

Der in der Einleitung eingeführte Begriff der „Landkarte“ macht deutlich, dass wir uns bei dem hier vorgestellten Ansatz vorwiegend räumlicher Metaphern bedienen, um den Therapieprozess zu beschreiben. Und in der Tat geht es mir um eine Art topologischer Psychotherapie, also ein Denken in Räumen und Grenzen, um Veränderungen zu beschreiben. Dieser Ansatz ist nicht neu und wurde erstmals von dem russischen Semiotiker und Literaturwissenschaftler Juri Lotman (1922–1993) eingeführt, um eine allgemeine Struktur von literarischen Geschichten zu beschreiben. Seine literarischen Analysen bauen auf der Beobachtung auf, dass wir uns die Welt vorzugsweise in räumlichen Charakteristika erklären und deshalb sucht er auch in erzählten Geschichten nach solchen wesentlichen Räumen, in denen sich der Protagonist aufhält bzw. die er auf der Suche nach einer Lösung durchwandert. Diese Räume sind aber nur dann wesentlich für den Fortgang der Geschichte, wenn sie mit speziellen Bedeutungen, also mit „Werten“ aufgeladen sind. Schon in unserer alltäglichen Wahrnehmung, so Lotman, verknüpften wir Räumliches fast reflexhaft mit Bedeutungen. Konkret stellt er fest:

Die allerallgemeinsten sozialen, religiösen, politischen, ethischen Modelle der Welt, mit deren Hilfe der Mensch auf verschiedenen Etappen seiner Geistesgeschichte den Sinn des ihn umgebenden Lebens deutet, sind stets mit räumlichen Charakteristiken ausgestattet, sei es in Form von Gegenüberstellung ‚Himmel – Erde‘ oder ‚Erde – Unterwelt‘ (eine vertikale dreigliedrige Struktur, organisiert längs der Achse „oben – unten“), sei es in Form einer sozial-politischen Hierarchie mit der zentralen Opposition der ‚Oberen – Niedern‘, sei es in Form einer ethischen Merkmalhaltigkeit in der Opposition ‚recht – links‘ [...] All das fügt sich zusammen zu Weltmodellen, die deutlich mit räumlichen Merkmalen ausgestattet sind (Lotman 1993, S. 313).

Räumliche Gegensätze wie „innen versus außen“, „hoch versus tief“ oder „links versus rechts“ werden so also zu Wertgegensätzen bzw. semantischen Oppositionen wie „gut versus böse“, „frei versus unfrei“ oder „sicher versus gefährdet“. Und damit, so Lotman, sind die in Geschichten beschriebenen Räume weit mehr als nur Räume, sie sind „viel

mehr als nur dekorativer Hintergrund“ (Lotman 1993, S. 329), sondern sie gliedern die Erzählung in verschiedene Sinn-Räume oder „Semiosphären“. Wenn wir z. B. an einen Patienten mit sozialer Phobie denken, der sich in seiner Wohnung zurückzieht, dann ist diese Wohnung mehr als nur ein „häufiger Aufenthaltsort“. Der Patient strukturiert vielmehr seine gesamte Welt in ein „Innen“ und ein „Außen“ und semantisiert dieses „Innen“ mit Bedeutungen wie „sicher“ und „geborgen“, während das „Außen“ mit Bedeutungen wie „bedrohlich“ oder „rätselhaft“ aufgeladen wird. Topologisches wird also mit Semantischem vermischt und ist manchmal sogar gar nicht mehr als konkreter Raum erkennbar. Auch wenn z. B. Patienten davon berichten, dass sie sich in einem „Dschungel“ oder in einem „goldenen Käfig“ befinden, oder in einem „luftleeren Raum“ oder einem „Gefängnis“, dann meinen sie damit vielleicht gar keinen konkreten Ort mehr, sondern einen metaphorischen. Und es sind genau diese Art von metaphorischen Räumen, welche die Architektur unserer Allgemeinen Lösungsgeschichte bestimmen.

Um vom Raum oder vom Architektonischen zu einer Geschichte zu kommen, fehlt uns allerdings noch ein wesentliches Bindeglied. Räume sind statisch – eine Geschichte aber ist etwas Prozesshaftes, Dynamisches. Lotman löst diesen Widerspruch, indem er den Begriff des „Ereignisses“ einführt, und versteht darunter die Überschreitung einer Grenze zwischen zwei Räumen, die mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen (also unterschiedlich semantisiert) sind (siehe Abb. 2.1).

