

Gianni Rodari
Grammatik der Phantasie



Gianni Rodari

Grammatik der Phantasie

Die Kunst, Geschichten
zu erfinden

Aus dem Italienischen übersetzt
und mit einer Nachbemerkung
von Anna Mudry

RECLAM 

Titel der italienischen Originalausgabe:

Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie.



RECLAM TASCHENBUCH Nr. 20360
1992, 2008, 2022 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

© 1980 Maria Ferretti Rodari und Paola Rodari, Italien
© 1991 Edizioni EL S. r. l., Triest, Italien

Umschlaggestaltung: Philipp Reclam jun. Verlag GmbH
Umschlagabbildung: © istockphoto / Joshua Blake
Druck und Bindung: GGP Media GmbH,
Karl-Marx-Straße 24, 07381 Pößneck
Printed in Germany 2022
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart
ISBN 978-3-15-020360-6
www.reclam.de

Vorgeschichte

Im Winter 1937/38 bekam ich auf Empfehlung einer Lehrerin, der Frau eines Polizisten, eine Stelle im Hause deutscher Juden, die glaubten, in Italien Zuflucht vor den rassischen Verfolgungen gefunden zu haben – sie glaubten es nur wenige Monate –, ich sollte ihren Kindern Italienisch beibringen. Ich lebte mit ihnen auf einem Bauernhof in den Hügeln beim Lago Maggiore. Mit den Kindern arbeitete ich von sieben bis zehn Uhr morgens. Den Rest des Tages verbrachte ich damit, im Wald spazieren zu gehen und Dostojewski zu lesen. Es war eine schöne Zeit, solange sie dauerte. Ich lernte ein bisschen Deutsch und stürzte mich auf die in dieser Sprache geschriebenen Bücher mit der Leidenschaft, dem Ungestüm und der Wollust, die für den Lernenden hundertmal ergiebiger sind als hundert Jahre Schule.

Eines Tages fand ich unter den *Fragmenten* von Novalis (1772–1801) eines, das lautet: »Hätten wir auch eine Phantastik wie eine Logik, so wäre die Erfindungskunst erfunden.« Das war sehr schön. Fast alle *Fragmente* von Novalis sind es, fast alle enthalten ungewöhnliche Erleuchtungen.

Einige Monate später, nachdem ich die französischen Surrealisten kennengelernt hatte, glaubte ich, in ihrer Arbeitsweise jene »Phantastik« gefunden zu haben, nach welcher Novalis suchte. Zwar hatte schon der Vater und Pro-

phet des Surrealismus im ersten Manifest der Bewegung geschrieben: »Die zukünftigen surrealistischen Techniken interessieren mich nicht.« Seine Freunde unter den Schriftstellern und Malern aber hatten allerhand solcher Techniken erfunden. Ich selbst unterrichtete damals in Volksschulen, nachdem meine jüdischen Arbeitgeber auf der Suche nach einer neuen Heimat fortgezogen waren. Ich muss ein miserabler Lehrer gewesen sein, ohne die nötige Ausbildung, den Kopf mit allem Möglichen vollgestopft, von indoeuropäischer Sprachwissenschaft bis Marxismus (der Cavaliere Romussi, Direktor der Öffentlichen Bibliothek in Varese, händigte mir stets, ohne mit der Wimper zu zucken, jedes beliebige Buch aus, das ich vorschriftsmäßig bestellt hatte, obwohl das Bild des Duce über seinem Schreibtisch nicht zu übersehen war), ja, ich hatte alles Mögliche im Kopf, nur nicht die Schule. Möglicherweise war ich jedoch kein langweiliger Lehrer. Ich erzählte den Kindern Geschichten, teils aus Sympathie, teils aus Lust am Spiel, Geschichten, die nicht das Geringste mit der Wirklichkeit und dem gesunden Menschenverstand zu tun hatten und die ich mir mit Hilfe der von Breton in Umlauf gebrachten und gleichzeitig geschmähten »Techniken« ausdachte.

Damals auch versah ich eine bescheidene Kladde mit dem hochtrabenden Titel *Aufzeichnungen über die Phantastik*; hier zeichnete ich nicht die von mir erzählten Geschichten auf, sondern die Art ihrer Entstehung, die Kunstgriffe, die ich entdeckte oder zu entdecken glaubte, um Wörter und Bilder in Bewegung zu setzen.

All das blieb dann lange vergessen und begraben, bis ich um das Jahr 1948, fast durch Zufall, für Kinder zu schreiben begann. Da fiel mir auch wieder die »Phantastik« ein, die sich bei dieser neuen, unvorhergesehenen Tätigkeit

