die dritte eilt davon. Ist man allerdings nicht gern weggefahren und hat schon zu Beginn Heimweh, dann vergeht die ganze Zeit wiederum sehr langsam, weil sie Wartezeit ist. Ähnlich werden Räume in der lebensweltlichen Einstellung und im Film erlebt. Man hat es mit seltsamen Hybridräumen zu tun, bei denen die Trennung von Ich und Nicht-Ich nicht recht vollzogen ist. Im Sinne von Husserl kann man von regressiver Wahrnehmung sprechen, denn die Trennung ist nötig, um „objektiv“ urteilen zu können, und im Wort „Urteil“ ist - worauf bereits Hölderlin verwies - genau diese Ur-Teilung (von Subjekt und Objekt) enthalten. Deswegen heißt die lebensweltliche Erfahrung bei Husserl auch vorprädikative Erfahrung. Erst bei der späteren prädikativen Erfahrung gilt die aristotelische Logik des Urteils mit dem Satz der Identität, dem Satz vom Widerspruch und dem Satz vom ausgeschlossenen Dritten, vom *tertium non datur*.

Auf die Göttinger Lebenswelt der *Ideen* kam Husserl in *Die Krisis der europäischen Wissenschaften* (1934-37) zurück. Darin geht er davon aus, dass unsere Alltagseinstellung bereits so sehr von naturwissenschaftlichen Objektivierungen durchdrungen sei, dass die lebensweltliche Einstellung nicht mehr mit der

7 HUA, Band IV, S. 229 f.

Alltagseinstellung gleichgesetzt werden darf, sondern diese durch eine spezifische *epoché* erst wieder zugänglich gemacht werden müsse. Das gilt heute fraglos noch stärker als zu Husserls Lebzeiten. Laut Husserl gibt es nun zwei Möglichkeiten die Lebenswelt zu thematisieren: erstens *die naiv-natürliche Geradehineinstellung* und zweitens *die Idee einer konsequent reflexiven Einstellung auf das Wie der subjektiven Gegebenheitsweise der Lebenswelt und der lebensweltlichen Objekte*.⁸

Wyborny hat in seiner Topologie Grundelemente der lebensweltlichen Erfahrung herausarbeitet, er leistet also die von Husserl geforderte konsequent reflexive Einstellung, während der „normale“, das heißt, der mit der Handlung mitfiebernde Leser oder Filmbetrachter in der naiv-natürlichen Geradehineinstellung nur den Faden der jeweiligen Erzählung erfasst. Das Faszinierende von Wybornys Theorieansatz ist nun, dass er ausgerechnet mit einem naturwissenschaftlichen Theorieansatz das Göttinger Lebensweltkonzept Husserls zu präzisieren vermag, während für Husserl hingegen noch klar schien, dass die Lebenswelt nur mit einem geisteswissenschaftlich-phänomenologischen Ansatz reflexiv erfasst werden kann, weil sie nämlich die „vergessene“ Basis der naturalistischen Einstellung ist und dieser daher logisch in ihrer Genese voraus liegt. Ähnlich konstatiert (auf S. 203) auch Wyborny zunächst, dass die naturwissenschaftliche Revolution, die durch das von Descartes erdachte Koordinatensystems bewirkt wurde, darin bestanden habe, dass *jeder Punkt eines Weges plötzlich mathematisch gleichberechtigt* geworden sei. Und er folgert daraus: *Will man zu einer raumunabhängigen Theorie des Narrativen gelangen, muss genau das wieder rückgängig gemacht werden. Insofern langen wir konsequenterweise wieder beim Raumkonzept der Griechen und den Argonauten an.*

Aber wie vollzieht sich nun das lebensweltliche Erleben der Welt? Wir erleben dabei nicht nur die Mitmenschen, sondern auch die Dinge, gleichsam beseelt, nicht als bloße *objecta*, sondern in einer Weise, in der die Subjekt-Objekt-Trennung nur unvollständig erfolgt. Wir haben es dabei mit einer Einfühlung in Mitmenschen und Dinge zu tun, was Husserl als *komprehensive Apperzeption* bezeichnet. Das meint nichts anderes, als dass wir Dinge und Mitmenschen als Objekte auffassen, die für uns bei Interaktionen in vielerlei Hinsicht nützlich sein könnten. *Komprehensive Einstellung* meint z.B., dass ich zum Ding „Hammer“ nicht alle möglichen Nutzungen hinzuaddieren muss; ich nehme den Hammer vielmehr stets als Schlaginstrument wahr, mit dem ich Nägel - aber auch Schädel - einschlagen kann. Im gleichen Sinne werden Mitmenschen sofort als uns gegenüber wohlwollend, aggressiv oder begehrllich aufgefasst. Insofern werden Dinge und Mitmenschen im lebensweltlichen Erfahrungsbereich als gleichsam beseelt erlebt. Anders gesagt, bilden sie Ausgangspunkt einer Reihe möglicher Verlaufsformen von kurzen oder

8 *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. HUA, Band 6, S. 146

längeren Interaktionen, von kleineren oder größeren Geschichten.

Indem nun Wyborny in seiner Topologie eine sprach- und raumunabhängige Theorie des Narrativen skizziert, expliziert er zugleich die Erfahrung der Welt in der lebensweltlichen Einstellung. Dabei weichen seine Beispiele der monotheistischen Kultursphäre des Christentums aus, statt dessen lässt er antike Götter in etlichen Mythen auftreten, deren spezifische Handlungsinhalte für, bis heute gültige, narrative Interaktionsmuster stehen, was er in Kapitel III-E *Die Gleichgültigkeit der Götter* (auf S. 172) begründet: *Insofern entspricht das modellhafte Wirken der Götter [...] in gewisser Weise „Teilchen“, die bei diesen Interaktionen vermitteln und so für Abläufe sorgen, wie sie in unseren Quinksequenzen dargestellt sind. Wir können einen Gott der guten Verheiratung z.B. als jemanden bezeichnen, der das Muster entsprechend unseren als ideal erkannten Sequenzen steuert. Das Christentum lehnte solch vielgöttig unsere Interaktionen steuerndes Teilchenkonzept ab. Stattdessen wollte es einen einzigen, ursprünglich waltenden Gott am Wirken sehen, aus dessen Ursprungs-Handeln alles weitere folgt.* - Die Erfahrung der Lebenswelt geschieht Wybornys Ansicht nach also eher im Sinne der Antike. Insofern lässt sich der von Husserl in der *Krisis* behauptete naturwissenschaftliche Einbruch in die Lebenswelt als Einbruch des monokausalen Christentums in die eher nach der antiken Geisterwelt organisierten Lebenswelt verstehen.