Wenn also der oben beschriebene Patient mit einer sozialen Phobie den Raum seiner Wohnung verlässt und sich mit Freunden trifft, dann stellt diese Grenzüberschreitung zwischen einem sicheren und einem beängstigenden Raum eine bedeutsame Grenzüberschreitung dar, weil diese Räume unterschiedlich semantisiert sind. Genauer gesagt, wird durch diese Grenzüberschreitung, wenn sie denn dauerhaft gelingt, ein früheres Ereignis getilgt, das ihn erst in das Gefängnis seiner sozialen Isolation geführt hat. Eine literarische Geschichte (und auch die „Krankheitsgeschichten“ unserer Patienten) besteht laut Lotman und den Literaturwissenschaftler in seiner Nachfolge (etwa Hans Krah und Klaus Renner) immer aus mindestens zwei Ereignissen bzw. Grenzüberschreitungen: ein Ereignis, das die Geschichte startet, das also zu einer Konfliktsituation führt, und einem zweiten, das dieses erste Ereignis wieder tilgt. Auch dieses lässt sich als

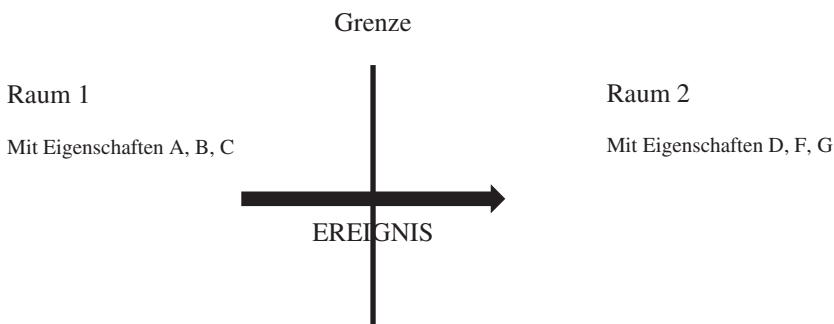


Abb. 2.1 Ereigniskonzept nach Juri Lotman

Grenzüberschreitung zwischen zwei Räumen veranschaulichen, führt also unter günstigen Bedingungen in einen Lösungsraum. Wir werden im Laufe dieses Buches sehen, wie sich der lotmansche Ereignisbegriff in hervorragender Weise verwenden lässt, um auch komplexere Patientengeschichten dahin gehend zu untersuchen, welche Räume typischerweise durchwandert und welche Grenzen überschritten werden, warum dies geschieht und wie sich schließlich ein Lösungsraum eröffnet.

Die Suche nach einer allgemeinen Struktur von Geschichten führt uns zunächst noch wesentlich weiter in der Zeit zurück als zu dem Literaturwissenschaftler Lotman aus dem letzten Jahrhundert, nämlich zu Aristoteles (384 v. Chr. – 322 v. Chr.). In seinem grundlegenden Werk zur griechischen Tragödie, der „Poetik“ macht er sich zunächst sehr grundsätzliche Gedanken darüber, was eine Geschichte eigentlich ist und stellt im 7. Kapitel seiner *Poetik* fest, dass sie nur dann als Geschichte rezipiert wird, wenn sie als etwas „Ganzes“ empfunden wird. Was ist aber ein Ganzes?

Nach Aristoteles ist ein Ganzes

was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht. Demzufolge dürfen Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden, sondern sie müssen sich an die genannten Grundsätze halten (Aristoteles, in der Übersetzung von M. Fuhrmann 1976, S. 55).

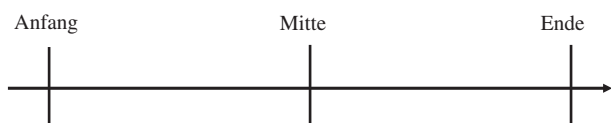
Dieses Schema (siehe Abb. 2.2) erscheint vielleicht banal, aber nur deshalb, weil wir uns schon so daran gewöhnt haben, dass wir gar nicht mehr registrieren, dass wir es dauernd verwenden. Andererseits neigen wir dazu, Sachverhalte, die uns gänzlich in Fleisch und Blut übergegangen sind, überhaupt nicht mehr zu sehen, weil sie sozusagen a priori Kategorien geworden sind, die nicht mehr Gegenstand der Reflexion und Wahrnehmung sind.