und zu deren Nutzen weiterentwickelte. Lediglich meine Faulheit, ein gewisses Widerstreben gegen alles Systematische und der Mangel an Zeit hinderten mich daran, in der Öffentlichkeit davon zu reden, bis ich 1962 in der römischen Tageszeitung *Paese sera* einen *Leitfaden zum Erfinden von Geschichten* in zwei Fortsetzungen (am 9. und 19. Februar) veröffentlichte. In diesen Artikeln wahrte ich respektvoll Distanz zum Gegenstand, indem ich vorgab, von einem jungen japanischen Wissenschaftler, den ich während der Olympischen Spiele in Rom kennengelernt hätte, die englische Übersetzung eines 1912 im Stuttgarter Novalis-Verlag erschienenen Werkleins erhalten zu haben, das ein gewisser Otto Schlegel-Kamnitzer unter dem Titel: *Grundlegung zur Phantastik – Die Kunst, Märchen zu schreiben* verfasst haben sollte. Im Rahmen dieser nicht gerade sehr originellen Fiktion legte ich, halb im Ernst, halb im Spaß, einige einfache Techniken der Erfindung dar: die gleichen, die ich dann jahrelang in all den Schulen verbreitete, in denen ich Geschichten erzählte und auf Fragen der Kinder antwortete. Es gibt immer, unweigerlich, ein Kind, das fragt: »Wie stellt man es denn an, Geschichten zu erfinden?« und es verdient eine aufrichtige Antwort.

Später habe ich das Thema im *Giornale dei Genitori* (Zeitung für Eltern) wieder aufgegriffen, um die Leser anzuregen, selbst »Gute-Nacht-Geschichten« zu erzählen (*Was geschieht, wenn der Großvater ein Kater wird?*, Dezember 1969; *Ein Teller voll Geschichten*, Januar–Februar 1971; *Geschichten zum Lachen*, April 1971).

Es wirkt abschreckend, so viele Daten aneinanderzureihen. Wen können sie schon interessieren? Trotzdem gefällt es mir, sie nacheinander auszubreiten, als wären sie wichtig. Der Leser möge berücksichtigen, dass ich jenes

Spiel spiele, das die transaktionistische Psychologie mit dem Satz kennzeichnet: »Schau mal, Mama, wie gut ich ohne Hände gehen kann!« Es ist immer so schön, mit etwas prahlen zu können ...

Vom 6. bis 10. März 1972 hatte ich in Reggio Emilia auf Einladung der Stadtverwaltung eine Reihe von Treffen mit etwa fünfzig Lehrern von Vor-, Grund- und Mittelschulen, dabei legte ich all mein berufliches Handwerkszeug sozusagen zusammenfassend und amtlich auf den Tisch.

Drei Dinge sollten mich an jene Woche als eine der schönsten meines Lebens erinnern. Das erste war das Plakat, das die Stadtverwaltung aus diesem Anlass hatte aushängen lassen und das wortwörtlich *Begegnungen mit der Phantastik* ankündigte, so konnte ich auf den verblüfften Mauern der Stadt dieses Wort lesen, das mich seit vierunddreißig Jahren begleitete. Das zweite war der Hinweis auf dem Plakat, dass die »Anmeldungen« auf »fünfzig Teilnehmer« beschränkt wären; eine größere Zahl hätte offensichtlich die Gesprächsrunden in Konferenzen verwandelt, was für niemand von Nutzen gewesen wäre. Doch schien der Hinweis die Befürchtung auszudrücken, dass, dem Ruf der »Phantastik« folgend, unübersehbare Massen den Tagungssaal, eine ehemalige Übungshalle der Feuerwehr mit lila gestrichenen Eisensäulen, stürmen könnten. Das rührte mich. Der dritte, ausschlaggebende Grund für mein Glücksgefühl lag darin, dass mir die Möglichkeit geboten wurde, mich ausführlich und systematisch, unter beständiger Kontrolle durch Diskussion und Erprobung, nicht nur über die Funktion der Phantasie und der sie stimulierenden Techniken zu äußern, sondern auch darüber, wie die Techniken jedermann vermittelt werden könnten, sie etwa als ein Instrument für die sprachliche Erziehung der Kinder (aber nicht nur dazu ...) zu nutzen.

Am Ende dieses »Kurzlehrgangs« lag mir dank der Tonbandaufnahmen und der Geduld einer Stenotypistin der Text von fünf Gesprächsrunden vor.

Das vorliegende Büchlein ist lediglich eine Überarbeitung der Gespräche von Reggio Emilia. Es will weder ein Versuch sein – was ich hiermit klarstellen möchte –, eine »Phantastik« nach allen Regeln zu begründen, welche wie die Geometrie an Schulen gelehrt und gelernt werden könnte, noch eine vollständige Theorie der Imagination und der Erfindung, für die es wohl eines anderen Kerls und eines weniger unwissenden Kopfes bedürfte als des meinen. Auch ist dies noch nicht einmal ein »Essay«. Ich weiß überhaupt nicht recht, was es ist. Es wird darin von einigen Möglichkeiten gesprochen, sich Geschichten für Kinder auszudenken und den Kindern zu helfen, sich ganz allein ihre eigenen Geschichten zu erfinden: wer aber weiß, wie viele andere Möglichkeiten sich noch finden und darstellen ließen. Abgehandelt wird lediglich die Erfindung mittels Worten, mit dem sachten, keineswegs gründlich erörterten Hinweis, dass die Techniken mit Leichtigkeit auf eine andere Ausdrucksform übertragbar sind, wenn eine Geschichte von einem einzelnen Erzähler oder einer Gruppe wiedergegeben wird, aber sie kann auch Theater oder Textvorlage für ein Puppenspiel sein, sie kann als Comic, als Film entwickelt, auf Band aufgenommen und an Freunde geschickt werden; diese Techniken könnten in alle möglichen Kinderspiele eingehen, aber darüber wird hier wenig gesagt.