Während Husserl der Sichtweise Freuds ausweicht, ist Wybornys Arbeit Freud fraglos verpflichtet. Sie operiert ausdrücklich an der Nahtstelle zwischen etlichen Einsichten Freuds und den auf Darwins Hypothesen basierenden Neurowissenschaften. Obwohl vieles von Freud durch Erkenntnisse der Neurobiologie wenn nicht entwertet, so doch relativiert wurde, gehört von seinen Schlüsselideen gesichert doch noch mindestens dreierlei⁹ zur Basis der Neurowissenschaften: Erstens, dass die sexuellen und aggressiven Triebe genau wie Hunger und Durst als inhärenter Teil der menschlichen Psyche und unseres Genoms zu betrachten und überdies früh im Leben wirksam sind. Dass sich zweitens die Nervenzellen der wirbellosen nicht wesentlich von denen der Wirbeltiere (und mithin des Menschen) unterscheiden, dass es also eine speziesübergreifende Kontinuität der Verarbeitung von Reizen geben muss.¹⁰ Und drittens, dass seine Theorie des Geistes trotz ihres Mankos, nicht empirisch belegbar zu sein, immer noch die einflussreichste und kohärenteste Theorie geistiger Aktivität ist, die uns zur Verfügung steht.

Unter diesem Gesichtspunkt erhält Wybornys Ansatz, eine Theorie des Narrativen, die auch das Verhalten von nichtmenschlichen Lebewesen umfasst, auf genau

9 Nachzulesen etwa bei Erich Kandell, *Das Zeitalter der Erkenntnis*, Göttingen 2012, S. 69 ff.

10 Überraschend klar von Freud bereits 1882 in *Die Struktur der Elemente des Nervensystems* formuliert, Vortrag im psychiatrischen Verein, *Jahrbücher für Psychiatrie und Neurologie* 5, No. 3, S. 221-229

diesen akzeptierten Bereichen aufsetzen zu lassen, nicht nur philosophisch sondern auch im positivistisch wissenschaftlichen Diskurs zwingend Sinnhaftigkeit. Denn indem sich die Neurowissenschaften an die im 19. Jh. geprägte Richtung hielten, dass man unter das oberflächlich Äußere schauen müsse, um zur Wirklichkeit zu gelangen - was z.B. die Tomografie leistet - gelangten sie zu so komplex verschachtelten Anschauungen, dass es vielleicht nötig ist, einen ähnlichen Bruch mit der Neurologie zu wagen, wie er von Freud etwa 1890 vollzogen wurde, weil die derzeitige Neurologie nicht mit einer möglich gewordenen Psychologie des Geistes Schritt halten konnte, sodass er sie unabhängig von der Biologie des Gehirns formulieren musste. Mit modernen Bildgebungsverfahren kann man inzwischen zwar etliche Reflexe gehirnpfysiologisch nachweisen, aber die Verbindung dieser Reflexe zu narrativen Verknüpfungen ist neurologisch momentan unmöglich zu fabrizieren.

Wenn wir uns der Frage stellen, was allen Spielfilmen der unterschiedlichsten Genres, ganz unabhängig von ihrer Länge oder den technischen Formaten, gemeinsam ist, ergibt sich eine simple Antwort: Menschen kommen zufällig oder nicht zufällig zusammen, manchmal binden sie sich mehr oder weniger stark, oft, aber nicht immer, lösen sie diese Bindungen wieder auf und gehen auseinander.

In Anlehnung an Edmund Husserl nennt man solch Gedankenspiel methodisch eine eidetische Variation. In diesem Fall führt sie zur Basis des Spielfilms. Denn das in der Topologie Benannte liegt zwar bereits Wybornys *Elementarer Schnitt-Theorie* zugrunde, wurde dort aber von der vom Zuschauer vollzogenen Konstitution des euklidischen Realraumes überdacht, in dem sich die Geschehnisse abspielen. Zur Beschreibung der Topologie wird dagegen mehrfach die Amöbenmetapher benutzt. Und zwar in der Art, dass das in der Topologie Behandelte so grundsätzlich ist, dass es selbst für das beschränkte Wahrnehmungspotential von Amöben eine gewisse Gültigkeit haben müsste. Darin sind zwei Implikationen enthalten: erstens muss eine Topologie ohne Raum(vorstellungen) im euklidischen Sinne funktionieren, und außerdem hat man es nicht mit Sprach-Zeichen zu tun, die auf etwas anderes verweisen. Wybornys Topologie behandelt die Welt daher vor der Sprache und vor dem Raum. Außerdem liegt sie vor aller Moral, wir bewegen uns methodisch im vormoralischen Feld, jenseits von Gut und Böse.

Auch in der Welt niederer Lebewesen kommen diese zufällig oder nicht zufällig zusammen, bleiben eine Zeit lang zusammen und gehen irgendwann wieder auseinander. Das ist die unterste Ebene erlebbarer und erlebter Geschichte, besser ist der Plural *Geschichten*. Daher geht es auch darum, was der ausdifferenzierte Vielzeller Mensch mit dem kleinsten Einzeller bei ihrer jeweiligen Weltstrukturierung gemein hat. Da hier weder Raum und Sprache noch Moral eine Rolle spielen, gerät - außer der philosophisch schwierigsten Kategorie, der Zeit - auch die Sexualität

in den Blick, schon weil sie, abgesehen von Hunger und Durst, oft der kleinste gemeinsame Nenner mit den Tieren ist. Daran lässt sich der aufgeklärt vernünftige Mensch indes ungern erinnern.

Methodisch arbeitet Klaus Wyborny reduktionistisch-ökonomisch, das heißt, er versucht mit einer möglichst kleinen Zahl von Zeichen eine möglichst große Anzahl von elementaren Formen des Zusammentreffens und Wiederauseinandergehens zu erfassen. Die Grundelemente kennzeichnen zwei Erregungszustände, der senkrechte Pfeil „↑“ steht für einen Aggressor, die Öffnung „O“ für ein potentielles Opfer. Ein Pluszeichen im Kreis (also „⊕“) steht für eine „Kollision“ (i.e. eine Begegnung) und ein x im Kreis („⊗“) für eine Berührung. Waagerechte Pfeile („→“, „←“ und „↔“), die links und rechts des Kollisions- oder Berührungszeichens stehen, drücken wiederum Annäherungen, ein sich Entfernen oder bewegungsneutrales Verharren aus. Auf der Basis dieser Grundelemente gibt es nun eine Vielzahl möglicher Verknüpfungen, wobei der linke Teil der Verknüpfung *Quirk* und der rechte *Antiquirk* genannt wird. Alle weiteren narrativen Ausdifferenzierungen fußen auf diesen wenigen Grundeinheiten.

Um Fehlinterpretationen zu vermeiden, möchte ich noch auf die zwei Grundzeichen Pfeil und Öffnung eingehen. Mit Nachdruck sei daran erinnert, dass es dabei nur um „*Erregungszustände*“ geht, nicht um fixe sexuelle Zuschreibungen. Nur weil dem so ist, lassen sich mit diesem reduktionistischen Notationsystem auch durchaus komplexe Situationen des Aufeinanderzugehens, des Zusammentreffens und des Wiederauseinandergehens beschreiben. Denn da wir in unserem Genderverhalten vieldeutig sind, kann sich jeder Mensch „männlich“ als Pfeil und „weiblich“ als potentielles Opfer zeigen. Und dies tut man auch regelmäßig, vor allem bei strategischen zwischenmenschlichen Verhaltensweisen. Letztlich geht es in Klaus Wybornys Topologie um Verwandlungen, die wir aktiv handhaben oder passiv erfahren, wenn wir anderen Menschen begegnen. Aus Aggressoren werden Opfer, aus Jägern Gejagte, aus einem „Mann“ eine „Frau“, aus einem Akteur ein Gelangweilter usw. – es geht um Metamorphosen von „*matter in motion*“. Wyborny verharrte jedenfalls nicht bei der Psychoanalyse, sondern versucht, tiefer zu gehen. Dabei verlieren die benutzten Symbole zunehmend ihre psychoanalytische Grundierung und werden Ausdrucksformen von etwas allen Lebewesen Gemeinsamem. Im zweiten Teil dieser Arbeit, *Narrative Topologien im Licht der Evolution*, versucht er, die Natur dieser gemeinsamen Basis herauszuarbeiten. Das Bestiarium am Ende des Buchs verrät, wie weit der Horizont dabei reicht.

