

Könnerschaft
in der mündlichen Erzählkunst
Begriff – Modell – Anwendung

Norbert Kober

Der Erzählverlag

In diesem Werk wird eine Sprache angewandt, die auch Doppelungen und Neutralisierungen beinhaltet. Soweit es sich aus ästhetischen Gründen oder aus Gründen der besseren Lesbarkeit nicht vermeiden lässt, wird das generische Maskulinum verwendet, das Männer und Frauen gleichermaßen einschließt.

1. Auflage, November 2024

© 2024 Der Erzählverlag, Reiherbeize 26, 14169 Berlin-Zehlendorf

Das Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und das Speichern und Verarbeiten in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Lektorat: Peter Amsler

Illustrationen: Sonja Wimmer

Satz und Herstellung: Der Erzählverlag

Druck: Alfred Nordmann Druck, Jerusalem

ISBN: 978-3-947831-06-7

www.erzaehlverlag.de

Inhaltsverzeichnis

Zum Geleit	8
-------------------------	----------

Kapitel 1

Erzählen zwischen künstlerischer Neuentdeckung und öffentlicher Bedeutungslosigkeit.....	10
---	-----------

1. Mündliche Erzählkunst organisiert sich neu	13
2. Mündliche Erzählkunst wird kaum gefördert.....	18
3. Mündliche Erzählkunst ist unscharf definiert.....	19
4. Mündliche Erzählkunst ist ohne verbindliche Didaktik	20
5. Mündliches Erzählen findet in der Lehrerbildung nur unzureichend statt	22

Kapitel 2

Annäherung an eine fast vergessene Kunst.....	27
--	-----------

Erzählen in der Praxis.....	27
------------------------------------	-----------

1. Erzählen ist freies Sprechen	30
2. Erzählen ist eigenwertig und vermittelt Inhalte.....	34
3. Erzählen ist beziehungsstiftend.....	35
4. Erzählen ist darstellend.....	36
5. Erzählen ist gegenwärtig und persönlich	37
6. Erzählen ist literarisch	38
7. Erzählen ist geplant	39
8. Erzählen ist individuell gestaltet und interpretierend	40

Erzählen in der Theorie.....	42
-------------------------------------	-----------

Kapitel 3

Könnerschaft des freien mündlichen Erzählens	51
Könnerschaft im Prozess der Werkentstehung.....	55
Dramaturgische Sicherheit	55
Einheit von Erzähler und Erzählstoff.....	56
Könnerschaft in der Performanzsituation.....	59
Sprech- und sprachorientierte Befunde.....	59
Grundlegende stimm- und sprecherzieherische Fertigkeiten	59
Sprachwahlsicherheit.....	61
Rhetorische Fertigkeiten und Suggestivkraft.....	62
Darstellungsorientierte Befunde.....	64
Körperselbstverständlichkeit und Figurenspiel	64
Bühnenpräsenz und Raumverhalten	69
Befunde zur Interaktions- und Beziehungsleistung.....	71
Empathie- und Beziehungsfähigkeit	71
Interaktionsfähigkeit und Gegenwärtigkeit.....	73
Erfolgskritische Haltungen des Erzählkünstlers	74
Streben nach unbedingter Anschlussfähigkeit	74
Streben nach Stimmigkeit der erzählerischen Mittel.....	76
Streben nach Echtheit als bühnenhafte Privatheit	78

Kapitel 4

Könnerschaft auf unterschiedlichen Niveaustufen.....	81
Der fortgeschrittene Anfänger	84

Grundlegende stimm- und sprecherzieherische Fertigkeiten	86
Sprachwahlsicherheit	87
Streben nach unbedingter Anschlussfähigkeit	87
Körperselbstverständlichkeit	89
Der Kompetente	90
Dramaturgische Sicherheit	91
Empathiefähigkeit und Beziehungsfähigkeit	92
Rhetorische Fertigkeiten, Suggestivkraft durch Sinnenhaftigkeit und Raumverhalten	92
Streben nach Kongruenz	93
Der Gewandte	94
Interaktionsfähigkeit und Gegenwärtigkeit	94
Figurenspiel	95
Der Experte	96
Einheit zwischen Erzähler und Erzählstoff	97
Sprachwahlsicherheit II und Suggestivkraft II durch poetische Dichte	97
Streben nach Echtheit als bühnenhafte Privatheit	98

Kapitel 5

Könnerschaft in der narrativen Pädagogik	101
Lehrererzählung	105
Gemeinschaftlich Erzählen	107
Miteinandersprechen	109

Bewertungsprobleme	111
Rahmenbedingungen	112
Ziele	114
Anforderungen	115
 <i>Kapitel 6</i>	
Überlegungen für die Aus- und Weiterbildung	123
Könnerschaft	124
Implizites Wissen	126
Verstehen und Übertragung von Wissen	132
Kunstfertigkeit	138
Geschehenlassen und Gelassenheit	140
Imagination und Intuition	143
Ahnungen	146
Schlusswort	152
»Wir sind ja alle Erzähler« – Nachwort Rainer Wehse	156
Literaturverzeichnis	160
Personen- und Sachregister	180
Über den Autor	183

*»Erzählend reichen sich die Menschen
das Himmelsbrot des Selbstseins.«*

Martin Buber

Zum Geleit

Mit diesem Buch versuche ich, noch offene Fragen der mündlichen Erzählkunst zu beantworten. Zum einen betrachte ich die definitorischen Freiheitsgrade rund um das Phänomen der erzählerischen Mündlichkeit. Aufbauend auf die Einordnung des Linguisten Konrad Ehlich begründe ich theoretisch und empirisch, dass die Einführung der Definitionen »Erzählen3« und »Erzählen4« in der Lage ist, die beiden Phänomene anwendungsorientierte sowie kunstorientierte erzählerische Mündlichkeit zu beschreiben.

Dank meiner Gespräche mit erfahrenen Erzählerinnen und Erzählern sowie Experten der mündlichen Erzählkunst und unter Anwendung der offenen Auswertungsmethode »Grounded Theory« entwickle ich einen Deutungshorizont darüber, was Erzählkunst ist und was Erzählkultur bleiben muss. Damit versuche ich, eine bestehende Forschungslücke zu schließen.