Ich hoffe, dass das Büchlein auch solchen Leuten nützlich sein kann, die daran glauben, dass die Imagination ihren Platz bei der Erziehung haben muss, und solchen, die auf die Kreativität des Kindes vertrauen, und auch jenen, die wissen, welche befreiende Wirkung das Wort haben

kann. »Alle Gebrauchsmöglichkeiten des Wortes allen zugänglich zu machen« – das erscheint mir als ein gutes Motto mit gutem demokratischem Klang. Nicht, damit alle Künstler werden, sondern damit niemand Sklave sei.

Der Stein im Teich

Ein Stein, der in einen Teich geworfen wird, erzeugt konzentrische Wellen, die sich auf der Oberfläche ausbreiten und, je nach Entfernung, die Seerose und das Röhricht, das Papierschiffchen und die Pose des Anglers unterschiedlich stark in Bewegung versetzen. Dinge, die, jedes für sich, friedlich vor sich hin träumten, werden gleichsam zum Leben erweckt und gezwungen, aufeinander zu reagieren, zueinander in Beziehung zu treten. Andere, nicht sichtbare Bewegungen pflanzen sich in der Tiefe nach allen Richtungen fort, während der Stein im Fallen Algen streift, Fische verschreckt und immer neue Molekularbewegungen erzeugt. Ist er dann auf dem Grund angekommen, wühlt er den Schlamm auf, stößt an Dinge, die dort vergessen ruhten, von denen einige jetzt freigelegt, andere wiederum vom Sand begraben werden. In ganz kurzer Zeit folgen zahllose Ereignisse oder winzige Vorfälle aufeinander. Selbst mit viel Muße und Lust könnte man sie wohl nicht alle lückenlos verzeichnen.

Nicht anders erzeugt ein zufällig ins Bewusstsein geworfenes Wort Wellen an der Oberfläche und in der Tiefe, löst eine endlose Kettenreaktion aus und zieht fallend Töne und Bilder, Analogien und Erinnerungen, Bedeutungen und Träume in eine Bewegung hinein, welche die Erfahrung und das Gedächtnis, die Phantasie und das Unbe-

wusste berührt und sich noch dadurch kompliziert, dass eben das Bewusstsein sich während des gesamten Vorgangs nicht passiv verhält, sondern beständig in ihn eingreift, um aufzunehmen und zurückzuweisen, zu verknüpfen und zu zensieren, aufzubauen und zu zerstören.

Ich nehme zum Beispiel das Wort »Stein«. Wenn es in das Bewusstsein eintaucht, dann zieht es Wörter nach sich, stößt mit Wörtern zusammen oder weicht ihnen aus, kurz, es tritt auf verschiedene Weise in Beziehung:

mit allen Wörtern, die mit *s* beginnen, ohne ein *t* nach sich zu ziehen, wie Saat, Seele, Systole;

desgleichen mit all den Wörtern, die mit *st* beginnen, wie Staffel, Stoffel, Stumpf, Strumpf, Stange, Stelzfuß, Straußenfeder;

mit all den Wörtern, die sich auf *-ein* reimen, wie klein, Gestein, Gesangsverein, Wein, Pein, Schwein;

mit all den Wörtern, die im Wörterbuchdepot aufgrund ihrer Bedeutung in seiner Nähe stehen: Fels, Marmor, Ziegel, Granit, Basalt, Travertin, Peperin.

Das sind die bequemsten Assoziationen. Ein Wort stößt aus Trägheit an ein anderes. Das reicht wohl kaum aus, um einen Funken überspringen zu lassen (aber man kann nie wissen).

Inzwischen fällt das Wort in andere Richtungen, sinkt in eine vergangene Welt und lässt versunkenes Dasein emporsteigen. »Stein« ist für mich ganz persönlich die Heilige Katharina zum Stein, eine Wallfahrtskirche steil über dem Lago Maggiore. Ich fuhr mit dem Rad dorthin. Wir waren zu zweit, Amedeo und ich. Wir setzten uns in einen kühlen Säulengang, um Weißwein zu trinken und über Kant zu sprechen. Wir trafen uns auch im Zug, beide waren wir

Pendelschüler. Amedeo trug einen langen blauen Mantel. An manchen Tagen erriet man unter seinem Mantel die Umrisse eines Geigenkastens. Der Griff meines Kastens war entzwei, ich musste ihn unter dem Arm tragen. Amedeo kam zu den Gebirgstruppen und fand in Russland den Tod.