GRUNDZÜGE EINER TOPOLOGIE DES NARRATIVEN

I. DER GRUNDFORMALISMUS

Inhalt

A. Quirks, neuronale Kollisionen und Quinks	23
B. Einfachste Erzählungen	30
C. Narronen, Narrative und vollständige Erzählungen	36
D. Aktonen, nichtaktonale Quinks und Links	51
E. Berührungen und Verknotungen	59
F. Die Langeweile oder die Indifferenz	72
G. Erste Schlussfolgerungen	81

A. QUIRKS, NEURONALE KOLLISIONEN UND QUINKS

Als *Quirks* oder *Regungen* bezeichnen wir

Definition 1: Spannungszustände in den gehirnähnlichen Bereichen von Individuen, die zwei klar voneinander unterscheidbare Werte anzunehmen vermögen.

Zu deren Benennung lassen sich Begriffspaare wie „An/Aus“, „Eins/Null“ oder „Positiv/Negativ“ verwenden, aber ebensogut das „up/down“, das sich in der Elementarteilchen-Physik eingebürgert hat, oder, in naiv-biologischer Terminologie, das Paar „Männlich/Weiblich“ - für die Regungen bleibt es irrelevant, denn durch derartige Begriffe wird die Wirklichkeit dieser Spannungszustände ja nur mit einem Namen versehen. Im Folgenden wählen wir das Symbolpaar „↑“ und „O“ - „Pfeil“ und „Öffnung“ -, was auf mehrere Benennungsmöglichkeiten zugleich anspielt: Der Pfeil könnte für die Eins, das Positive oder ein nach oben Gerichtetes stehen, aber auch für das „Männliche“; während durch die Öffnung die Null, das Negative, ein nach unten gerichteter Zustand oder das „Weibliche“ bezeichnet wäre - wobei, wie wir im zweiten Teil dieser Studie sehen werden, die auf das Sexuelle anspielenden Schattierungen, und, abstrakter, eventuell auch Prädator-Beute-Relationen, einer neuronalen Theorie, die stammesgeschichtliche Entwicklungen berücksichtigen will, in Vielem angemessener sein dürften, als das aseptischere Begriffspaar Null und Eins, welches die letzten Jahrzehnte so radikal durchdrang.

Definition 2: Wir werden Pfeil und Öffnung deshalb häufig als das *Geschlecht* einer Regung bezeichnen und dies, insofern es sich anbieten sollte, mit den bekannten biologischen Untertönen benutzen, um etliche Beziehungen zwischen Anregungszuständen verständlicher zu machen.

Dabei muss stets klar bleiben, dass mit „männlich“ und „weiblich“ keineswegs (durch ihre sexuelle Organisiertheit womöglich determinierte) Individuen gemeint sind, sondern nur *momentane Reizzustände*, die sowohl in männlichen als auch in weiblichen Individuen resident sein können. Da uns gewisse Grundvorstellungen sowohl vom Sexus als auch von Jägern in Aktion gemein sind, müssen wir diese, falls sie sich als Verständnishilfen eignen, ja nicht jedes Mal erst kompliziert in Affinitäten von Nullen und Einsen verwandeln.¹¹ Auf die in der Neurobiologie üblichen

11 Wie sich solche Verwandlung in Einzelfällen bewerkstelligen lässt, wird in Fußnote Nr. 171

„An/Aus“ geschalteten Erregungsmodelle lässt sich unser Pfeil-Öffnung-Formalismus jedenfalls durch die Parallelschaltung zweier synchronisierter antagonistisch wirkender Reize zurückführen.¹² Unabhängig von all dem muss noch einmal betont werden, dass das Beschriebene unabhängig von Benennungen (oder eventuellen sexuellen Schattierungen) als logisches und, innerhalb der Lebewesen, sogar als *physikalisches System* (von, wie man heute meint, wohl Elektro-Potentialen) am Wirken ist und, neuronal betrachtet, insofern als *Ensemble realer Objekte* gelten muss.

*

Zusätzlich zu ihrem Erregungszustand schreiben wir diesen *Quirks* oder Regungen (wobei die lautmalerischer Anlehnung an die *Quarks* der Elementarteilchentheorie mit Absicht erfolgt, *quirk* ist das englische Wort für Regung) eine zweite Qualität zu, die, im Gegensatz zu den Erregungszuständen, nicht für sich allein besteht, sondern in Bezug auf ihre physische Umgebung, zu dem also, was man, stark vereinfacht, als „Nicht-Ich“ bezeichnen könnte.

Definition 3: Diese auf *Richtung* gemünzte Quirk-Qualität wollen wir formal mit dem Begriffstripel „*heran/weg/neutral*“ erfassen und benutzen dazu die Richtungssymbole „→“ und „←“ sowie „↔“.

Im Fall der Neutralität deutet das Symbol „↔“ dabei an, dass die Regung gegenüber Richtung ähnlich ambivalent ist wie die Null gegenüber der Bestimmung positiv/negativ. Derartige Richtungsqualitäten lassen sich im Fall eines ‚*heran*‘ (also dem von „→“) veranschaulichen, indem wir annehmen, dass die Regung eine gewisse Disposition zur Aggressivität annehmen kann (trivial etwa auf Grund von

und vermehrt noch in *Traum-Topologien* (Band 3 dieser Filmtheoretischen Schriften) skizziert, wo die Öffnung als *Null-Matrix* figuriert. Wobei anzumerken ist, dass sich die aus den Computerwissenschaften gewonnene Erkenntnis, dass eine Datei nur so kompliziert ist wie ihre einfachste Beschreibung, weitgehend auch auf Formalismen übertragen lässt: Erfassen zwei Formalismen die gleiche Phänomenologie, ist der knappere das Maß von deren Komplexität.

12 Wenn wir die beiden an- und abschaltbaren Reize als R_1 und R_2 bezeichnen, wäre der Pfeil etwa ein Zustand mit aktivem R_1 und abgeschaltetem R_2 , während die Öffnung einem Zustand entspräche, in dem R_1 abgeschaltet und R_2 aktiv ist. Im Fall solcher Kopplungen, die in der Genetik häufig sind, ist unser Formalismus also der einfachere. In der Neurologie stellt man sich gewöhnlich vor, dass derartige Kopplungen durch ein steuerndes Hormon oder Enzym vermittelt werden, das, entsprechend seiner mengenmäßigen Vorhandenheit, sowohl auf die Rezeptoren von R_1 als auch die von R_2 einwirkt. In diesem Fall wären Pfeil und Öffnung direkter Ausdruck zweier Konzentrationszustände dieses Hormon/Enzyms mit spezifischem Umschlagpunkt. - Eine exaktere Verbindung unserer Theorie mit den Neurowissenschaften wird allerdings erst in Teil II unserer Studie, *Narrative Topologien im Licht der Evolution*, hergestellt, insbesondere in Kapitel II-B, *Jäger und Gejagte*, und II-C, *Der Beginn der Sexualität*.