Zum anderen untersuche ich die Kompositionsgesetze des freien mündlichen Erzählens von Geschichten und überführe sie in ein »Modell der Könnerschaft mündlicher Erzählkunst«. Mithilfe eines etablierten Stufenmodells formuliere ich Fertigkeiten und Haltungen

auf verschiedenen Niveaustufen, die beispielsweise ein erzählender Pädagoge entwickeln sollte, um als »Magister narrans« bezeichnet werden zu können.

Grundlage dieses Buches war meine Dissertationsschrift aus dem Jahr 2008, die von Frau Prof. Dr. Gabi Reinmann an der Universität Augsburg betreut wurde. Im Jahr 2009 veröffentlichte ich darauf aufbauend das Lehr- und Lesebuch »Ja, natürlich! Ich erzähle frei«, das bis 2015 in vier Auflagen erschien.

Mit der hier vorgelegten vollständig überarbeiteten Neuauflage wende ich mich an geübte Erzählerinnen und Erzähler und möchte einen Beitrag zur Professionalisierung des Erzählberufes und seiner Aus- und Fortbildung leisten.

Norbert Kober



»Leicht die Geschichte zu erleben.
Schwer: sie erzählend wiederzugeben.«
Schlussformel des rumänischen Märchens »Der Schlangenmann«

Kapitel 1

Erzählen zwischen künstlerischer Neuentdeckung und öffentlicher Bedeutungslosigkeit

Wir hören gerne Menschen zu, die eine wahre oder erfundene Begebenheit lebendig und anschaulich erzählen können. Sie entführen uns in andere Welten, lösen Gefühlsregungen aus, sie amüsieren uns und übermitteln in manchen Fällen mit ihren Geschichten sogar Lebensweisheiten und Verständnis für größere Zusammenhänge.

Aber was ist überhaupt mündliches Erzählen von Geschichten? Ist es ein eigenständiger Kulturausdruck oder eine Spielform der Alltagskommunikation? Ist es Zufall, ob jemand gut oder schlecht erzählt? Was ist »gutes« Erzählen? Ist es erlernbar? Wenn ja, was sind die Inhalte, was sind die Fertigkeiten und Haltungen, deren Entwicklung zu einem guten erzählerischen Ausdruck führen? Worauf kommt es beim mündlichen Erzählen an?

Dieses Buch versucht, Ihnen zu diesen Fragen Antworten anzubieten.

Illustration (S.10) von Sonja Wimmer zu einer autofiktionalen Geschichte von Norbert Kober. Großvater Kober beginnt, zunehmend »vergesslich« zu werden. Seine scheinbare Vergesslichkeit bringt die weit verstreute Familie wieder zusammen und belebt auf liebevolle und unerwartete Weise die langjährige Beziehung zu seiner Frau, der »Kober Oma«.

Dabei sind die Kompetenzinhalte mündlicher Erzählkunst abgesehen von der Sprecherziehung noch nicht lange und nur rudimentär erforscht. Die Gründe dafür sind vielfältig.

Die abendländische Volkskunde hat den »Erzähler« erst in den Sechziger- und Siebzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts entdeckt, als Ergebnis einer in den Kunst- und Kulturwissenschaften stattfindenden »performativen Wende«. Die Erzählforschung war bis dahin hauptsächlich an den Erzählstoffen und den Erzählsituationen interessiert, die aus einer soziologischen Perspektive beschrieben wurden. Nun wurde der Fokus des Interesses nicht mehr nur auf der Geschichte selbst gelegt, sondern auch auf der Art und Weise, wie sie erzählt wird und wer sie erzählt. Besonders betont wird nunmehr die lebendige Darstellung von Geschichten in Resonanz mit dem Publikum, wodurch die Erzählung zu einer aktiven, sinnlichen Erfahrung wird. Dies erfolgt durch die Bedeutung der körperlichen Präsenz, der Stimme, der Gestik und anderer handlungsbezogener Elemente in der Kunst des Geschichtenerzählens.

Bis heute ist wenig klar, in welcher Verbindung der Berufserzähler der vergangenen Jahrhunderte zum modernen Bühnenerzähler steht. Die Traditionslinien sind in Europa durch das Aufkommen der Massenmedien und einer Aufmerksamkeitsökonomie auch in der Unterhaltungsindustrie vollständig unterbrochen. Der moderne literarisierte westliche Erzähler hat somit die Aufgabe, den vermutlich ältesten Sprechberuf der Menschheitsgeschichte neu zu erfinden.

Erschwerend kommt hinzu, dass – anders als in verwandten darstellenden Künsten wie dem Schauspiel oder dem Musiktheater – für die Erzählkunst kein Anbieter akademischer Ausbildung existiert, sodass auch seitens einer grundständigen Ausbildung weder Forschungsdruck noch -anlass bestehen.

Nachfolgend möchte ich Ihnen fünf Gründe nennen, warum eine vertiefte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem mündlichen Erzählen wichtig ist:

1. Mündliche Erzählkunst organisiert sich neu

Obgleich sich der etablierte Wissenschaftsbetrieb mit der mündlichen Erzählkunst wenig auseinandersetzt, entwickelt sie sich prächtig. Der Zulauf, dessen sich Erzählende und Erzählveranstaltungen erfreuen, erweckt den Anschein, dass sich Menschen wieder nach erzählerischer Mündlichkeit und persönlicher Ansprache in Form von Geschichten sehnen.

Christel Oehlmann, Autorin des erzähldidaktischen Übungsbuchs »Einfach Erzählen« aus dem Jahr 2007 und inzwischen verstorbene Professorin am Fachbereich Sozialpädagogik der Fachhochschule Hildesheim mit dem Schwerpunkt Kommunikation und Spiel, sprach anlässlich einer Fachtagung einmal vom »Erzählen als Aufstand gegen die sekundäre Welt der Medien durch die Schaffung von erzählerischen Primärerlebnissen«.