Ein anderes Mal begegnete mir Amedeos Gestalt beim »Schürfen« nach dem Wort »Ziegel«, das mich an gewisse niedrige Backöfen in lombardischen Dörfern erinnerte, an lange Spaziergänge im Nebel oder in den Wäldern, oft verbrachten Amedeo und ich ganze Nachmittage in den Wäldern, um über Kant, Dostojewski, Montale, Alfonso Gatto zu sprechen. Die Freundschaften mit sechzehn hinterlassen die tiefsten Spuren im Leben. Aber nicht darum geht es hier. Es geht darum, wahrzunehmen, wie ein beliebiges, zufällig gewähltes Wort als magisches Wort funktionieren kann, um Felder der Erinnerung freizulegen, die unter dem Staub der Zeit ruhten.

Nicht anders wirkte der Geschmack der »Madeleine« in Prousts Gedächtnis. Und nach ihm haben die »Schriftsteller der Erinnerung« gelernt, allzugut sogar, dem begrabenen Echo der Wörter, der Gerüche, der Töne zu lauschen. Aber wir wollen Geschichten für Kinder erfinden und keine Erzählungen schreiben, um unser verlorenes Leben wiederzuerlangen und zu bewahren. Von Zeit zu Zeit ist es vergnüglich und nützlich, das Gedächtnisspiel zu spielen, und das wohl auch mit Kindern. Ein beliebiges Wort kann ihnen helfen, sich an ein »Damals als ...« zu erinnern, sich selbst in der verrinnenden Zeit zu entdecken, den Abstand zwischen dem Heute und dem Gestern zu messen, auch wenn ihre »Gestern« glücklicherweise noch gering an Zahl und Ereignissen sind.

Das »phantastische Thema« entsteht bei dieser Art des

Suchens, das von einem einzigen Wort ausgeht, dann, wenn ungewöhnliche Paarungen zustande kommen, wenn in den komplexen Bewegungen der Bilder und ihrer launischen Überlagerungen eine unvorhergesehene Verwandtschaft zwischen Wörtern, die verschiedenen Ketten angehören, aufleuchtet. Ziegel zieht nach sich: Spiegel, Flügel, Hügel, Riegel, Zügel, Bügel, Igel ...

Ziegel und *Flügel* erscheinen mir als ein interessantes Paar, wenn auch nicht »so schön wie die zufällige Begegnung eines Regenschirms und einer Nähmaschine auf einem Operationstisch« (Lautréamont, *Les chants de Maldoror*). In dem wirren Zusammenspiel der bislang heraufbeschworenen Worte fügt sich Ziegel zu Flügel wie Stein zu Gesangsverein. Amedeos Geige bringt wahrscheinlich ein gefühlsmäßiges Element ein und fördert das Entstehen eines musikalischen Bildes.

Damit haben wir das Haus voller Musik. Es besteht aus musikalischen Ziegeln, aus musikalischen Steinen. Seine Wände, von kleinen Hämmern angeschlagen, bringen alle möglichen Töne hervor. Ich weiß, dass sich über der Couch ein cis befindet, das hellste fis unter dem Fenster, der Fußboden ist ganz in B-Dur, einer erregenden Tonart. Da gibt es eine verblüffend atonale, serielle, elektronische Tür: man braucht sie nur mit den Fingern zu berühren, und schon entlockt man ihr ein Stück in der Art von Nono-Berio-Maderna. Stockhausen gerät darüber in Ekstase (er passt in dieses Bild mit größerem Recht als jeder andere, da in seinem Nachnamen ein »Haus« eingeschlossen ist).

Es handelt sich jedoch nicht nur um ein Haus. Es ist ein ganzes musikalisches Land mit einem Klavier-Haus, einem Zither-Haus, einem Fagott-Haus. Es ist ein Or-

chester-Haus. Abends veranstalten die Bewohner, auf ihren Häusern spielend, miteinander ein schönes Konzert, bevor sie zu Bett gehen ... Nachts, wenn alle schlafen, spielt ein Häftling auf den Gitterstäben seiner Zelle ... Und so weiter. Jetzt hat die Geschichte ihren Anfang genommen.

Ich glaube, der Häftling ist wegen des Reims Zither auf Gitter in die Geschichte geraten, bewusst hatte ich den Reim nicht wahrgenommen, aber offensichtlich lauerte er im Hintergrund. Die Gitterstäbe ergaben sich von selbst, könnte man sagen. Aber ich glaube es nicht. Ich muss auf sie gestoßen sein über eine mich flüchtig streifende Erinnerung an den Titel eines alten Films: *Gefängnis ohne Gitterstäbe*.

Die Imagination kann jetzt einem anderen Weg folgen:

Die Gitter aller Gefängnisse in der Welt fallen. Alle werden frei. Auch die Diebe? Ja, auch die Diebe. Das Gefängnis bringt die Diebe hervor. Schluss mit den Gefängnissen, Schluss mit den Dieben ...

An dieser Stelle kann ich darauf hinweisen, wie sich dem scheinbar mechanischen Prozess meine Weltanschauung aufprägt, wie ein Druckstock, allerdings ein sich in Veränderung befindlicher Druckstock. Ich vernehme das Echo lange zurückliegender und neuer Lektüre. Die Welt der Benachteiligten verlangt unüberhörbar, sich ihrer zu erinnern: Waisenhäuser, Besserungsanstalten, Altersheime, Irrenanstalten, Schulräume. Die Wirklichkeit bricht in die surrealistischen Exerzitien ein. Wenn schließlich das Musikland vielleicht doch noch zu einer Geschichte gerät, wird es sich um keine Evasion bietende Phantasterei handeln,

sondern um eine Möglichkeit, die Realität in neuen Formen wiederzuentdecken und darzustellen.