Hunger oder dem Bedürfnis nach geschlechtlicher Aktivität), die auf der Suche nach Objekten ist, mit Hilfe derer einem (in welcher Art auch immer) empfundenen Mangel abgeholfen werden könnte. Umgekehrt käme im Fall der ‚weg‘-Qualität (also dem von „←“) eine gewissermaßen eingeschüchterte Disposition (etwa auf Grund von zuvor erfahrener eigener Schwäche) zum Zug, die vor jedem von außen herangetragen Impuls extrem auf der Hut ist und von vornherein zum Ausweichen rät. Die ‚neutrale‘ (also „↔“) wiederum würde den Zustand einer Regung kennzeichnen, die sich bezüglich ihrer Umwelt in einem vorläufigen Gleichgewicht (insofern also in einer Art von befriedetem Dämmerstadium) befindet.

*

Des Weiteren nehmen wir an, solche immanent mit Richtungsqualitäten versehenen Quirks oder Regungen hätten das Potential, mit gewissen externen Reizen zu interagieren. Dabei gehen diese Reize gewöhnlich von wahrgenommenen Objekten aus, manchmal jedoch auch bereits von Teilen davon, auch in Form von daran beobachteten Regungen, die z.B. abstoßen oder nach denen es einen verlangt. Daher interessieren uns vor allem Quirks, die sich mit dem nach außen gerichteten Wahrnehmungsapparat verkoppeln, insbesondere dem Auge, doch der Tast-, Gehör-, Geschmacks- und Geruchssinn oder etwas wie der Richtungssinn der Vögel und Fische kämen, je nach sensorischer Beschaffenheit des die Welt erlebenden Individuums, ebenso in Frage. Für unseren Formalismus ist daran einzig wichtig, dass die Quirks den Bewegungsapparat des Wahrnehmenden unter gewissen Umständen zu einer Anstrengung an den Verursacher des von außen zu ihm dringenden Erregungsreizes heran oder von ihm weg zu leiten vermögen.

Definition 4: Diese Richtungseigenschaft der Quirks bezeichnen wir als ihre *Ladung*.

Wir können sie uns als etwas einer elektrischen Ladung Ähnliches vorstellen, die ebenfalls für sich allein nicht sichtbar ist, die sich aber in einem angelegten äußeren Feld oder in Relation zu anderen Ladungen unweigerlich bemerkbar macht.

*

Mitunter halten sich solche als extern betrachteten Reize oder Regungen auch in einem selbst auf, in Form innerer Spannungszustände, die man - z.B. als Magenknurren oder lokalen Juckreiz, gegen den man etwas unternehmen könnte - wahrnimmt oder wahrzunehmen meint. Dabei ergeben sich manchmal Situationen, in denen uns Teile unserer Körper derart reizen, dass sie geradezu feindlich-externen Charakter annehmen und wir sie wie Gegner bekämpfen. In milder Form geschieht

das bereits bei Pickeln, aber gelegentlich - bei Blinddarmentzündung, Wundbrand oder Brustkrebs - erlauben wir Fachleuten, uns ganzer Körperteile zu berauben. Einen interessanten Zwischenzustand bildet das Reizmaterial von *Träumen*, das sich ja objektiv im eigenen Inneren aufhält, obwohl man sich als Träumender in sonderbarer Illusion vorstellt, es spiele sich nicht nur außerhalb des eigenen Wahrnehmungsapparates, sondern eindeutig auch außerhalb der eigenen Körperlichkeit ab.

Definition 5: Als *neuronal Kollision* bezeichnen wir nun eine Situation, in welcher eine in uns - erkannt oder unerkannt - wirkende Regung (also ein intern nun aktives *Quirk*) mit einer anderen konfrontiert wird, die unser Wahrnehmungsapparat auf Grund eines Reizes an uns herangeführt hat. Diese von gewöhnlich etwas Externem erzeugte Regung bezeichnen wir im Kollisionsfall als *Antiquirk*.

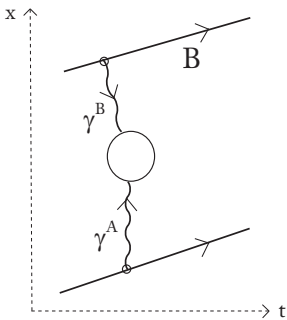


Abb. 2 Raum-Zeit-Diagramm einer neuronalen Kollision

Eine solche Kollision ist stark vereinfacht in dem in Abb. 2 skizzierten Raum-Zeit-Diagramm dargestellt. Darin ist B das beobachtete externe Objekt, von dem unser Wahrnehmungsapparat einen Reiz γ^B registriert hat. Dieser kollidiert nun in einer durch den Kreis dargestellten Region unseres Bewusstseins mit einer in uns residierenden internen Regung γ^A . Diese ist also das *Quirk*, während γ^B das *Antiquirk* symbolisiert. Da die Zeitachse t in unserem Diagramm von links nach rechts verläuft, deuten die nach oben rechts weisenden Pfeile an, dass sich B momentan parallel zu uns bewegt.

*

Da es sich bei dem *Antiquirk* um eine, nach dem Wahrnehmungsprozess, in ebenfalls unserem Körper residierende Regung handelt, verfügt es ebenfalls über Geschlecht und Ladung. Dabei interagieren die Ladungen von *Quirk* und *Antiquirk* oftmals auf eine Weise, dass sich die darin angelegte Richtungsqualität schlagartig gewissermaßen herauskristallisiert und sich auf den empfindenden Körper überträgt. Man kann sich das so vorstellen, dass diese Auskristallisation im Idealfall von

einem in Sekundenbruchteilen entstehenden neuronalen Reflex ausgelöst wird.¹³ Wenn nun so ein Wahrnehmer - von den durch Träume und Ähnliches entstehenden Komplikationen sehen wir noch ab¹⁴ - zugleich auch vom wahrgenommenen Objekt in irgendeiner Form sensorisch registriert wird, kann sich im wiederum mit dessen Sensorium verbundenen Körper ebenfalls eine Bewegungstendenz per Reflex induzieren. Und so kommt es mitunter zu sowohl subjektiv als auch, wie beispielhaft im Raum-Zeit-Diagramm Abb. 3 skizziert, *objektiv* beobachtbaren, wechselseitig bedingten makroskopischen Bewegungen, deren Relation zueinander man in ihren topologischen Aspekten zu untersuchen vermag.