Das wachsende Angebot an Erzählseminaren und -lehrgängen, Vereinen und Festivals dient als Beweis für eine Renaissance des freien mündlichen Erzählens: Erzählkunstfestivals und -veranstaltungen finden heute an vielen Orten im deutschsprachigen Raum statt. Daran ist eine Vielzahl regionaler und bundesweiter Institutionen beteiligt. Auf seiner Website informiert der »Verband der Erzählerinnen und Erzähler (VEE)« kontinuierlich über die Vielfalt der Veranstaltungsformate im deutschsprachigen Raum.

Der als gemeinnütziger Verein organisierte Interessensverband für haupt- und nebenberufliche Erzählerinnen und Erzähler im deutschsprachigen Raum feierte 2022 sein zehnjähriges Jubiläum. Er möchte sich für die Belange der Erzählkünstler einsetzen und sich der Förderung und Pflege mündlicher Erzählkunst widmen. Darüber hinaus sorgt er für eine erzählkünstlerische Qualitätssicherung, indem er Ausbildungsangebote bündelt und Lehrpläne sowie Prüfungsordnungen formuliert.

Der Verein »Goldmund e.V.«, gegründet im Jahr 2000 am Europa-Institut Saarbrücken der Universität des Saarlandes durch den Autor, ist ein weiterer Akteur im Bereich des Erzählens im deutschsprachigen Raum. Im Jahr 2001 wurde die Goldmund-Erzählakademie gegründet, die seit 2002 ihren Sitz in München hat. Das Ausbildungsangebot umfasst heute eine eineinhalbjährige berufsbegleitende Erzählausbildung (Zertifikatskurs), Intensivtage zur Erzählpädagogik, Erzählseminarreisen sowie eine Vielzahl von Inhouse-Angeboten

und Tages- und Wochenendseminaren zu Romantheorie, Erzähl-
improtheater und Storytelling.

Eine weitere Institution im Bereich des künstlerischen Erzählens, die in den vergangenen zwanzig Jahren entstand, ist der von Prof. Dr. Kristin Wardetzky geleitete Zertifikatskurs »Künstlerisches Erzählen – Storytelling in Art and Education« am Berliner Career Centre College der Universität der Künste in Berlin. Der berufsbegleitende Kurs, der über eineinhalb Jahre angelegt ist, vermittelt Erfahrungen in den Bereichen Bühnenkunst, Performanztechnik, Pädagogik, Dramaturgie und Erzähltheorie.

erzaehlen.udk-berlin.de

Auf internationaler Ebene ist bemerkenswert, dass in der UNESCO-Generalkonferenz im Oktober 2003 die Internationale Konvention zur Erhaltung des »immateriellen Kulturerbes« verabschiedet wurde. Sie ist ein wichtiger Schritt zur Bewahrung des geistigen Kulturerbes, das bisher zu oft im Schatten der physischen Weltkulturerbestätten stand.

Artikel 2 der Konvention nennt als Beispiele »immateriellen Kulturerbes« verschiedene kulturelle Ausdrucksformen, Sprachen, Wissen und künstlerische Fertigkeiten ebenso wie mit den kulturellen Traditionen von Gemeinschaften und Volksgruppen verbundene kulturelle Räume, darunter auch drei mündliche Literaturformen wie Mythen, Epen und Erzählungen.

Mit der Konvention wurden erzählerische Ausdrucksformen wie die Kunst der Sänger und Geschichtenerzähler aus Kirgisistan, die

www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit/unesco-uebereinkommen

Akyns, die Tradition der türkischen Epen- und Märchenerzähler, der Meddâhs, und die Erzähler des Djemaa el Fna, des zentralen Marktplatzes in Marrakesch, wie auch der Kulturraum und die mündliche Kultur der Semeiskije, das ist eine Glaubensgemeinschaft im Südosten Sibiriens, neu bewertet und in den Mittelpunkt öffentlichen Interesses gerückt.

Schließlich wurden im Jahr 2020 in Österreich und sechs Jahre später auch in Deutschland die deutschsprachigen mündlichen Erzähltraditionen in die nationalen Verzeichnisse des geistigen Kulturerbes aufgenommen.

Für die europäische Erzählkunst ist die »Federation of European Storytelling (FEST)« ein weiterer überstaatlicher Resonanzraum. FEST ist ein europäisches Netzwerk von Organisationen, Netzwerken und Verbänden, fördert indes nicht einzelne Erzähler, sondern repräsentiert nationale, regionale oder lokale Organisationen wie professionelle Erzählvereinigungen, Festivalveranstalter, Erzähltrainingszentren, lokale Behörden, Akademien, Hochschulen, Universitäten, Kulturzentren oder Bibliotheken. Derzeit hat der internationale Dachverband 99 Mitgliedsorganisationen in 28 verschiedenen Ländern Europas. FEST stellt auf europäischer Ebene Daten, Forschungsergebnisse und gute Praxisbeispiele zur Verfügung und möchte sich langfristig als beratende Organisation im Bereich des Erzählens für europäische Institutionen sowie die UNESCO und andere relevante Organisationen empfehlen.

Doch nicht allein die Erzählkunst, auch die Erzählkultur scheint sich neuer Beliebtheit zu erfreuen. Ein beispielgebendes Erzählkultur-Projekt findet sich in Kalifornien: das »Story Center«. Seine Wurzeln liegen in der künstlerischen und kulturellen Entwicklung der Vereinigten Staaten in den Siebzigerjahren, in der Folge Künstler und Kunstpädagogen begannen, die Vorstellung zu hinterfragen, dass Kunst nur für Begabte oder Profis zugänglich sein sollte. Sie erkannten, dass auch Laien einen kreativen Beitrag leisten können und wollten, Kunst für alle zugänglich zu machen, insbesondere für benachteiligte Menschen.

Die Organisation hat bis heute unzählige Menschen in Workshops darin geschult, Geschichten aus ihrem Leben zu erzählen. Dadurch hat das Story Center die Art und Weise verändert, wie Aktivisten, Pädagogen, Gesundheits- und Sozialdienstleister, Geschäftsleute und Künstler über die Macht ihrer persönlichen Stimme für einen gesellschaftlichen Wandel nachdenken. Ihr Anspruch »A living memory, an awareness of a collective identity woven of a thousand stories« könnte jederzeit auch die Zielsetzung eines hiesigen Erzählcafés sein.