Aber die Erforschung des Wortes »Stein« ist noch nicht abgeschlossen. Ich muss es noch als Organismus mit einer bestimmten Bedeutung und einem bestimmten Klang negieren und in seine Buchstaben zerlegen, die Wörter entdecken, die ich nacheinander beiseitelegte, um bei seiner Aussprache anzufangen:

Ich schreibe die Buchstaben untereinander:

S –
T –
E –
I –
N –

Jetzt kann ich neben jeden Buchstaben das erstbeste Wort schreiben, das mir in den Sinn kommt und dabei eine neue Serie erhalten (zum Beispiel: Sardine – Tomate – Esel – Imker – Nelke). Oder ich kann – was vergnüglicher ist – neben die fünf Buchstaben fünf Wörter schreiben, die einen logischen Satz ergeben, wie z. B.:

S – Sieben
T – Taranteln
E – Erobern
I – Ihr
N – Nest.

Ich weiß in diesem Augenblick nichts mit sieben Taranteln im Nest anzufangen, außer daraus einen gereimten Nonsens zu machen:

Sieben Taranteln im Nest
feiern ein fröhliches Erntefest.

Doch sollte man bei dem ersten Versuch nicht schon ein Ergebnis von Belang erwarten. Ich bemühe mich um eine neue Serie nach der gleichen Methode:

- S – Siebenhundert
- T – Tausendfüßler
- E – Erheben
- I – Ihre
- N – Nebelhörner

»Siebenhundert« ist eine automatische Verlängerung des vorhergehenden »sieben«. Die Tausendfüßler sind offensichtlich als Verstärkung der Taranteln entstanden. Aber es ist nicht zu verkennen, dass ihr Treiben durch die Nähe der kurz zuvor genannten Musikinstrumente begünstigt worden ist. Ein Zug von siebenhundert Tausendfüßlern, die auf Nebelhörnern blasen, ist schon ein brauchbares Bild.

Ich selbst habe viele Geschichten erfunden, indem ich von einem zufällig gewählten Wort ausging. Einmal kam ich beispielsweise von dem Wort Weißkohl auf die folgende Assoziationskette: Weißkohl – Kolumbus (ich bitte um Nachsicht für diese nicht ganz unbeabsichtigte Eigenwilligkeit, einen berühmten Namen in ein Gebiet eingeführt zu haben, das auch Märchen berührt) – Ei des Kolumbus – Eiweiß – oval – Orbit – Ei im Orbit. Da machte ich halt und schrieb eine Geschichte mit dem Titel *Eine Welt in der Eierschale*, die zwischen Science-Fiction und Nonsens angesiedelt ist.

Jetzt können wir das Wort Stein seinem Schicksal überlassen. Doch sollten wir uns nicht einbilden, all seine

Möglichkeiten ausgeschöpft zu haben. Paul Valery sagte einmal: »Es gibt kein einziges Wort, das man versteht, wenn man ihm auf den Grund geht.« Und Wittgenstein: »Worte sind wie die dünne Oberfläche über einem tiefen Wasser.« Deshalb findet man die Geschichten beim Tauchen.

Im Zusammenhang mit dem Wort Ziegel erinnere ich mich an einen amerikanischen Kreativitätstest, über den Marta Fattori in ihrem schönen Buch *Kreativität und Erziehung** berichtet. Bei diesem Test werden die Kinder aufgefordert, alle möglichen Verwendungsmöglichkeiten von Ziegeln aufzuzählen, die sie kennen oder die sie sich vorstellen können. Vielleicht hat sich mir deshalb das Wort Ziegel so hartnäckig aufgedrängt, weil ich vor Kurzem auf diesen Test in dem genannten Buch gestoßen war. Leider haben derartige Tests nicht das Ziel, die kindliche Kreativität anzuregen, sondern sie lediglich zu messen, um »die Phantasiebegabten« herauszufiltern, so wie in anderen Tests die »Mathematikbegabtesten« herausgesucht werden. Sie mögen ihren Sinn haben. Im Grunde verfolgen sie jedoch Ziele, die über die Köpfe der Kinder hinweggehen.

Das Spiel vom »Stein im Teich« indessen, das ich hier kurz dargelegt habe, bewegt sich in entgegengesetzter Richtung: Es soll den Kindern dienen, statt sich ihrer zu bedienen.

* Sämtliche Buchtitel erscheinen in übersetzter Form, auch wenn keine deutschen Ausgaben vorliegen. Im Anhang ist ein Verzeichnis der von Rodari erwähnten Originaltitel und Ausgaben zu finden.