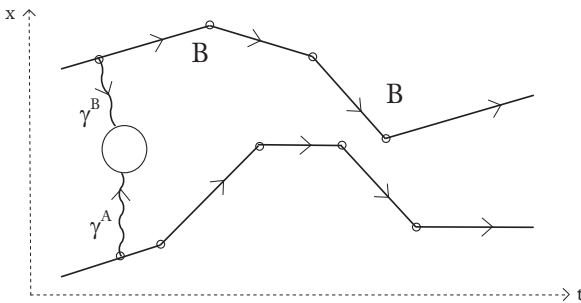


Abb. 3 Beobachtbare wechselseitig bedingte makroskopische Bewegungen

So kompliziert dies klingt (und wegen der Notwendigkeit ja auch ist, es strikt neuronal zu formulieren, denn den Individuen ist die Außenwelt - also das „Nicht-Ich“ - nun einmal prinzipiell nur durch die eigenen Sinne zugänglich, sodass Humes Sentenz „*We never advance one step beyond ourselves*“ uneingeschränkt Gültigkeit hat¹⁵), in den nächsten Kapiteln wird sich herausstellen, dass unser Formalismus im unübersichtlichen Dickicht all dieses subjektiven, vielfältig sich überlagernden Wahrnehmens und Reagierens, bei dem Innen- und Außenwelt komplex miteinander verkoppelt werden, schnell zu direkten Anschauungen führt, in denen sich leicht eine gewisse objektive Ordnung erkennen lässt.¹⁶

13 Ähnliche Vorstellungen finden sich bereits beim frühen Hume, wenn er behauptet (*Treatise of Human Nature* I, 4, 6, London 1739), wir wären nichts als „eine Ansammlung oder Verbindung von Wahrnehmungen, die mit unvorstellbarer Geschwindigkeit aufeinander folgen.“ Laut Hume stellt der Verstand eine Art Bühne dar, worauf unsere Wahrnehmungen und Regungen erscheinen, abtreten, wiederkehren und sich auf unzählige Arten miteinander verknüpfen. Für ihn machen sie sogar den Verstand aus, wobei wir - wie er extravagant formuliert: „weder sehen können, auf welchem Schauplatz sich die Szenen abspielen, noch aus welchem Stoff das Theater gemacht ist.“

14 Sie werden erst in *Traum-Topologien* (Bd. 3 dieser Filmtheoretischen Schriften) erfasst.

15 David Hume, a.a.O. (I, 2, 6)

16 So leicht es ist, sich über die gewollte Simplizität unseres Quirk-Antiquirk-Mechanismus und die Idee dadurch bewirkter neuronaler Kollisionen lustig zu machen, so schwer fällt es, zuzugeben,

Definition 6: Wie die beteiligten Regungen stellt ein *idealer Reflex* in neuronaler Sichtweise ebenfalls ein reales Objekt dar (also eine bestimmte objektiv vorhandene Kombination parallelgeschalteter neuronaler Spannungszustände), das wir als *quick link* oder *Quink* bezeichnen, wobei im Ausdruck Quink eine gewisse sprachliche Verwandtschaft zum Quirk aufbewahrt bleibt. Obschon klar ist, dass viele der theoretisch möglichen *Quirk-Antiquirk-Kombinationen* nicht notwendig zu idealen Reflexen führen, dass manche unter Umständen nicht einmal einen Reflex auslösen, bezeichnen wir diese aus theoretischen Gründen ebenfalls als Quinks.¹⁷

*

Es wirkt, wie bereits mehrfach gesagt, befremdlich, dass sich eine „Topologie des Narrativen“ auf ein so simples und vor allem unsprachliches Axiomensystem zu stützen versucht. Aber bereits Freud ist es in seiner Traumlehre gelungen, zahlreiche komplexe Traumphänomene durch Vorgänge wie Akzentübertragung oder Verschiebung auf einen Satz sehr einfacher Parameter zu reduzieren.¹⁸ Wir werden indes weiter gehen und vermuten, dass selbst sogenannte niedere Lebewesen bereits narrative Empfindungen haben.¹⁹ Darüber hinaus wird sich im Verlauf unserer Untersuchung die Hypothese anbieten, dass das Raumempfinden der Lebewesen erst durch diese primitiv-narrativen Formen strukturiert und womöglich generiert wurde, dass sich ihnen also - etwa bei Nahrungssuche und Paarungsverhalten - bereits komplexe narrative Codes eingeschrieben hatten, als das geometrische Raumempfinden noch von äußerst beschränkter Natur war. Da, sollte all dies zumindest teilweise gelten, solche stammesgeschichtlich entstandenen Formen nicht durch komplexe Zusammenhanganstrengungen eines komplexen Gehirns erzeugt sein können, gaben wir ihnen den Charakter von, neurobiologisch gesehen, realen Objekten, die plötzlich im Bewusstsein oder in bewusstseinsähnlichen Bereichen von uns Lebewesen präsent sind. Wobei sich - im Geist der aktuellen

dass Bergsons nachdrückliche Vorstellung, wir könnten die Welt um uns herum prinzipiell lediglich als „Bildwelt“ begreifen (als ‚ensemble d’images‘ - so Bergson etwa in *Matière et mémoire: un essai sur la relation du corps à l’esprit* (Paris 1896) -, kaum mehr als eine blumige Umschreibung der gleichen Sachverhalte zu bieten hat. Eine bemerkenswerte Zusammenfassung davon liefert Johannes F.M. Schick „*Erlebte Wirklichkeit - Zum Verhältnis von Intuition zu Emotion bei Henri Bergson*“, Münster 2012

17 In schwerfällig dramatisierender Variante lässt sich unser Formalismus auch auf Freuds Begriffspaar „Trieb/Triebobjekt“ übertragen, vergl. z.B. S. Freud *Triebe und Triebchicksale*, Ges. Werke Bd. X, S. 215 (1915). Unseren spontan immer neu entstehenden Quinks entspräche dabei Freuds *Fixierung*.

18 Am klarsten zusammengefasst in *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse - Zweiter Teil: Der Traum*, Ges. Werke XI, 77-246 (1917), und *Revision der Traumlehre*, Ges. Werke XV (1932)

19 Was wiederum die durch raffinierte Belohnungen erreichten sogenannten „Konditionierungen“, mit denen man Tiere mitunter zu so erstaunlich komplexem und zielgerichtetem Verhalten verleitet, dass man von tierischer „Intelligenz“ zu sprechen versucht ist, in anderem Licht erscheinen lässt.

Computerwissenschaften - darüber hinaus argumentieren ließe, der Schritt von bloßer sensorischer *Bewusstheit* zu einem in der Welt stehenden *Bewusstsein* sei an narratives, mit dem Bewegungsapparat verbundenes Empfinden gekoppelt. Ebenso plausibel erscheint indes der dazu fast inverse Gedanke, dass „Bewusstheit“ überhaupt erst entstehen kann, wenn man ein „Bewusstsein“ des narrativen Potentials seiner eigenen Körperlichkeit hat.