Syd Field schreibt in seinem Klassiker „Das Drehbuch“ (Field 2007, S. 51) dazu:

Manche von Ihnen werden mir ohnehin nicht glauben. Sie halten vielleicht nichts von der Einteilung in Anfang, Mitte und Ende. Natürlich können Sie argumentieren, dass Kunst, wie das Leben, nichts weiter ist als ein paar individuelle „Augenblicke“, die irgendwo in einer weiten Mitte eingefroren worden sind und keinerlei Anfang oder Ende haben. [...] Dieser Meinung bin ich nicht

Geburt, das Leben, der Tod – ist das kein Anfang, keine Mitte, kein Ende? Frühling, Sommer, Herbst und Winter – ist das nicht Anfang, Mitte, Ende? Morgens, mittags, abends – immer ist es dasselbe und doch jedes Mal anders. [...] Drehbücher sind nichts anders.

Abb. 2.2 Zeitschema einer Geschichte nach Aristoteles



Halten wir also fest: Eine Geschichte hat – im Gegensatz zu einer Momentaufnahme oder einem Einzelbild – eine zeitliche Struktur. Genauer gesagt: Es sind mindestens 3 Zeitpunkte erforderlich, um eine Geschichte zu erzählen.

Ein sehr einfaches Beispiel hierzu findet sich in dem Buchbeitrag von Michael Titzmann (Titzmann 2014, S. 114):

Heinrich verließ sein Büro. Er suchte sich einen Tisch vor dem Straßencafé und bestellte einen Espresso. Während er ihn trank, rauchte er. Dann ging er wieder an die Arbeit.

Zweifellos hat dieser kleine Text einen Anfang (Büro), eine Mitte (im Café) und ein Ende (wieder im Büro) und doch haben wir nicht den Eindruck, dass eine Geschichte erzählt wird. Das liegt daran, dass es zwar

Geschehnisse [gibt], aber sie transformieren den Zustand des Protagonisten nicht. [...] Bloßes Geschehen muss also vom Ereignis unterschieden werden, bei dem eine Zustandsänderung der Referenzgröße eintritt (Titzmann 2014, S. 114).

Die Referenzgröße ist Heinrich und dieser kehrt ins Büro im gleichen Zustand zurück, in dem er es verlassen hatte. Um aus dem Geschehnis eine Geschichte zu machen, müssen wir also den Text um eine Zustandsänderung von Heinrich erweitern, etwa so:

Heinrich verließ sein Büro, weil er mit seiner Arbeit nicht weiterkam. Im Café bestellte er einen Espresso, rauchte und beobachtete die Tauben auf dem Gehweg. Dabei kam ihm plötzlich eine Idee und er lief zurück an seinen Schreibtisch und konnte die Arbeit mühelos beenden.¹

Wir brauchen also 2 Minimalvoraussetzungen für eine narrative Struktur:

- eine Einteilung in Anfang/Mitte/Ende und
- eine Veränderung des Protagonisten im Mittelteil.

Das ist das Konzept der „**minimal story**“, das erstmals 1973 von Gerald Prince in seinem Buch „Grammar of Stories“ formuliert wurde (Prince 1973). Anfang und Ende in der minimal story sind nach Prince statisch, die Mitte ist dynamisch, weil hier die eigentliche Transformation stattfindet. Verbinden wir dieses Konzept der minimal story mit Lotmans Raumkonzept, dann hätten wir also mindestens 3 Räume in einer Geschichte, wobei im mittleren Raum eine Transformation des Protagonisten stattfindet. Die Mitte ist damit die eigentliche Veränderungszone und das Überschreiten der Grenze vom Ausgangsraum in den Mittelraum das entscheidende Ereignis, das eine Geschichte startet.

¹Wir werden später noch sehen, dass es sich bei der Zustandsänderung eines Patienten oder eines Protagonisten in einem Film oder Roman sehr häufig um eine Erkenntnis handelt, die er im Laufe einer Geschichte erwirbt. Lotman formulierte dies mit seinem „Beuteholschema“: Im Mittelteil einer Geschichte erobert der Held, meist unter Gefahren oder anderen Herausforderungen eine Beute, mit der er dann in den Ausgangsraum zurückkehrt (Lotman 1993, S. 339).