Das Wort »Tschüs«

In den Vorschulen der Stadt Reggio Emilia ist vor Jahren das »Spiel des Geschichtenerzählers« entstanden. Die Kinder steigen der Reihe nach auf einen Schemel wie auf eine Art Podest und erzählen ihren Spielgefährten, die auf der Erde kauern, eine selbsterfundene Geschichte. Die Erzieherin schreibt sie auf, und das jeweilige Kind achtet genau darauf, dass sie dabei nichts vergisst oder ändert. Dann illustriert das Kind seine Geschichte mit einer eigenen großen Zeichnung. Weiter unten werde ich eine dieser spontanen Geschichten analysieren. Hier soll das »Spiel des Geschichtenerzählers« lediglich Einleitung zu dem Folgenden sein.

Nachdem ich darüber gesprochen hatte, wie man eine Geschichte erfindet, indem man auf einem vorgegebenen Wort aufbaut, fragte Giulia Notari, Erzieherin in der Vorschule »Diana«, ob eines der Kinder Lust hätte, auf diese neuartige Weise eine Geschichte zu erfinden, und sie schlug das Wort »ciao«, Tschüs, vor. Ein fünfjähriger Junge hat die folgende Geschichte erzählt:

Ein Kind hatte alle guten Wörter verloren und nur die schlechten behalten wie: Scheiße, Kacke, Scheißkerl usw.

Da ist seine Mutter mit ihm zum Doktor gegangen, der hatte einen so langen Schnurrbart, und sagte: Mach den Mund auf, zeig die Zunge, guck nach oben, guck nach innen, blas die Backen auf.

Der Doktor sagt, dass sich das Kind überall umsehen und ein gutes Wort suchen soll. Als Erstes findet es ein solches Wort (das Kind zeigt eine Länge von ungefähr zwanzig Zentimetern), und das war »puh«, ein schlech-

tes Wort. Dann findet es ein so langes (ungefähr fünfzig Zentimeter), das war »hau ab«, ein schlechtes Wort. Dann findet es ein rosa Wörtlein, »ciao«, das steckt es in die Tasche und trägt es nach Hause und lernt, vernünftig zu sprechen und wird brav.

Während der Erzählung haben sich die Zuhörer zweimal eingemischt, um die sich aus der Geschichte ergebenden Stichworte aufzugreifen und fortzuführen. Das erste Mal haben sie zum Thema der »schlechten« Wörter fröhlich eine Litanei sogenannter »Ausdrücke« improvisiert und alle, die sie kannten und die durch den ersten »Ausdruck« angeregt wurden, heruntergeleiert. Sie taten dies offensichtlich provokativ, im befreienden Spiel mit der Komik des Fäkalischen, welches jedem vertraut ist, der mit Kindern zu tun hat. Technisch gesehen vollzieht sich das Assoziationspiel auf der Grundlage dessen, was die Linguisten als »Selektionsachse« (Jakobson) bezeichnen, gewissermaßen eine Suche benachbarter Wörter entlang einer Kette von Bedeutungen. Diese Wörter bedeuten jedoch kein Abweichen oder Aufgeben des vorgegebenen Themas, im Gegenteil: sie klärten und verdeutlichten vielmehr den Ablauf der Geschichte. In der Arbeit des Dichters, sagt Jakobson, projiziert sich die »Selektionsachse« auf die der »Kombinationsachse«; ein Klang (Reim) kann eine Bedeutung evozieren, eine verbale Analogie kann eine Metapher hervorbringen. Wenn das Kind eine Geschichte erfindet, vollzieht sich das Gleiche. Es handelt sich um einen kreativen Vorgang, der auch einen ästhetischen Aspekt hat: hier interessiert er uns im Zusammenhang mit der Kreativität, nicht mit der Kunst.

Ein zweites Mal haben die Zuhörer den Erzähler unterbrochen, um das »Doktorspiel« zu entwickeln und Varian-

ten für das übliche »Zeig mal die Zunge« zu finden. Das Vergnügen hatte hier eine doppelte Bedeutung: eine psychologische, indem es durch Lächerlichmachen die stets ein wenig gefürchtete Gestalt des Arztes entdramatisierte; dazu kam der Wetteifer, die überraschendste und originellste Variante zu finden (guck nach innen). Ein derartiges Spiel ist bereits Theater, es ist die unterste Stufe der Dramatisierung.

Doch wenden wir uns der Struktur der Geschichte zu. In Wirklichkeit beruht sie keineswegs ausschließlich auf dem Wort »ciao«, das heißt, auf seiner Bedeutung und seinem Klang. Das Kind, das mit der Geschichte begann, nahm den ganzen Ausdruck »Das Wort ciao« zum Thema. Deshalb überwog in seiner Phantasie nicht die Suche nach sinnverwandten oder ähnlichen Wörtern – obwohl das zu einem anderen Zeitpunkt geschah – und nach Situationen, in denen das Wort auf diese oder jene Weise gebraucht wird: sogar sein einfachster Gebrauch als Gruß scheint im Wesentlichen ausgeklammert zu bleiben. Stattdessen hat der Ausdruck »Das Wort ciao« auf der »Selektionsachse« unmittelbaren Anlass zur Herstellung zweier Wortklassen gegeben: die der »guten« und der »schlechten« Wörter, und anschließend, vermittels der Handbewegung, zur Bildung zweier weiterer Klassen, der »kurzen« und der »langen Wörter«.