*

Leider hat die Neurobiologie, unserer Kenntnis zufolge, bisher nicht einmal ansatzweise ein Vokabular für derartige Phänomene entwickelt. Deshalb griffen wir, in Ermangelung von Besserem, auf die Terminologie der Elementarteilchenphysik zurück, weil darin überkomplexe Strukturen durch die Annahme vom Austausch sogenannter „Teilchen“ so vereinfacht werden, dass man gewisse Aussagen über sie machen kann, ohne diese Vereinfachungen im klassisch-konventionellen Sinn wirklich „begreifen“ zu müssen, es zählen einzig die Resultate. Wir wollen versuchen, diesen recht simplen Formalismus im Ansatz ebenfalls zu benutzen, obwohl er auf anderen Voraussetzungen beruht.²⁰ Aber wir werden mit seiner Hilfe etliches formulieren können, das sonst nur schwer zugänglich ist. Gewiss mag es anders gehen. Aber es ist zu bezweifeln, dass es einfacher sein wird. So geht es jedenfalls auch. Unsere *Quirks* und *Quinks* sind also in genau diesem Sinn hypothetische „Teilchen“, und wir werden im nächsten Kapitel sehen, wie sie sich zu sogenannten „*Narronen*“ und „*Narrativen*“ zusammenfügen, die unser narratives Empfinden strukturieren. Die Grundthese dieser Arbeit bleibt jedoch, dass die uns geläufigen narrativen Muster nicht von Sprache *erzeugt* werden, sondern dass Sprache sie nur *benutzt*. Und die Arbeit selbst ist vor allem der Versuch, für die diesen Vorgängen zugrunde liegenden Phänomene einen weitgehend sprachunabhängigen Formalismus zu entwickeln.

20 Dabei ist also ganz gleichgültig, ob (wie kürzlich von u.a. Roger Penrose - *The Large, The Small and the Human Mind, Cambridge University Press 1997* - vorgeschlagen) in unserer Prä-Bewusstheit einander überlagernde quantenmechanische Zustände tatsächlich eine entscheidende Rolle spielen könnten, oder ob, wie wiederum von Max Tegmark erörtert (*Phys. Rev. E61, 4194-4206 (2000)*), deren unitäre Wellenfunktion nach spätestens 10 hoch minus 13 Sekunden durch dazwischenfunkende Neuronen eine zu bloß klassischen Ereignismustern führende Dekohärenz erfahren sollte, wie sie auch bei der (indes bis heute nicht klar verstandenen) quantenmechanischen „Messung“ zum Zuge kommt. Übrigens geht Tegmark ausdrücklich nicht so weit, dass er Penroses Überlegungen damit für prinzipiell widerlegt hält. Er konstatiert lediglich, dass die bislang gemessenen Neuronen-Feuerungssequenzen dafür um etliche Größenordnungen zu träge sind.

B. EINFACHSTE ERZÄHLUNGEN

Da wir zwei Erregungszustände \uparrow und O mit jeweils drei möglichen Ladungszuständen (\rightarrow und \leftarrow sowie \rightleftharpoons) definiert haben, lassen sich daraus formal sechs *Quirks* bilden, die etwa durch die Symbole $\uparrow\rightarrow$, $\uparrow\leftarrow$, $\uparrow\rightleftharpoons$, $O\rightarrow$, $O\leftarrow$, $O\rightleftharpoons$ darstellbar sind. Per neuronaler Kollision könnte sich jedes davon mit einem von sechs in gleicher Weise darstellbaren *Antiquirks* zusammenschließen, was 36 Kombinationsmöglichkeiten, in unserer Terminologie also *Quinks*, ergäbe. Im Fall einer aggressiven männlichen Erregung (als welche das Symbol $\uparrow\rightarrow$ gelten kann) wären dies in einfachster biologischer Umschreibung:

- (1) $\uparrow\rightarrow\oplus\rightarrow\uparrow$ „männliche“ Erregung begegnet ihr ausweichender „männlicher“ Erregung
- (2) $\uparrow\rightarrow\oplus\leftarrow\uparrow$ „männliche“ Erregung konfrontiert ihr entgegenkommende „männliche“ Erregung
- (3) $\uparrow\rightarrow\oplus\rightleftharpoons\uparrow$ „männliche“ Erregung nähert sich ihr gegenüber gleichgültiger „männl.“ Erregung
- (4) $\uparrow\rightarrow\oplus\rightarrow O$ „männliche“ Erregung begegnet ihr ausweichender „weiblicher“ Erregung
- (5) $\uparrow\rightarrow\oplus\leftarrow O$ „männliche“ Erregung konfrontiert ihr entgegenkommende „weibliche“ Erregung
- (6) $\uparrow\rightarrow\oplus\rightleftharpoons O$ „männliche“ Erregung nähert sich ihr gegenüber gleichgültiger „weibl.“ Erregung

Definition 7: Dabei symbolisiert das \oplus -Zeichen, dass die links davon stehenden *Quirks* mit den *Antiquirks* rechts in einer neuronalen Kollision verbunden sind.²¹

Hierbei werden die den *Quirks* bzw. *Antiquirks* zugehörigen Ladungen (\rightarrow , \leftarrow und \rightleftharpoons) manchmal links dieser Verknüpfungszeichen (bzw. der Erregungszustände \uparrow und O) notiert und manchmal wiederum rechts, um eine grafische Vorstellung der Situation sowie des ihr innewohnenden Ablaufs zu geben. Dadurch stellt, jedenfalls bei Rückübertragung der neuronalen Kollision auf reale Objekte, das \oplus -Zeichen gewissermaßen den Schwerpunkt des beschriebenen Geschehens dar, oder, wenn man so will, das Zentrum eines (sich unter Umständen bewegenden) Koordinatensystems, von dem aus die Kollisionen erfasst werden.

²¹ In strikt quantenmechanischer Sicht entspricht dies der Kollision zweier Teilchen, wobei auf beiden Seiten des „ \oplus “-Zeichens deren Wellenfunktionen zu stehen hätten. Insofern ähnelt unser Formalismus, wie später deutlicher wird, dem der sogenannten *Feynman-Diagramme*, wie sie um 1950 zunächst für die Quantenelektrodynamik entwickelt wurden. Im nächsten Kapitel (I-C) wird in der Erläuterung von Abb. 7 näher darauf eingegangen. Aber auch Abb. 2 und Abb. 4 lassen sich durchaus bereits als Feynman-Diagramme deuten.

Allerdings sind die Verhältnisse auf beiden Seiten des \oplus -Zeichen nicht gleichwertig. Während der linke Quirkzustand eine völlig interne Qualität erfasst, ist die Basis des Antiquirks rechts vom Verknüpfungszeichen meist etwas Externes, das einen Reiz ausstrahlt, der erst durch unseren Wahrnehmungsapparat zu einer Regung unseres Inneren wird. Dabei bleibt zunächst irrelevant, ob das extern Vorhandene (in den Augen eines Jägers z.B. ein Stück Wild) sich selber als auf gleiche Art erregt bezeichnen würde. Die verbalen Umschreibungen verraten, dass die Quinks am ehesten *schlagartig sich einstellende* und zudem auf etwas *gerichtete Gemütszustände* darstellen, die im Bewusstsein eines Individuums angesichts von etwas als erregend Wahrgenommenen entstehen. Da wir etliche dieser Zustände als (wie immer geartete) biochemische und/oder elektrische Wirklichkeit in uns selbst kennen, nehmen die meisten von uns an (eine kühne, aber von uns allen geteilte Extrapolation, die sich oftmals bewährt hat), dass auch andere im Umgang mit ihrer Umwelt darüber oder zumindest über etwas dem Ähnliches verfügen.

