

Stephan Porombka
(Institut für deutsche Sprache und Literatur, Universität Hildesheim)

WIE MAN EIN (VERDAMMT GUTES) SACHBUCH SCHREIBT



REIHE ARBEITSBLÄTTER FÜR DIE SACHBUCHFORSCHUNG (#10)

Herausgegeben vom Forschungsprojekt
„Das populäre deutschsprachige Sachbuch im 20. Jahrhundert“
(Gefördert von der Fritz-Thyssen-Stiftung)

www.sachbuchforschung.de

Berlin und Hildesheim, Dezember 2006

Inhalt

Regeln? Vorgaben? Gesetze?.....	3
Das Sachbuch und der Markt.....	7
Du und dein Sachbuch.....	11
Abenteuer, Krimi, Thriller, Dramen des Alltags.....	17
Personen, Räume, Konflikte.....	21
Das so genannte literarische Sachbuch.....	25
Noch einmal: die Regeln	30
Kontaktadressen.....	33

Der Aufsatz ist zuerst erschienen in:

NON FIKTION – Arsenal der anderen Gattungen #1/2006 (*Die Popularität des Sachbuchs*), S.61-82.

Regeln? Vorgaben? Gesetze?

Fragt man nach dem Betriebsgeheimnis „verdammt guter“ Texte, spielt man natürlich auf einen Buchtitel an, der zu einem Bestseller geworden ist: James N. Frey „Wie man einen verdammt guten Roman schreibt“.¹ Frey hat mittlerweile ein Folgebuch geschrieben, das all jenen empfohlen wird, denen auch nach der Lektüre des ersten Buches immer noch kein verdammt guter Roman gelungen ist: „Wie man einen verdammt guten Roman schreibt 2“.² Mit dem Titel dieser beiden Bücher wird versprochen, dass man nicht nur lernen kann, wie das literarische Schreiben funktioniert. Behauptet wird auch, dass die Regeln dafür in *einem* Buch vermittelt werden.

Keine Frage: Das „verdammt gut“ im Titel hat die Funktion eines Augenzwinkerns. Gerade in der Übertreibung wird die Behauptung, dass sich das alles mit ein paar Anweisungen arrangieren ließe, gleich wieder zurückgenommen. Deshalb erscheint das zweite Buch dann auch nicht wie ein Eingeständnis des Scheiterns des ersten. Es ist viel mehr als nochmaliges Zwinkern zu verstehen, das dem Leser als zukünftigem Schreiber signalisiert: Wenn Du wirklich verdammt gut sein willst, musst Du eine Menge dafür tun. Dann ist es mit einem Buch und ein paar Regeln nicht getan. Mit Tipps kommt man vielleicht ein paar Schritte weit. Aber die Arbeit und das Training dafür hören eigentlich nie auf.

Gleichwohl steckt in diesem Buch von James N. Frey (wie auch in den anderen Büchern, die im Umkreis des amerikanischen Creative Writing entstanden sind)³, durchaus die emphatische Überzeugung, dass man eine Menge lernen

¹ James N. Frey: Wie man einen verdammt guten Roman schreibt. 3. Aufl. Köln 2003.

² James N. Frey: Wie man einen verdammt guten Roman schreibt 2. Anleitungen zum spannenden Erzählen für Fortgeschrittene, Köln 1998.

³ Sol Stein: Über das Schreiben. 5. Aufl. Frankfurt am Main 1999; Ronald B. Tobias: 20 Masterplots. Woraus Geschichten gemacht sind. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2000; William

kann, wenn man das literarische Schreiben wirklich lernen *will*, statt sich auf so diffuse Begrifflichkeiten wie „Genie“, „Eingebung“, „Inspiration“ oder „Eigentlichkeit“ zu verlassen, die einem immer dann, wenn man am Schreibtisch sitzt, nicht weiterhelfen.

Gestützt wird diese Emphase durch die Tatsache, dass sich viele der Schreibratgeber und viele der an den Universitäten angebotenen Creative-Writing-Kurse an Formaten orientieren, die auf den Medienmärkten Hochkonjunktur haben: Filme, Romane oder Short-Stories, die den Leser, Fernsehzuschauer oder Kinobesucher gut unterhalten sollen. Diese gute Unterhaltung wird tatsächlich nach relativ strikten Vorgaben und Regeln produziert. Wer seinen eigenen Roman, seine Short-Story oder sein Drehbuch verkaufen will (vor allem wer sie „verdammt gut“ verkaufen will), muss sich an diese Vorgaben und Regeln halten. Wer sich nicht daran hält, fällt in der Regel durch.⁴

Es ist diese recht strikte Außenorientierung, die vor allem europäische Leser meist nur mit Skepsis zu Ratgebern dieser Art greifen lässt.⁵ Zu stark ist die

Zinsser: Schreiben wie ein Schriftsteller - Fach- und Sachbuch, Biografie, Reisebericht, Kritik, Business, Wissenschaft und Technik. Berlin 2001; Albert Zuckerman: Bestseller. Der Agent von Ken Follett über die Kunst und das Handwerk einen Bestseller zu schreiben. Bergisch-Gladbach 2000.