Seit den Achtzigerjahren und besonders nach der Wende im Osten Deutschlands sind diese Räume des autobiografisch orientierten Erzählens zu einem niederschweligen Anlass eines an Themen orientierten Erzählens und Zuhörens geworden.

2. Mündliche Erzählkunst wird kaum gefördert

Pointiert könnte man sagen, dass das kunstorientierte mündliche Erzählen von Geschichten als eigenwertiges sprachliches Handeln zwar zu den ältesten Kulturtechniken des Menschen gehört, aber paradoxerweise in seiner gesellschaftlichen Förderung wie auch in seiner wissenschaftlichen Reflexion in den Kinderschuhen steckt. Der Förderung der erzählenden Schriftlichkeit kommt, obschon der Mündlichkeit nachgelagert, ein weitaus höherer Stellenwert zu: Arbeits- und Aufenthaltsstipendien, Übersetzungshilfen oder Preise fördern auf Bundes- und Landesebene das literarische Erzählen.

Eine vergleichbare Förderung mündlicher Erzählkunst steht noch aus, gleichwohl die Renaissance des mündlichen Erzählens – wie oben beschrieben – aufseiten der Künstlerinnen und Künstler zu einer gewissen Selbstorganisation geführt hat. Doch trotz selbstverpflichtender Honorarrichtlinien können Erzählveranstaltungen, Festivals oder Publikationsprojekte nach wie vor nur selten angemessene Vergütungen auszahlen, sodass die wenigsten Erzählkünstlerinnen und -künstler im deutschsprachigen Raum allein von ihrer Kunst leben können. Das kunstorientierte mündliche Erzählen von Geschichten ist als eigene Sparte selbst in der freien Kunstszene wenig bekannt und damit für die staatliche Kulturförderung schwer greifbar.

Die Gründe dafür sind vielfältig; oft sind sie im Spannungsfeld von Schriftlichkeit und Mündlichkeit zu suchen. Sieht man von Prä-

sentation und Rhetorik, Sprachgestaltung und Rezitation ab, so ist das mündliche Erzählen als eigenwertige Kunstform häufig nur Liebhabern zugänglich.

3. Mündliche Erzählkunst ist unscharf definiert

An dem gegenwärtigen Zustand setzt der Versuch an, mit diesem Buch Abhilfe zu schaffen. Allem voran gilt es, die Begrifflichkeit um den Terminus »Erzählen« im Grundsatz zu beleuchten. Ziel ist es, für den erzählkünstlerischen Ausdruck einen Definitionsraum zu finden, der es ermöglicht, das Phänomen auch sprachlich abgrenzen zu können. Denn das Verb »erzählen« ist im deutschsprachigen Raum mit großen definitorischen Freiheitsgraden und vielerlei Bedeutungen versehen. Selbst in der einschlägigen Literatur sind Widersprüche zu Form und Inhalt aufzufinden.

Beispielhaft sei hier ein Aufsatzauszug zitiert, in dem die Autorin vermerkt: »In gleicher Weise wie der Schauspieler muss der Erzähler einen Text lernen – eine Knochenarbeit!« (Wardetzky, 2002, S. 55). Diese Ansicht verweist darauf, dass es noch nicht geklärt ist, ob Textrezitation, also das gekonnt textgebundene Vortragen, als »Erzählen« bezeichnet werden kann oder sollte. Auch bleibt unklar, welche Merkmale für das kunstorienteerte Erzählen konstituierend sind und welche davon geeignet sind, Schnittstellen zu verwandten performativen Künsten zu beschreiben.

Ein anderes Beispiel für einen unklaren Definitiosrahmen stellt die Dissertation Tabea Beckers aus dem Jahr 2001 dar, in der sie die Entwicklung sprachlicher Fähigkeiten von Kindern unter Berücksichtigung des Erzählens – kurz: »Kinder lernen erzählen« – untersucht. Hier und in ihren nachfolgenden Publikationen geht die Autorin linguistisch-quantitativ vor und weist die Erzählfertigkeit des Kindes anhand bestimmter semantischer Parameter im Transkript nach. Was Becker als »Erzählen« bezeichnet, ist jedoch streng genommen pure Sprachproduktion. Das Erzählen geht indes über diese operative Sprachverwendung hinaus und ist rein linguistisch-quantitativ nicht zu fassen.

Sogar Erzählkünstler haben ihre liebe Not, wenn sie erklären sollen, was sie tun. Mats Rehnman, ein schwedischer Profi-Erzähler, hat dies humorvoll mit folgenden Worten beschrieben: »Er [der Erzähler] verwickelt sich nun immer tiefer in Begründungen, warum Storytelling weder Literatur noch dramatische Dichtung ist. Aber wie gewöhnlich gelingt ihm auch dieses Mal keine gute Erklärung.« (2007, S. 14).

4. Mündliche Erzählkunst ist ohne verbindliche Didaktik

Im Vergleich zu anderen Kunst- und Kulturausdrücken findet sich für das kunstorientierte mündliche Erzählen keine Didaktik, die über einen beschreibenden Anspruch hinausgeht. Im Gegensatz zu ande-

ren Kunstformen musste das zeitgenössische Erzählen in den westlichen Industrienationen den unwiederbringlichen Verlust mündlicher Traditionslinien verkraften. Ursachen dafür finden sich bereits im Zuge der Verbreitung des Romans durch die Erfindung der Buchdruckkunst, die der Aufnahme von Geschichten ihre soziale Funktion entzog und durch das stille Lesen bzw. Vorlesen quasi privatisierte.

Johannes Merkel, lange Jahre Lehrstuhlinhaber für Vorschulpädagogik in Bremen und Spezialist für mündlich überlieferte Literatur sowie ein Sammler und Kenner besonders von Märchen aus dem Orient, weist in seiner Studie »Sieh, damit wir sehen! Eine Geschichte des Geschichtenerzählens« daraufhin, dass seit dem 19. Jahrhundert in Europa Volkserzählungen zu nationalen Kulturgütern oder hintergründigen Kunstwerken erklärt worden seien, »die nicht mehr erzählt, sondern vor einem bildungsbürgerlichen Publikum rezitiert oder Kindern vorgelesen wurden« (Merkel, 2022, S. 342).