*

Entsprechend Abb. 2 lassen sich natürlich auch (1) bis (6) in Raum-Zeit-Diagrammen darstellen, was für die Varianten (4) bis (6) in Abb. 4 beispielhaft ausgeführt ist. Darin symbolisieren die oberen Linien die beobachtete Öffnung, während die

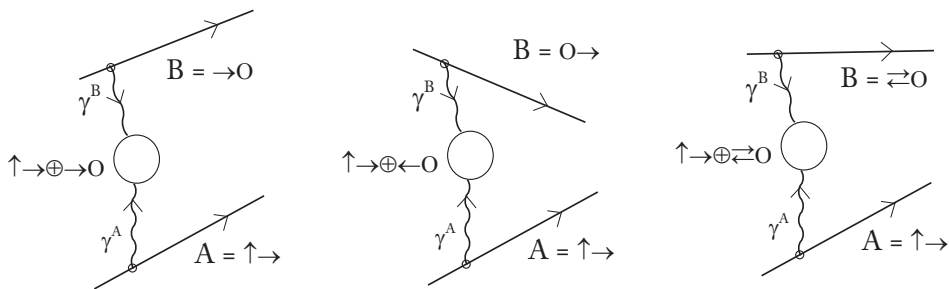


Abb. 4a - 4c Raum-Zeit-Diagramme von (4) bis (6)

jeweils schräg nach oben verlaufende untere Linie für den sich der Öffnung nähernden aggressiven Pfeil steht, der die Öffnung in Form von γ^B als Antiquirk registriert. Dieses kollidiert in der Kreisregion mit der durch γ^A vermittelten internen männlichen Erregung $\uparrow \rightarrow$. Daher symbolisiert der Kreis auch die in der Kollisionsregion schlagartig sich einstellenden Quinks $\uparrow \rightarrow \oplus \rightarrow O$, $\uparrow \rightarrow \oplus \leftarrow O$ und $\uparrow \rightarrow \oplus \rightleftharpoons O$, die insofern *koordinatenunabhängige Kompaktformen* von Abb. 4a bis 4c darstellen.

Nun haben solche schlagartig in uns entstehenden Gemütszustände nach ihrem Erscheinen wohl eine gewisse Dauer, dann werden sie durch neue ersetzt. Ähnlich wie jeder Einstellung eines Films eine nächste folgt oder, in der Belletristik, einem gelesenen Satz, worin ein gewisser Zustand beschrieben ist, ein neuer, der einen anderen oder modifizierten Zustand beschreibt.

Definition 8: Als Symbol so einer Aufeinanderfolge wollen wir das mathematische „Daraus-folgt“-Symbol „ \Rightarrow “ benutzen.

Solche Aufeinanderfolge oder *Sequenz* von Quinks lässt sich als Keimzelle dessen begreifen, was man als *Erzählung* bezeichnet. Durch sie tritt jedenfalls, locker getaktet, die *Zeit* in das Geschehen ein.

*

In diesem Sinn könnte die Symbolfolge

$$(7) \quad \underline{\uparrow} \rightarrow \oplus \rightleftharpoons \circ \Rightarrow \uparrow \rightarrow \oplus \rightarrow \circ \Rightarrow \uparrow \rightleftharpoons \oplus \rightarrow \circ \Rightarrow \uparrow \rightleftharpoons \oplus \rightleftharpoons \circ$$

drei Übergänge sich verwandelnder, auf Bewegung drängender Gemütszustände schildern, hinter denen z.B. eine kurze Erzählung folgenden Typs steckt:

(8) *„Einiges Tages näherte ich mich – damals war ich, als junger Mann, auch ohne Anlass häufig erregt – in einem Park einer interessanten Dame, die freilich rasch vorzog, sich von mir zu entfernen, worauf ich ihr lieber nicht nachging, sondern noch ein wenig herumschlenderte, während sie sich, in einiger Entfernung, auf eine Bank setzte.“*

Definition 9: Der kleine Strich unter dem ersten Quirk (in diesem Fall ein \uparrow) deutet dabei an, dass die Geschichte aus der *Perspektive* des mit dem Unterstrich Versehenen erzählt wird. Dabei ergibt sich aus der Wahrnehmung und den davon verursachten Gemütszuständen bei beiden Beteiligten eine Richtung, durch die sie den Gemütszuständen zu folgen, bzw. ihnen auszuweichen suchen.

Unter Berücksichtigung von Abb. 4 lässt sich (7) analog zu Abb. 3 auch in einem einzigen die Phasen zusammenfügenden Raum-Zeit-Diagramm wie in Abb. 5 darstellen. Dabei beschreibt die obere Linie die Bewegungen der Öffnung und die untere die des Pfeils, während durch γ^A die jeweiligen Quirks des Pfeils und durch γ^B die durch das Betrachten der Öffnung generierten Antiquirks bezeichnet sind. Die γ^A und die γ^B kollidieren in den Kreisregionen, die insofern auch die in (7) aufeinander folgenden Quinks symbolisieren. (7) ist also eine äußerst platzsparende Kompaktform von Abb. 5, die darüber hinaus invariant gegenüber

Koordinatentransformationen ist. Weil sich das narrative Potential an Reizen und Relativbewegungen orientiert, kann man in (7), ganz wie von einer Topologie des Narrativen verlangt, sogar völlig ohne objektive externe Raum-Zeit-Koordinaten auskommen.

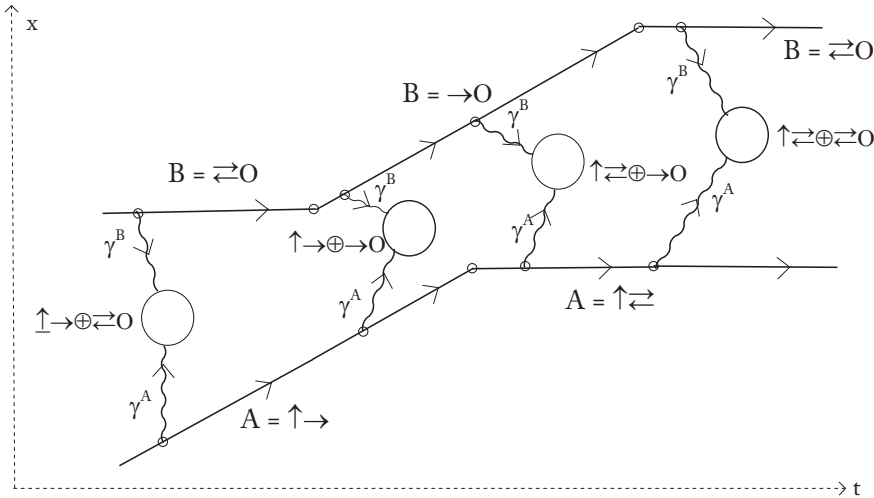


Abb. 5 Raum-Zeit-Diagramm von (7)

Dabei müssen wir wieder daran erinnern, dass Pfeil und Öffnung keinesfalls mit den auftretenden Personen identisch sind. Diese werden durch unsere Symbole zwar vertreten, der Pfeil selbst steht jedoch nur für den momentan pfeilartig erregten Zustand des jungen Mannes, aus dessen Sicht das Geschehen erzählt wird. Und die im Antiquirk erscheinende Öffnung symbolisiert nur eine von ihm mehr erhoffte als wirklich vermutete Disposition an der Dame, die er im Park entdeckt. Die objektive Individualität der Agierenden findet insofern nur in ihren Ladungen Ausdruck, aus denen sich, wie in Abb. 5 ausgeführt, ihre Relativbewegungen ergeben. Die Wahrnehmung der Dame als Öffnung bedeutet nur, dass der junge Mann sich vorstellen kann, mit ihr in Form einer wie immer gearteten Pfeil-Öffnung-Interaktion in Kontakt zu treten und nicht in Pfeil-Pfeil- oder Öffnung-Öffnung-Manier. Pfeil und Öffnung stellen also lediglich momentane Interaktionsattribute der Handelnden dar, die sich, wie wir sehen werden, als temporäre Dispositionen unter Umständen sogar ineinander zu verwandeln vermögen.