⁴ So entwirft Syd Fields in seinem „Handbuch zum Drehbuch“ (14. Aufl., Frankfurt am Main 2004), das zur Bibel für Filmstudenten geworden ist, ein recht rigides „Paradigma“ für das Erzählen von Filmgeschichten: Anfang (Erster Akt/Exposition/ Drehbuchseite 1-30), Mitte (Zweiter Akt/Konfrontation/ 30-90), Ende (Dritter Akt/Auflösung/ 90-120), wobei jeweils auf den Seiten 25 bis 27 und 85 bis 90 des Drehbuchs die Plot Points gesetzt werden sollen. „Ein Plot Point ist ein Vorfall, eine Episode oder ein Ereignis, das in die Handlung ‚eingreift‘ und sie in eine andere Richtung dreht.“ (S. 42). Fields nennt das Paradigma ein Muster, dem alle Filme folgen, die „funktionieren“ (S. 47). Die Nähe zur Aristotelischen Poetik liegt auf der Hand – nur dass hier die Regeln für das erfolgreiche filmdramatische Erzählen über den Markterfolg ermittelt worden sind.

⁵ Die Schreibbewegung etwa, die das Kreative Schreiben in Deutschland in den 80er Jahren sehr stark dominiert hat, hat sich ausdrücklich gegen das amerikanische Schreibenlernen als Schreibenlernen für die Kulturindustrie gewandt und das expressive Schreiben als ein autobiographisches, therapeutisches und die Entfremdungen lockerndes Schreiben verstanden. Das Kreative Schreiben der 90er Jahre findet wieder Anschluss an die Entwicklungen in den USA und England (weil auch viele Autoren und Dozenten selbst Creative Writing-Kurse an amerikanischen oder englischen Universitäten besucht haben), bleibt aber dennoch in kritischer Distanz – nicht zuletzt mit dem Hintersinn, dem an den deutschen Universitäten weit verbreiteten immer auch anti-amerikanisch grundierten Misstrauen gegenüber der Lernbarkeit literarischen Schreibens mit Vorsicht zu begegnen.

Überzeugung, dass echte Literatur das Gegenteil von kulturindustriellen Produkten ist, und dass der Außenorientierung an Regeln die Innenorientierung bei der allmählichen, experimentellen Verfertigung eines literarischen Textes allemal vorzuziehen sei. Tatsächlich hat sich die moderne Literatur dem Selbstverständnis nach von allen Vorgaben und Regeln getrennt. Moderne Kunst, so heißt es, setzt sich die Vorgaben und die Regeln selbst. Man kann sie deshalb nicht an Äußerem messen, sondern muss sie überhaupt erst einmal von innen her verstehen.

Literarische Texte (und Kunstwerke überhaupt), die sich spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts immer noch Regeln und Vorgaben unterwerfen, gelten als wenig wertvoll. Die Trennung von *E* und *U*, von ernsthaft und unterhaltsam, wird im Wesentlichen über die Frage geregelt, ob sich ein Werk die Regeln selbst setzt oder ob es ihnen folgt.⁶ Zwar verschwinden seit dem 18. Jahrhundert die Poetiken und Rhetoriken, die literarische Texte vorformatieren wollen, und es scheint, als würde sich kulturell tatsächlich die Selbstregulierung der Kunst durchsetzen.⁷ Doch zum großen Regelstifter und Vorgabengeber für Autoren wird der Markt, auf dem sich die Bücher durchzusetzen haben: Über Verkaufszahlen wird zurückgemeldet, was beim Publikum ankommt und was durchfällt.⁸

Das heißt nun keineswegs, dass Regeln für immer beibehalten werden, nur weil sie von Produkten abgeleitet sind, die sich beim Publikum bewährt haben. Der

Vgl. Josef Haslinger/Hans-Ulrich Treichel (Hrsg.): *Wie werde ich ein verdammt guter Schriftsteller?* Frankfurt am Main 2005; Hanns-Josef Ortheil: *Creative Writing*. In: Erhard Schütz u.a. (Hrsg.) *Das BuchMarktBuch*. Der Literaturbetrieb in Stichworten, Reinbek bei Hamburg 2005, S.100-103.