Wir erinnern uns, dass nach Lotman nur dann von einem Ereignis gesprochen werden kann, wenn die durchschrittenen Räume unterschiedlich mit Bedeutung aufgeladen, also unterschiedlich semantisiert sind. Nach ihm sind die Räume, die vom Held bei einem Ereignis durchwandert werden, sogar gegensätzlich semantisiert und Literaturwissenschaftler sprechen hier auch von einer Basisopposition (Taubenböck 2002). Als Beispiel für die gegensätzliche Semantisierung von Räumen wird häufig das Werk von Thomas Mann genannt, etwa von Thomas (Anz 2008) in einem Internetbeitrag im Rezensionsforum Literaturkritik.de vom 6.2.2008:

Thomas Mann korreliert im ‚Tod in Venedig‘ wie im ‚Zauberberg‘ für sein Werk **konstitutive semantische Oppositionen** wie die von Vernunft und Sinnlichkeit, Gesundheit und Krankheit, Zivilisation und Wildnis mit **Entgegensetzungen von Norden und Süden, Westen und Osten** und der Verortung von Schauplätzen und Figuren nach diesen Himmelsrichtungen. Das Davoser Bergland und das deutsche Flachland, München, Venedig, Indien [...] das alles ist in ein geografisches und zugleich semantisches Koordinatensystem eingepasst, in dem südöstlich anarchische Sinnlichkeit und nordwestlich die disziplinierte Vernunft verortet sind.

Was Thomas Mann und viele andere Schriftsteller (wie beispielsweise Franz Kafka in „Das Schloss“ und „Amerika“) also machen, ist, dass sie bestimmte Orte mit bestimmten gegensätzlichen Bedeutungen aufspannen und ihre Figuren dann die entsprechende Grenzen überschreiten lassen. In komplexen Romanen handelt es sich oft um zahlreiche Räume, manchmal auch ineinander verschachtelte Räume. Einfacher ist es hingegen in unserer kleinen Beispielgeschichte, bei der nur zwei Räume mit jeweils klar umrissenen Eigenschaften wesentlich sind. Der dritte Raum ist nichts anderes, als der modifizierte Ausgangsraum, also das Büro, in das unser Protagonist Heinrich mit einer Idee zurückkehrt (siehe Abb. 2.3).

Vom Arbeitsplatz ins Büro zu gehen ist jetzt keine sehr bedeutsame Grenzüberschreitung und deshalb ist unsere Minimalerzählung von Heinrich auch keine von besonderem

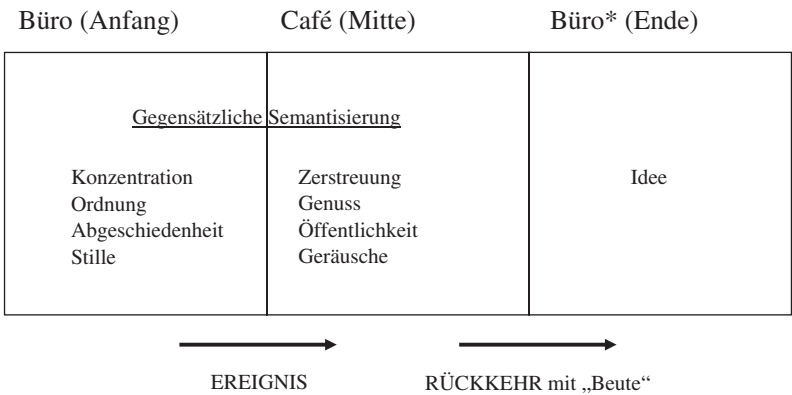


Abb. 2.3 Darstellung der gegensätzlich semantisierten Räume der Beispielgeschichte nach dem Ereigniskonzept von Juri Lotman

literarischem Wert. Lotman spricht in diesem Zusammenhang von einer Hierarchie von Ereignissen. Höherrangige Ereignisse (also Grenzübertritte) sind z. B. unwahrscheinlicher als niederrangige. Am hochrangigsten wären dann Grenzübertritte, die bisher als unmöglich galten. Oder wenn der Protagonist bei einem Grenzübertritt gegen Regeln verstößt, dann ist das auch ein Zeichen für ein höherrangiges Ereignis im Vergleich zu einem Grenzübertritt, der mehr wie ein Spaziergang anmutet. (In unserem Beispiel würde Heinrich zumindest gegen die Regel verstoßen, dass ein einfacher Angestellter während der Arbeitszeit das Büro nicht verlassen darf.).