Weitere Analysen der Volkskunde zu den Berufserzählern der Vergangenheit bleiben dürrig und rein deskriptiv. Beispielhaft oberflächlich beschreibt der aus Sizilien stammende Volkskundler Giuseppe Pitré seine »beste Erzählerin«, Messia Agatuzzo, mit den Worten: »[Sie ist] alles andere als schön, besitzt die Gewandtheit der Rede, eindrucksvolle Sprache und fesselnde Erzählweise, die außergewöhnliches Talent verraten.« (Pitré, 1874, zitiert nach Wehse, 1983, S. 10).

Johannes Merkel: Sieh, damit wir sehen! Eine Geschichte des Geschichtenerzählens. Der Erzählverlag, Berlin 2022

Somit müssen sich die Erzählinteresierten unserer Tage alle Inhalte wie auch alle technischen Fähigkeiten von Neuem erarbeiten, was ein mühsames und schwieriges Unterfangen darstellt.

Als wenn dieser Mangel nicht genügen würde, orientiert sich die Mehrzahl erzähldidaktischer Veranstaltungen und Publikationen vor allem an einem einzigen Genre: dem Volksmärchen. In diesem Fall ist dem *Wie*, also der Frage der Erzählkompetenz, jedoch bereits ein *Was* vorgelagert.

Der Erzählstoff »Volksmärchen« weist in der erzählerischen Praxis jedoch Besonderheiten auf, die für andere Erzählstoffe unbedeutend sind.

Man könnte sich vorstellen, dass die Theaterpädagogik diese Lücke füllt. Dem ist aber nicht so. Ich werde im weiteren Verlauf dieser Darstellung zeigen, dass aufgrund der systemimmanenten Unterschiede des Schauspiels zum kunstorientierten mündlichen Erzählen auch seitens der Theaterpädagogik keine Abhilfe zu erwarten ist.

5. Mündliches Erzählen findet in der Lehrerbildung nur unzureichend statt

In einer auch von sprachlicher Vielfalt geprägten Gesellschaft mangelt es den Lehrkräften nicht an wohlmeinenden Aufforderungen seitens der Bildungspolitik, ihre Schülerinnen und Schüler zum Spracherwerb anzuleiten. Erzählen und Zuhören spielen dabei eine

überragende Rolle. So werden im Lehrplan des Freistaats Bayern für das Fach Deutsch an Grundschulen aktuell folgende Kompetenzerwartungen und Inhalte formuliert, wobei das Erzählen erwartungsgemäß unscharf definiert bleibt.:

»Die Schülerinnen und Schüler

- erzählen eigene Erlebnisse, informieren andere zu einfachen Sachverhalten (z. B. in kurzen Vorträgen),
- begründen ihre Meinung und tragen Gedichte oder andere Texte vor, auch in freier Rede.
- präsentieren Ergebnisse des eigenen Lernens, auch illustriert durch Medien (z. B. selbst erstellte Plakate).
- sprechen bei kleinen Vorträgen verständlich und deutlich zu anderen, setzen beim Sprechen sinnvolle Pausen und heben das Wichtige in Äußerungen durch Betonung hervor.
- bereiten eigene Beiträge vor, indem sie einfache Notizen oder Bilder verwenden, ihre Vorträge einüben (z. B. in Tandems) und Rückmeldungen beachten.
- setzen ihre Sprechabsichten in der persönlichen Sprachvarietät um (z. B. im Dialekt) und orientieren sich zunehmend an der Standardsprache.
- erbitten und geben wertschätzende Rückmeldungen zu Redebeiträgen.«

Um Kinder zum Erzählen anzuregen und anzuleiten, ihre vorhandene Erzählfreude zu stützen und zu schützen, sind jedoch erzählerische Fertigkeiten und Haltungen des Pädagogen unabdingbar.

Der Erzähldidaktiker Valentin Merkelbach kritisierte bereits 1995 (Merkelbach, S. 117), dass es – wie am bayerischen Lehrplan beispielhaft gezeigt – zwar nicht an Weisungen und Tipps fehle, wie man Kinder zum Erzählen anleite. Es mangle jedoch an den »Voraussetzungen für die Lehrbefähigung in diesem Lernfeld«, nämlich der eigenen »Erzählkompetenz der Lehrenden«. Anna Fuchs drückte es in einem Band von Konrad Ehlich so aus: Dass Lehrende eine Tätigkeit bei ihren Schülern »zensieren, die sie selbst so gut wie nie ausüben«, sei »ein Unding« (1984, S. 196).

Die Angebote der staatlichen Lehrerfortbildungszentren erreichen nach wie vor nur eine kleine Gruppe von Pädagogen. Erzählseminarveranstaltungen stellen die Ausnahme, nicht die Regel dar und sind nicht fest in Lehrplänen verankert; dies, obschon noch während der Fünfziger- und Sechzigerjahre »die Lehrererzählung selbstverständliches methodisches Mittel« war (Dehn/Warm, 1986, S. 34). Seitdem hat sich die schulische Wirklichkeit jedoch rasant verändert.

Ein lehrerzentrierter Unterricht ist einem selbstgesteuerten, schülerzentrierten und sozialintegrativen Unterricht gewichen. Lehrkräfte verstehen sich zunehmend als Lernbegleiter, das Erlebnis einer auch künstlerisch anspruchsvollen Erzählung wird an Externe ausgelagert, zum Beispiel an Märchenerzählerinnen. Der »Magister narrans«, ein

erzählender Lehrer, wie ihn Valentin Merkelbach in Anlehnung an Hubert Halbfas beschrieben hat, ist heutzutage rar geworden.