⁶ Vgl. Christa Bürger/ Peter Bürger/ Jochen Schulte-Sasse (Hrsg.): *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt am Main 1982.

⁷ Diesen Prozess verfolgen sehr genau (in dieser Reihenfolge) Ingo Stöckmann: *Vor der Literatur. Eine Evolutionstheorie der Poetik Alt-Europas*. Tübingen 2001; Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990; Eckhardt Köhn: *Erfahrung des Machens. Zur Frühgeschichte der modernen Poetik von Lessing bis Poe*, Köln 2005.

⁸ Vgl. Hans-Jörg Neuschäfer: *Das Autonomiestreben und die Bedingungen des Literaturmarktes. Zur Stellung des „freien Schriftstellers“ im 19. Jahrhundert*. In: *Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe*. Hrsg. von Bernard Cerquiglini und Hans Ulrich Gumbrecht, Frankfurt am Main 1983, S.556-581.

Markt (vor allem der Markt für Unterhaltungsmedien) ist keineswegs stabil. Hier gilt morgen und übermorgen nicht unbedingt, was heute gültig ist. Was heute gut läuft, kann morgen schon langweilig und übermorgen vollends erledigt sein, weil es von zu vielen Nachahmern kopiert und variiert wird oder weil andere Formate interessanter, spannender oder entspannender sind. Und weil das so ist, weil der Markt nicht wirklich stabil ist und sich nicht ein für allemal in Regeln übersetzen lässt, kann es immer vorkommen, dass plötzlich ein Titel zu einem Bestseller wird, mit dem überhaupt niemand gerechnet hat.⁹ Diese Unberechenbarkeit der Konjunkturen, Moden und Trends hat zur Folge, dass der Markt für unterhaltende Literatur immer in Bewegung bleibt. Auch wenn die konservativen Kritiker der Kulturindustrie das Gegenteil behaupten: Man hat es im Fall der populären Kultur mit einem sehr komplexen, hochdynamischen System zu tun, in dem zwar dauernd Regeln für „verdammt gute“ Produkte über Rückkoppelungen mit dem Markt entwickelt und auch zur Produktion von Kulturwaren eingesetzt werden. Doch auch wenn die bei der Herstellung von einzelnen Werken noch so rigide gehandelt werden – für die Gesamtentwicklung von Formaten haben sie nur orientierenden Charakter. Sie dienen immer auch für weitere Ausdifferenzierungen und neue Experimente.¹⁰

⁹ So wird in einem Handbuch zum Literaturbetrieb festgestellt, „dass Bestseller weitgehend unplanbar sind und frühere Erfolge keineswegs auf zukünftige schließen lassen. [...] Freilich sind ein eingängiger Stil, eine spannungserzeugende Konzeption, ein aktuelles, womöglich kontroverses Thema, ein populärer Autornamen und ausgeklügelte Werbemaßnahmen Teil der notwendigen Bedingungen eines Bestsellers – hinreichend sind sie nicht. Denn damit ein Buch zum Bestseller wird, müssen – das zeigt jede Marktuntersuchung – kaum kalkulierbare Multiplikatoren-Effekte hinzukommen [...]“ David Oels: Bestseller. In: *DasBuchMarktBuch*, a.a.O., S.51.

¹⁰ Die Erforschung der populären Kultur, die sich ihre Gegenstände eben nicht mit einem Abwehrreflex auf Distanz hält, schärft den Blick für diese komplexe Produktions- und Rezeptionslogik. Vgl. Hans-Otto Hügel: Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie. In: *montage/av 2* (1993), S.119-141; Hans-Otto Hügel (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart 2003. Auch für die Sachbuchforschung – insofern es sich hier um Medien handelt, die der populären Kultur zugehören –, muss auf diese Rezeptions- und Produktionslogik Acht geben. Produktionsanweisungen für das verdammt gute Sachbuch damit natürlich erst recht. Vgl. dazu besonders den letzten Abschnitt des vorliegenden Aufsatz: *Das sogenannte literarische Sachbuch*.

Damit wird klar, wie man mit Ratgebern umgehen muss, die ans „verdammte gute“ Schreiben heranführen wollen. Sie sind immer nur zur Hälfte richtig. Was sie an Regeln liefern, können nicht überzeitliche, verlässliche Regeln sein, denen man unbedingt folgen muss, wenn man erfolgreich sein will. Genau deshalb brauchen solche Ratgeber natürlich den *skeptischen Leser*. Sie brauchen aber vor allem den *produktiven Leser*. Ihm geht es nicht um Reproduktion. Er will nicht eins-zu-eins übernehmen, was im Regelwerk geschrieben steht. Aber er nimmt es auf. Er nimmt es an. Und dann transformiert er es in eigene Textexperimente mit eigenen Regelwerken.