Diese Handbewegung war nicht improvisiert, sondern übernommen. Sicher hat das Kind im Fernsehen den Werbespot für eine bestimmte Sorte Bonbons gesehen, wo zwei Hände erscheinen, die ineinanderklatschen und sich dann voneinander entfernen, während zwischen beiden eine Textzeile erscheint: der Name des angepriesenen Bonbons. Das Kind hat diese Handbewegung aus dem Gedächtnis heraufgeholt und sich ihrer auf originelle und

persönliche Weise bedient. Es hat die Aussage der Werbung beiseitegeschoben und die ihr ungewollt innewohnende, nicht programmierte Aussage aufgegriffen: die Geste, die die Länge der Wörter misst. Man kann sich nie sicher sein, was ein Kind beim Fernsehen lernt. Und man sollte nie seine Fähigkeit unterschätzen, kreativ auf das Geschehene zu reagieren.

In der Geschichte setzt an der richtigen Stelle die vom kulturellen Modell ausgeübte Zensur ein. Das Kind bezeichnet die Wörter als »schlecht«, die zu Hause als ungebührlich gelten. Es sind die Eltern, die sie durch das Kind als »schlecht« bezeichnen. Aber das Kind befindet sich gerade in einem erzieherischen Milieu, das bestimmte Einflüsse zu überwinden vermag, in einer nicht repressiven Schule, in der man nicht getadelt oder ausgeschimpft wird, wenn man sich dieser Worte bedient. So gesehen, besteht das erstaunlichste Ergebnis der Geschichte darin, dass die zu Beginn eingeführten Wortklassen zum Schluss vergessen sind.

Die »schlechten« Wörter, auf die das Kind bei seiner Suche stößt – »puh«, »hau ab!« – sind nicht »schlecht« innerhalb eines repressiven Modells: es sind vielmehr die Wörter, die vor den Kopf stoßen, die andere kränken, die nicht dazu beitragen, sich Freunde zu schaffen, zusammen zu sein und zusammen zu spielen. Sie stellen nicht mehr das Gegenteil der abstrakt als »gut« geltenden Wörter dar, sondern das der »richtigen und freundlichen«. Damit ist eine neue Klasse von Wörtern entstanden, in denen die neuen Werte zutage treten, die das Kind in dieser Schule aufnimmt. Zu diesem Ergebnis ist das Bewusstsein gelangt, indem es auf seine eigenen Bilder reagierte, sie beurteilte, ihre Assoziation unter Beteiligung der ganzen kleinen Persönlichkeit tatkräftig steuerte. Und es ist klar, warum

»ciao« ein »rosa Wörtlein« sein muss; rosa ist eine freundliche, zarte, nicht aggressive Farbe. Die Farbe ist ein Ausdruck des Wertes. Dennoch ist es schade, dass das Kind nicht gefragt worden ist: »Warum rosa?« Seine Antwort hätte uns etwas gesagt, was wir nicht wussten und was jetzt zu rekonstruieren äußerst schwierig ist.

Das phantastische Binom

Wir haben das phantastische Thema – den Ansatzpunkt für eine Geschichte – aus einem einzigen Wort entstehen sehen. Aber es handelte sich wohl um eine optische Täuschung. In Wirklichkeit reicht ein elektrischer Pol nicht aus, um einen Funken zu entfachen, dazu bedarf es zweier Pole. Das einzelne Wort »handelt« – (»Buffalo. Und der Name handelte ...«, sagte Montale) – nur, wenn es auf ein anderes stößt, das es provoziert und zwingt, das Gleis der Gewohnheit zu verlassen, neue Bedeutungsinhalte zu erschließen. Wo kein Kampf ist, ist kein Leben.

Das rührt daher, dass die Vorstellungskraft nicht irgendeine vom Bewusstsein losgelöste Fähigkeit ist: sie ist das Bewusstsein selbst in seiner Ganzheit, welches, der einen Tätigkeit mehr als einer anderen verhaftet, sich immer gleicher Abläufe bedient. Und das Bewusstsein entsteht im Kampf, nicht in der Bewegungslosigkeit. Henry Wallon hat in seinem Buch *Die Entstehung des Denkens beim Kind* geschrieben, dass sich die Gedanken paarweise herausbilden. Die Idee von »weich« entsteht nicht vor oder nach der Idee von »hart«, sondern gleichzeitig in einem Neues erzeugenden Zusammenprall: »Das grundlegende Element des Denkens ist diese binäre Struktur, nicht die

einzelnen Elemente, aus denen sie sich zusammensetzt. Die Zweiheit, das Paar, gehen dem einzelnen Element voraus.«

Am Anfang war also der Gegensatz. Und dieser Ansicht ist auch Paul Klee, wenn er in seinen *Schriften über Form und Gestaltungslehre* schreibt, dass »der Begriff ... unmöglich ist ohne sein Gegenteil«. Es existieren keine Begriffe allein für sich, sondern es sind in der Regel »begriffliche Binome«.

Eine Geschichte kann einzig aus einem »phantastischen Binom« entstehen.