Wenn wir diese theoretischen Überlegungen auf konkrete Patientenbeispiele anwenden, sollten wir allerdings nie vergessen, dass Lotman und die Literaturwissenschaftler nach ihm, auch metaphorische Räume in ihre Betrachtungen mit einbeziehen (siehe auch Kap. 1). Das „Jenseits“ wäre so ein metaphorischer Raum (zumindest für den Atheisten) und damit der Tod ein Ereignis im Sinne einer Grenzüberschreitung vom Lebensraum in den Totenraum, oder auch das Unterbewusste, das auch sein Namensgeber Sigmund Freud nicht als verortbaren Raum im Gehirn, sondern als metaphorischen Raum definierte:

All unserem Denken drängen sich als Begleiter und Helfer räumliche Vorstellungen auf, und wir sprechen in räumlichen Metaphern,

konstatierte Sigmund Freud 1895 in seinen „Studien über Hysterie“ und kommt dann auf den Gegensatz von Bewusstem und Un(ter)bewusstem zu sprechen (Freud 1895, S. 199):

So stellen sich die Bilder von dem Stamme des Baumes, der im Lichte steht, und seinen Wurzeln im Dunkel oder von dem Gebäude und seinem dunklen Souterrain fast zwingend ein, wenn wir von den Vorstellungen sprechen, die im Gebiete des hellen Bewußtseins sich vorfinden, und den unbewußten, die nie in die Klarheit des Selbstbewußtseins treten. Wenn wir uns aber immer gegenwärtig halten, daß alles Räumliche hier Metapher ist, und uns nicht etwa verleiten lassen, es im Gehirne zu lokalisieren, so mögen wir immerhin von einem Bewußtsein und einem Unterbewußtsein sprechen. Aber nur mit diesem Vorbehalte.

Fassen wir also zusammen, was wir bisher über die allgemeine Form einer Geschichte herausgefunden haben:

- Eine Geschichte hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende.
- Der Protagonist transformiert sich in der Mitte.
- Die Geschichte besteht aus mindestens einem Ereignis, das die Geschichte startet und einem weiteren, das das erste Ereignis tilgt (Lösung).
- Ein Ereignis kann als Grenzüberschreitung zwischen zwei gegensätzlich semantisierten Räumen dargestellt werden.
- Dabei kann es sich auch um metaphorische Räume handeln.

Zur Veranschaulichung ein Bild einer Patientin, das eine solche Grenzüberschreitung zwischen zwei gegensätzlich semantisierten, metaphorischen Räumen exemplarisch darstellt (siehe Abb. 2.4).



Abb. 2.4 Eine Geschichte beginnt mit der Grenzüberschreitung zwischen zwei gegensätzlich semantisierten Räumen. Die Patientin verlässt das Kindheitsparadies und betritt einen unbekannten Bereich

Die Malerin überschreitet eine Grenze von der Kindheit ins Erwachsenenalter. In Wirklichkeit ist das ein zeitliches Ereignis, das im Bild allerdings in Räume übersetzt wird. Was sie hinter sich lässt, sieht auf den ersten Blick vielleicht bedrohlich aus, ist es aber für die Patientin keineswegs: Es sind keine Monster, die wir da sehen, sondern vertraute Begleiter aus Märchen und Fantasiegeschichten, die sie widerwillig zurücklassen muss. Der Raum, den sie tastend bereits mit einem Fuß betritt, ist noch leer, noch nicht mit konkreten Bedeutungen aufgeladen. Sie weiß noch gar nicht, was sie erwartet und ist deshalb zusätzlich ängstlich und traurig über den Verlust des früheren paradiesischen Zustandes.

Literatur

- Anz, T. (2008). Raum als Metapher. Anmerkungen zum „topographical turn“ in den Kulturwissenschaften. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11620, Zugriffen: 06. Febr. 2008.
- Aristoteles. (1976). *Poetik*, Griechisch-Deutsch, Übers. von Manfred Fuhrmann Bd. 7828. Stuttgart: Reclam. Universal-Bibliothek.
- Field, S. (2007). *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens*. Berlin: Autorenhaus.
- Freud, S. (1895). *Studien über Hysterie* (1. Aufl.). Leipzig: Franz Deuticke.
- Lotman, J. M. (1993). *Die Struktur literarischer Texte* (6. Aufl.). Paderborn: Wilhelm Fink.
- Prince, G. (1973). *A grammar of stories. An introduction*. Berlin: De Gruyter.

- Taubenböck, A. (2002). *Die binäre Raumstruktur in der Gothic Novel. Jahrhundert* (1. Aufl., S. 18–20). München: Wilhelm Fink.
- Tizmann, M. (2014). Narrative Strukturen in semiotischen Äußerungen. In H. Krah & M. Tizmann (Hrsg.), *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung* (3. Aufl., S. 109–130). Passau: Stutz.

Wie in der Psychotherapie Lösungen entstehen
Ein Prozessmodell mit Anregungen aus der Literatur-
und Filmwissenschaft

Mayer, C.

2017, VI, 200 S. 96 Abb., 49 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-13864-6