Es sind daher nicht-staatliche Akteure, die die schulischen Lücken erkennen und Fortbildungsangebote unterbreiten. Seit 2008 gibt es zum Beispiel die Berliner Initiative »ErzählZeit«, die seitdem in 200 Grundschulen und 65 Kitas mit wöchentlichen Erzählstunden über einen Zeitraum von einem oder zwei Schuljahren zu Gast war. Die beteiligten Erzähler und Erzählerinnen verfügen über eine künstlerische Ausbildung und Berufserfahrung sowie die bereits oben erwähnte berufsbegleitende Zusatzqualifikation der Universität der Künste im Bereich des Erzählens. Mit dem Einsatz fremdsprachiger Erzähler wird der Sprachenvielfalt Berlins überdies Rechnung getragen. Im Schuljahr 2023/24 arbeitete die Initiative mit fünfzehn Berliner Grundschulen und fünf Kitas, bot Weiterbildungen für Lehrkräfte und Erzieher, Projektwochen im Verbund mit anderen Künsten und öffentliche Veranstaltungen für Kinder und Eltern an.

Bundesweite Fortbildungen in pädagogischer Erzählkunst bieten unter anderem auch die Goldmund-Erzählakademie und der Berliner Verein »Erzähl mir was! Verein für Erzählkunst und Erzählkultur« an.

erzaehlzeit.de

www.goldmund-erzaehlakademie.de

www.erzaehlmirwasverein.de

*»Ich finde es wunderschön, wenn ein Erzähler eine souveräne Persönlichkeit ist,
dies ausstrahlt und die Fähigkeit zur Selbstironie hat.«*
Helga Gruschka

Kapitel 3

Könnerschaft des freien mündlichen Erzählens

Als ich vor zwanzig Jahren im Rahmen meines Dissertationsprojekts Interviews zur Könnerschaft des freien mündlichen Erzählens führte, kamen die zahlreichen »Stellschrauben« zur Sprache, an denen die Könnerschaft des Erzählens zu justieren sind. Es wurden Schlagwörter genannt wie »Stimme«, »Gestik und Mimik«, »Wortschatz«, »Sprachfähigkeit«, das Beherrschen von »Takt und Rhythmus«, »dramatische Mittel«, »Lebendigkeit«, »Emotionalität des Erzählers«, »Sinnenhaftigkeit«, »Empathie für den Erzählstoff«, »Bühnenpräsenz«, »Interaktionsfähigkeit«, »Schlagfertigkeit«, »Persönlichkeit«, »Geschichtenentwicklung«.

In diesen Interviews sprachen ausgewählte Erzählkünstlerinnen und -künstler sowie Wissenschaftler über das freie mündliche Erzählen und reflektierten vor dem Hintergrund ihrer eigenen, bereits bewiesenen professionellen Könnerschaft die Anforderungen an einen »Magister narrans«.³

³ Alle Interviews sind in Form von Transkripten und der gesamte Prozess der Auswertung derselben auf dem Publikationsserver OPUS der Universität Augsburg unter dem Suchnamen »Die Könnerschaft mündlicher Erzählkunst : Begriff - Inhalt - Modell« einsehbar. Vgl. <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/year/2009/docid/1265>

Demnach sollte ein Erzähler

- sein Erzählstoff nicht nur emotional, sondern auch intellektuell durchdrungen haben,
- mit dem Publikum innerlich verbunden sein und zu ihm eine Beziehung haben, sodass es in die Erzählung einbezogen werden kann,
- insofern schlagfertig und interaktionsfähig sein und mit dem Publikum spielen können,
- sich seinen sprachlichen und mimischen Ausdrucksmöglichkeiten, seiner Performanz, bewusst sein und diese lediglich dort einsetzen, wo sie unmittelbar von der Geschichte gefordert werden,
- ein Bewusstsein seines natürlichen Temperamentes haben,
- und während des Erzählens eine angemessene »poetischen Dichte« entwickeln können.

Illustration (S. 50) von Sonja Wimmer zu einer Geschichte von Norbert Kober, mit der er regelmäßig seine Erzähl-
abende beschließt.

Ein Erzähler steht in den Diensten einer äußerst schönen, doch grausamen Königin. Mit seinen Erzählungen erwärmt er im Laufe der Zeit ihr Herz, macht es wieder leicht und durchlässig. Eines Abends, während er ihr eine Gute-Nachtgeschichte erzählt, schläft er versehentlich in ihrem goldenen Bett ein.

In den Interviews wurde schnell deutlich: Der Erzähler ist in seiner gesamten Persönlichkeit gefordert. Eine tiefe, innere Auseinandersetzung mit dem Erzählstoff und zugleich mit sich selbst sei der Schlüssel zum Herzen der Zuhörer und also zum Erfolg des Erzählenden.

Andernorts häufig genannte erzählerische Anforderungen wie eine »gute Stimme« und andere Techniken verschwanden in ihrer Bedeutung weit hinter den Forderungen an die emotionalen, insbesondere empathisch-beziehungsorientierten Fähigkeiten des Erzählers.

Der sprachliche und körperliche Ausdruck sei lediglich ein Spiegel des inneren Beteiligtseins an der Geschichte und an der Erzählsituation, fernab jeder Choreografie.

Die Einheit von Persönlichkeit, Erzählstoff und Performanz habe sogar die Kraft, handwerkliche Defizite zu kompensieren, hieß es in den Gesprächen. Diesem Primat von »Stimmigkeit« – immer wieder auch mit dem Begriff »Kongruenz« benannt –, wie ich es damals formulierte, war freilich nicht abzuleiten, dass die Weiterentwicklung von Einzelfertigkeiten überhaupt keine Rolle mehr spiele. Insbesondere die dramaturgische Sicherheit sowie die Modulations- und Artikulationsfähigkeit seien zu erlernen und förderungswürdig, so das Ergebnis meiner damaligen Experteninterviews.