*

Dass die sexuelle Färbung so einer Geschichte nicht genderstabil sein muss, erläutert folgende Variante der gleichen Symbolfolge, worin die Öffnung als verallge-

meinertes potentielltes Opfer²² figuriert, in das man einen realen Pfeil jagen könnte:

(9) „Eines Tages ging ich auf die Jagd und näherte mich einem kapitalen Hirsch, der sich freilich, als er Wind von mir bekam, lieber aus dem Staub machte, weshalb ich unverrichteter Dinge weiterzog, unterdes er, in einiger Entfernung, wieder zu grasen begann.“

Die Oberfläche, die man - etwa als Hirsch (der sich fraglos als „männlich“ empfindet) - der Welt zukehrt, ist also nicht notwendig mit dem Selbstbild identisch. Denn der Pfeil steht hier ebenso nur für die momentan pfeilartige Disposition eines Agierenden wie die Öffnung für gewisse offene Eigenschaften, die sowohl „Männer“ als auch „Frauen“ oder sogar artfremde Lebewesen, z.B. als Opfer, anzunehmen vermögen, ohne dass ihre spezifische sexuelle Natur zur Geltung kommt.

*

Leicht verkürzt könnte unsere Erzählung auch folgende Gestalt annehmen:

(10) „Eines Tages näherte ich mich in einem Park vorsichtig einer interessanten Dame. Aber dann schlenderte ich nur noch ein wenig herum, während sie, in einiger Entfernung, irgendwo auf einer Bank saß.“

In diesem Fall bewahrt die Geschichte - die, wie die Ursprungsform (8), übrigens auch ein *Traumgeschehen* beschreiben könnte - nur noch die physikalische Essenz dieser Interaktion, also ihren Anfangs- und Endzustand in Form von

(11) $\uparrow \rightarrow \oplus \rightleftharpoons \circ \Rightarrow \uparrow \rightleftharpoons \oplus \rightleftharpoons \circ$

Als Bericht über einen (realen oder geträumten) Spaziergang mag dies weiterhin taugen, aber man fragt sich doch, warum die Dame und das Spannungsverhältnis ihr gegenüber („interessant“, „aber“) überhaupt erwähnt werden. Es hat also etwas, zumindest im klassischen Sinn, nicht „richtig“ Erzähltes. Denn offenbar erwarten wir von einer Erzählung nicht nur, dass irgendwelche Personen und deren relative räumliche Positionen nacheinander aufgezählt werden, sondern die Personen sollten sich darüber hinaus in irgendeiner Form *begegnen*. Eine Erzählung besteht insofern im Regelfall aus einer Reihe aufeinander folgender *Begegnungen*, die

22 Wobei das Sprichwort, dass demjenigen, der einen Hammer in der Hand hält, alles in seiner Umgebung zum Nagel wird, die Situation drastisch erfasst. Der Öffnungsstatus ist also oft unabhängig davon, ob das als potentielltes Opfer wahrgenommene Objekt sich am Interaktionsbeginn subjektiv selber als Öffnung empfindet. Aber dass man mit einem „Hammer“ sogar philosophieren kann, hat nicht zuletzt Nietzsche uns mit einigem Erfolg demonstriert. Dem entspräche allerdings eher eine Quinkstruktur vom Typ $\uparrow \rightarrow \oplus \rightleftharpoons \uparrow$

- trivial in Gestalt etwa von ausgetauschten Dialogen und Gesten - zu einer gewissen Interaktionsdynamik führen. Und in der Darstellung dieser Dynamik besteht anscheinend die eigentliche Erzählkunst, der Rest ist lediglich „Chronik“ oder summierender „Bericht“.²³

*

Insofern entspricht folgende Variante eines misslungenen Annäherungsversuches eher unseren Erwartungen:

(12) *„Einiges Tages näherte ich mich - damals war ich, als junger Mann, auch ohne Anlass häufig erregt - in einem Park einer interessanten Dame, die, allein auf einer Bank, ein Buch las. - ‚Hm, schöner Tag‘, sprach ich sie vorsichtig an: ‚Sie haben sich aber einen schönen Platz ausgesucht, einen, an dem man so einen Tag richtig genießen kann.‘ - ‚Ja, das stimmt.‘ - ‚Darf ich mich kurz zu Ihnen setzen?‘ - ‚Na ja, hier ist ja noch Platz.‘ - ‚Wohnen Sie in der Gegend?‘ - ‚Ja, da hinten, aber nachmittags komm ich gern hierher, weil ich dann meine Ruhe hab.‘ - ‚Ist das Buch gut?‘ - ‚Ja, es hat mir mein Mann geschenkt.‘ - ‚Ist es ein Liebesroman?‘ - ‚Teilweise schon...‘ - ‚Ja, das sind die besten...‘ - ‚Hören Sie, ich hab keine Lust, mich mit Ihnen über Liebesromane zu unterhalten, ich bin verheiratet. Gehen Sie bitte.‘ - ‚Ich hab aber keine Lust zu gehen...‘ - ‚Na, dann geh ich eben selber. Mein Gott, diese Männer!‘ schloss sie unsere Interaktion abrupt, indem sie sich erhob und auf eine andere Bank zusteuerte. Bedripts saß ich noch eine Weile herum, bevor auch ich mich erhob, um noch ein wenig im Park herumzuschlendern.“*

In dieser Version erstreckt sich die durch $\uparrow \rightarrow \oplus \leftrightarrow \circ$ zusammengefasste Annäherung zunächst bis zum Dialog *‚Ist es ein Liebesroman?‘ - ‚Teilweise schon...‘*, wobei der Pfeil seine Intention noch eine Weile maskiert, bis das folgende *- ‚Ja, das sind die besten...‘* der Dame klar macht, worauf die Sache hinauslaufen soll, und zu einem *- ‚Hören Sie, ich hab keine Lust, mich mit Ihnen über Liebesromane zu unterhalten, ich bin verheiratet. Gehen Sie bitte‘* führt. Das *‚Ich hab aber keine Lust zu gehen...‘* leitet dann die Fluchtbewegung $\uparrow \rightarrow \oplus \rightarrow \circ \Rightarrow \uparrow \leftrightarrow \oplus \rightarrow \circ$ ein, bevor der Vorgang durch ein $\uparrow \leftrightarrow \oplus \leftrightarrow \circ$ beendet wird.

23 Selbstverständlich kann auch so ein „Bericht“ große Kunst sein, ich erinnere an das Ende von Flauberts *Éducation sentimentale*, wo es plötzlich, am Beginn des 6. Kapitels, heißt:

Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.

Il revint.

(*Oeuvres complètes de G.F.*, Paris 1910, Bd. 3, S. 600)