»Pferd-Hund« ist kein wirklich »phantastisches Binom«. Es ist eine einfache Assoziation innerhalb derselben zoologischen Klasse. Beim Aufrufen der beiden Vierfüßer bleibt die Vorstellungskraft unbeteiligt. Es ist ein Terzakkord in Dur, der nichts sonderlich Aufregendes verspricht.

Es bedarf einer gewissen Distanz zwischen zwei Wörtern, das eine muss dem anderen ausreichend fremd und ihre Kopplung muss ziemlich ungewöhnlich sein, damit die Vorstellungskraft gezwungen wird, sich in Bewegung zu setzen, um zwischen ihnen eine Verwandtschaft und eine (phantastische) Gesamtheit zu konstruieren, in der die beiden fremden Elemente zusammenleben können. Deshalb ist es gut, das phantastische Binom mit Hilfe des Zufalls zu suchen. Die beiden Wörter sollten z. B. von zwei Kindern unabhängig voneinander diktiert werden, sie sollten blindlings mit dem Finger auf zwei weit auseinanderliegenden Seiten des Wörterbuches angetippt werden.

Als ich Lehrer war, habe ich ein Kind an die Tafel geschickt, damit es auf die Vorderseite ein Wort schreiben sollte, während ein anderes Kind auf die Rückseite ein anderes Wort schrieb. Dieses kleine vorbereitende Ritual hatte seine Bedeutung. Es erzeugte Erwartung. Wenn ein

Kind vor aller Augen das Wort »Hund« hinschrieb, so war dieses Wort bereits ein besonderes Wort, ausersehen, zu einer Überraschung beizutragen und sich in ein nicht voraussehbares Ereignis einzufügen. Dieser »Hund« war kein x-beliebiger Vierfüßer, er war bereits eine abenteuerliche, benutzbare, phantasievolle Gestalt. Wenn man die Tafel umdrehte, las man, sagen wir, das Wort »Schrank«. Es wurde von einer Lachsalm begrüßt. Die Wörter »Schnabeltier« oder »Tetraeder« hätten keinen größeren Erfolg erreichen können. Nun bringt ja ein Schrank an sich weder zum Lachen noch zum Weinen. Er ist ein lebloser Gegenstand, eine Banalität. Aber dieser Schrank, der mit dem Hund ein Paar bildet, stellte etwas völlig anderes dar. Er war eine Entdeckung, eine Erfindung, ein erregender Ansporn.

Jahre später habe ich gelesen, was Max Ernst schrieb, um seine Auffassung von der »Systematischen Ortsverschiebung« darzulegen. Er bediente sich eben des Bildes von jenem Schrank, den De Chirico in eine antike Landschaft zwischen Olivenbäumen und griechische Tempel gestellt hatte. Derart verfremdet, wird der jäh in einen neuen Zusammenhang gestürzte Schrank zu einem geheimnisvollen Objekt. Vielleicht war er voller Kleider, vielleicht auch nicht; aber ohne Zweifel steckte er voller Zauber.

Viktor Schklowski beschreibt, welchen Effekt der »Verfremdung« (auf russisch *ostranenije*) Tolstoi erzielt, indem er von einem einfachen Diwan in Worten spricht, mit denen eine Person reden würde, die nie zuvor einen Diwan sah und auch nicht die geringste Vorstellung von seiner möglichen Verwendung hat.

Im »phantastischen Binom« werden die Wörter nicht in ihrer alltäglichen Bedeutung genommen, sondern von den verbalen Ketten befreit, denen sie täglich unterworfen

sind. Sie werden »entfremdet«, »verlagert«, unter einem nie zuvor gesehenen Himmel gegeneinandergeworfen. Das sind dann für sie optimale Bedingungen, um eine Geschichte entstehen zu lassen.

Nehmen wir an diesem Punkt noch einmal die Worte »Hund« und »Schrank«. Das einfachste Verfahren, eine Beziehung zwischen ihnen herzustellen, ist das, sie durch Präpositionen zu verbinden. So erhalten wir unterschiedliche Gebilde:

- der Hund mit dem Schrank
- der Schrank des Hundes
- der Hund auf dem Schrank
- der Hund im Schrank usw.

Jedes dieser Gebilde bietet uns das Schema einer phantastischen Situation.

1. Ein Hund läuft mit einem Schrank auf dem Rücken die Straße entlang. Es ist sein Körbchen, was soll man da machen. Er trägt es immer mit sich herum wie die Schnecke ihr Haus. Fortsetzung nach Belieben.
2. *Der Schrank des Hundes* scheint mir eher eine Idee für Innenarchitekten, Designer, Einrichter von Luxuswohnungen zu sein. Der Schrank ist dazu da, um das Hundemäntelchen aufzunehmen, seine verschiedenen Maulkörbe und Leinen, seine Überschuhe für frostige Tage, seinen Rückenwärmer mit Troddeln, die Gummiknochen, die Katzenattrappen, den Stadtplan (um die Milch, die Zeitungen und die Zigaretten für sein Herrchen zu holen). Möglicherweise enthält der Schrank sogar eine Geschichte, ich jedenfalls weiß nichts davon.