Eine Könnerschaft des mündlichen Erzählens ließ sich auf dieser Basis in drei Kategorien unterscheiden:

1. Könnerschaft im Prozess der Werkentstehung
2. Könnerschaft in der Performanzsituation
3. Erfolgskritische Haltungen des Erzählkünstlers

Innerhalb der Performanzsituation ließen sich nochmals drei Kategorien identifizieren:

1. Sprech- und sprachorientierte Befunde
2. Darstellungsorientierte Befunde
3. Befunde zur Interaktionsleistung

Kategorie	Unterordnung	Inhalt
I. Könnerschaft im Prozess der Werkentstehung		• Dramaturgische Sicherheit • Einheit von Erzähler und Erzählstoff
II. Könnerschaft in der Performanzsituation	Sprech- und sprachorientierte Befunde	• Grundlegende stimm- und sprecherzieherische Fertigkeiten • Sprachwahlsicherheit • Rhetorische Fertigkeiten • Suggestivkraft und Sinnhaftigkeit
	Darstellungsorientierte Befunde	• Körperselbstverständlichkeit • schauspielerische Fertigkeiten • Raumverhalten
	Befunde zur Interaktions- und Beziehungsleistung	• Empathie- und Beziehungsfähigkeit • Interaktionsfähigkeit und Gegenwärtigkeit
III. Erfolgskritische Haltungen des Erzählkünstlers		• Streben nach unbedingter Anschlussfähigkeit • Stimmigkeit der erzählerischen Mittel • Streben nach Echtheit als bühnenhafte Privatheit

Tabelle 2

Überblick über definitorische Ausfächerungen des Begriffs »Könnerschaft«

I. Könnerschaft im Prozess der Werkentstehung

Dramaturgische Sicherheit

Ein guter Erzähler verfügt über eine gute Geschichte, lautet eine weit verbreitete Argumentation. Die Forderung nach der »guten« Geschichte, die zu erzählen sei, ist jedoch doppelbödig.

Vordergründig wird eine Geschichte als »gut« bewertet, wenn sie zum Publikum anschlussfähig ist und sie diesem gefällt. Die Gewährleistung von Anschlussfähigkeit der Erzählung ist beileibe keine bloße Fertigkeit. Sie sollte vielmehr eine unbedingte Grundhaltung des Erzählers sein. Ohne Zweifel sollte der Erzählkünstler jedoch zusätzlich über eine ausgeprägte dramaturgische Sicherheit verfügen und sein Publikum nicht mit logisch brüchigen oder langweiligen, da vorhersagbaren Geschichten traktieren, die konfliktlösungsschwach und nur von geringem Unterhaltungswert sind. Publikumsunabhängig sollte die »gute« Geschichte mithin zusätzlich gewisse Qualitätsmerkmale aufweisen.

Die Volkskundlerin Linda Dégh war davon überzeugt, dass der Erzähler über »Geschick beim Aufbau der Handlung« verfügen und Kunstgriffe beherrschen solle, »wie die Anwendung von Formeln, Anordnung von Episoden, Ausbau von Geschichten durch periodische Wiederholungen, Beschreibungen und Dialoge« (vgl. Dégh, 1984, S. 326ff.). Johannes Merkel, Spezialist für mündlich überlieferte Literatur sowie ein Sammler und Kenner besonders von Märchen aus

dem Orient, rief im Rahmen eines Vortrages an der Akademie Remscheid schon im Jahr 2008 die anwesenden Erzählerinnen und Erzähler zu mehr Qualitätsbewusstsein und Autorenschaft auf. Er meinte: »Erzählt nicht Überlieferungen, sondern erzählt hochwertige Geschichten, die ihr selbst geschaffen oder die ihr selbst weiterentwickelt habt!«

Könnerschaft in Bezug auf *dramaturgischer Sicherheit* bedeutet:

Der Erzähler verfügt über qualitätsvolle Geschichten und ist entweder in der Lage, diese mit dramaturgischer Sicherheit neu zu schöpfen oder sich bei literarischen Vorlagen urteilsfähig zu zeigen, welche Geschichte aus dramaturgischer Sicht eine »gute« ist.

Einheit von Erzähler und Erzählstoff

Eine logische Folge der Forderung nach dramaturgischer Sicherheit, die in einer »guten« Geschichte zum Ausdruck kommt, ist der Blick auf das Verhältnis des Erzählers zu seinem Erzählstoff: Der Erzähler ist aufgefordert, seinen Stoff emotional und intellektuell zu bewältigen. In den von mir geführten Interviews mit Erzählern und Experten im Rahmen des damaligen Dissertationsprojekts hieß es: Der Erzähler und sein Erzählstoff sollten »eins« werden, und dies aus einem »Schöpfungsmoment« heraus, wie es der Salzburger Erzähler Christian Ploier meinte.

Die Professorin für Theaterpädagogik sowie Märchen- und Erzählforscherin, Kristin Wardetzky, äußerte, dass sich der Erzähler die Geschichte zu eigen machen müsse, und zwar so, dass das Publikum denke: »Das ist nur seine Geschichte, die kann gar kein anderer erzählen«.

Die Forderung nach Einheit zwischen Erzähler und Erzählstoff begründet sich bei den praktizierenden Erzählern mithin aus Erfahrung mit ihrem Publikum – und bei den Experten aus ihrer Vorstellung des Gegenteils: Einen Erzähler zu hören, der zwar kunstfertig eine Geschichte vorträgt, die dramaturgisch sauber gearbeitet ist, bei der aber ganz augenscheinlich der Erzähler wie auch die Geschichte austauschbar sind, wirke beliebig, ja seelenlos. Jörg Baesecke machte im Interview die Beziehung zwischen Erzähler und Erzählstoff anhand des norwegischen Volksmärchens »Zottelhaube« deutlich, als er fragte: »Kein Mensch bezweifelt, dass [...] die Zottelhaube eine gute Geschichte ist, aber warum erzählst du sie mir jetzt? Wo bist du in dieser Geschichte?« Er müsse nicht die fünfundzwanzigste Zottelhaube hören: »Das interessiert mich nicht« – außer er könne spüren, dass der Erzähler eine Verbindung zwischen eigenen Motivationen und Motiven des jeweiligen Erzählstoffes hergestellt hat.

Es genüge dem Publikum eben nicht, eine Geschichte allein kunstfertig erzählt zu bekommen. Eine Geschichte sei eben erst dann »gut« erzählt, wenn der Erzählkünstler und sein Stoff untrennbar miteinander verbunden seien.

Bereits der Hinweis auf andere Künste genügt, um dieses rezeptionsästhetische Phänomen zu begründen: Bei einem Musiker wünschen wir uns, dass er mit seinem Instrument verschmilzt, und glauben, unterscheiden zu können, ob er seine Etüden brav heruntergespielt habe oder ob er eins mit seinem Repertoire geworden sei. Bei einer Schauspielerin fragen wir nach dem Grad der Verschmelzung mit ihrer Figur. Die Tatsache, dass Schauspieler mitunter tatsächlich Schwierigkeiten haben, ihre Figuren von ihrem Privatleben zu trennen, übt auf viele von uns eine große Faszination aus.

Die emotionale und intellektuelle Stoffbewältigung ist eine stille Arbeit und sie ist vergleichbar mit dem Entstehungsprozess literarischer Werke, nur dass sie sich als einen Übersetzungsprozess von einer schriftlichen in eine mündliche Wirkungsästhetik darstellt. Dies ist insbesondere dann notwendig, wenn Erzählstoffe aus literarischen Vorlagen bearbeitet werden – und dies ist der Regelfall.

Erforderliche Einflussvariablen dafür sind die eigenen Fähigkeiten zur Imagination und zur Weltreflexion. Die glückliche Situation ist leider vorbei, in der für einen angehenden Erzähler »jedem Erzählen jahrelanges Hören« (Halbfas, 1985, S. 14) bei guten Erzählvorbildern vorausging. Auch lässt sich heutzutage schwerer als früher ein »Geschichtenbestand aus dem persönlichen Verhältnis zu einem Erzähler« (ebd.) sammeln. Mittlerweile gehört viel »bewusste Konzentration und methodische Einübung« (ebd.) zur Erlernung der Erzählkunst.

Doch lohnt die stille Arbeit: Aus der Auseinandersetzung und Anpassung des Erzählers mit seinem Erzählstoff entsteht schließlich die notwendige Glaubwürdigkeit gegenüber dem Publikum.

Könnerschaft bei der *Einheit von Erzähler und Erzählstoff* bedeutet:

| *Der Erzähler ist aus der Sicht des Publikums untrennbar mit seinem Erzählstoff verbunden. Dies gelingt durch die intellektuelle und emotionale Auseinandersetzung des Künstlers mit den gewählten Erzählstoffen.*

II. Könnerschaft in der Performanzsituation

Sprech- und sprachorientierte Befunde

Grundlegende stimm- und sprecherzieherische Fertigkeiten

Es mag überraschen, wenn es genügt, dass ein Erzähler eine belastbare, durchschnittlich modulations- und artikulationsfähige und ausreichend laute Stimme haben sollte – aber jede weitere Form von Stimmästhetik, die darüber hinausgeht, sogar kontraproduktiv sein könnte. Damit gehört der Erzähler zum einzigen Sprechberuf, der die intensive Stimmentwicklung des Sprechers aus verschiedenen Gründen nicht fordert. Was aber dann?

Die Argumentationen meiner Interviewpartner zu der Rolle und Bedeutung der Stimme für den Erzählkünstler waren unerwartet:

Landläufig würde man meinen, dass ausgeprägte stimm- und sprecherzieherische Fertigkeiten von sich aus zur Könnerschaft eines Erzählkünstlers gehören müssten. Diese Ansicht wurde indes relativiert: Im Mittelpunkt der Argumentation stand die Übereinstimmung der erzählerischen Mittel – und nicht deren Perfektion. So scheint eine durchschnittlich ausgebildete Stimme dem stimmlich sehr gut ausgebildeten Sprecher überlegen zu sein, wenn sie in Einklang mit der eigenen Berührtheit und der Aufnahmefähigkeit des Publikums zum Tragen kommt. Eine zu feine und raffinierte Stimmführung kann sogar der Anmutung der Echtheit des Erzählers widersprechen.

In der Bühnensituation soll der Erzähler daher eine »öffentliche Privatheit« pflegen. Und wer moduliert und akzentuiert schon privat derart geschliffen? Ganz im Gegenteil: Christian Ploier sah in einer Kopf- oder Fistelstimme kein Erfolgshindernis, solange andere Qualitätsmerkmale wie Wahrhaftigkeit und Beteiligung des Erzählers erkennbar seien. Der Erzählkünstler Klaus Adam befand ein leichtes Lispeln bei einem Erzähler sogar als förderungswürdig in dem Sinne, als dass es zum Markenzeichen avancieren könnte. Dito würde die Theaterpädagogin Kristin Wardetzky einen S-Fehler bei einem Erzähler sprecherzieherisch unbehelligt lassen.

Dennoch ist StimmSicherheit notwendig und eine stimmbildende Vorbereitung für den Erzähler sinnvoll, damit seine Stimme im Rahmen ihrer Natürlichkeit beweglich und gefühlvoll bleibt und eine Verbindung zu den Bildern der Erzählung herzustellen vermag.

Könnerschaft bei *grundlegenden stimm- und sprecherzieherischen Fertigkeiten* des Erzählens bedeutet:

Der Erzähler hat eine belastbare, durchschnittlich modulations- und artikulationsfähige und ausreichend laute, dynamische Stimme. Jede Form von Stimmästhetik, die darüber hinausgeht, könnte im Sinne der Echtheit des Erzählers kontraproduktiv sein. Damit gehört der Erzählberuf zum einzigen Sprechberuf, der keine langjährige, intensive Stimmentwicklung erfordert.

Sprachwahlsicherheit

Die vom Erzähler zu verwendende Erzählsprache ist in Übereinstimmung mit dem Erzählstoff zu wählen: So einfach könnte eine weitere sprachliche Anforderung an den Erzählkünstler lauten. Die interviewte Erzählkünstlerin Maria Cetenich forderte, dass die Sprache trotz anzustrebender poetischer Dichte nicht zu »geschleckt«, also nicht zu gekünstelt sein dürfe. Sprachästhetische Eigenarten seien in einem situativen »Spiel mit der Sprache« zu akzeptieren. Die sich aus der öffentlichen Privatheit und einer nicht allzu »geschleckten« Sprache ergebene Kreativität im Sprachausdruck schaffe erst den Formenreichtum des Erzählens.

Dieser Ansatz findet sich bereits bei Christel Oehlmann, Autorin des erzähldidaktischen Übungsbuchs »Einfach Erzählen« aus dem Jahr 2007: Erzählsprache entstehe, so schreibt sie, aus einem träu-