Das Sachbuch und der Markt

Beim populären Sachbuch handelt es sich – der Hinweis aufs Populäre sagt es – um eine tendenziell außengeleitete Form. Sie steht *nicht* in der Tradition jener avantgardistischen Werke, die sich ihre Qualität seit dem Ende des 18. Jahrhunderts darüber beweisen, dass sie behaupten, Regeln durch sich selbst hindurch zu entwerfen.¹¹ Jedes populäre Sachbuch ist, gerade weil es anderen etwas vermitteln will, mit Blick auf die Leser geschrieben. Und weil es mit Blick auf die Leser geschrieben ist, muss es bestimmte Vorlieben (oder Lektüredispositionen) des Lesers bedienen. Und weil es bestimmte Vorlieben (oder Lektüredispositionen) bedient, ist es nur folgerichtig, dass es sich an Formaten orientiert, die ihre Vermittlungsstrategien bereits auf diese Vorlieben und Dispositionen ausgerichtet haben. Das heißt: Das populäre Sachbuch orientiert sich vor allem am Markt. Was der Markt zurückmeldet, wird in Regeln übersetzt und für die Entwicklung von Themen und die Anwendung von Schreibweisen operationalisiert. Nach Regeln für das Schreiben von verdammten guten Sachbüchern zu fragen, ist deshalb nur konsequent.¹²

¹¹ Vgl. dazu den Aufsatz im vorliegenden Heft von Andreas W. Daum: Auf der Suche nach dem verlorenen Autor. Das Sachbuch und seine Verfasser im 19. Jahrhundert.

¹² Als wichtigste Institution ist dafür in Deutschland (wie auch für die Literatur, vgl. Hans-Jörg Neuschäfer: Das Autonomiestreben und die Bedingungen des Literaturmarktes,

Aber es hat auch seine Grenzen. Denn wie alle Formen der Unterhaltung steht das Sachbuch, gerade weil es sich am Markt orientiert, unter Innovationsdruck. Auch hier gilt: Was gestern noch funktioniert hat, kann morgen schon lange nicht mehr funktionieren. Nur nachmachen reicht nicht aus. Intelligente Variation ist das Mindeste, was gefordert ist. Man kann sich an bestimmte Moden und Trends hängen, riskiert aber, den neuen Trend zu verpassen. Wenn man verdammte gute Sachbücher schreiben will, reicht die Orientierung an festen Regeln also nicht aus. Man muss anders verfahren. Im Hinblick auf das Schreiben eines verdammten guten Sachbuchs lässt sich deshalb als erste zwar simple, banale, aber in ihrer Banalität so wichtige Regel formulieren:

[1. Den Markt beobachten]

Als Sachbuchautor müssen Sie den Sachbuchmarkt beobachten.

Sie müssen verdammte viele – vor allem neue – Sachbücher lesen, müssen sie im Hinblick auf ihre Gemachtheit befragen und ihre Schnittstellen zum Leser prüfen.

Man muss also die Bewegungsgesetze des Marktes kennen (oder zumindest wissen, dass man sie nicht wirklich kennen kann). Man muss wissen, was funktioniert und was nicht funktioniert. Man muss die typischen

a.a.O.) die Presse zu nennen: Über das Artikelschreiben finanzieren sich die Autoren, die die ersten populären – nicht popularisierenden! - Sachbücher schreiben werden. Damit geben die strukturellen und formalen Gesetzmäßigkeiten der Zeitung und die damit verbundene Leserorientierung die Regeln für das Schreiben „verdammte guter“ populärer Wissenschaftsfeuilletons vor. Vgl. Andreas W. Daum: Naturwissenschaftlicher Journalismus im Dienst der darwinistischen Weltanschauung: Ernst Krause alias Carus Sterne, Ernst Haeckel und die Zeitschrift Kosmos, in: *Mauritiana (Altenburg)* 15 (1995), S.227-245. Journalisten und Sachbuchautoren bleiben bis heute miteinander verwandt – und das nicht nur im Bereich Wissenschaftsjournalismus, sondern in allen Bereichen, in denen mit journalistischen Formen, vor allem mit der Reportage gearbeitet wird. So werden für den Sachbuchbereich immer wieder Themen und Formen übernommen, die in den Zeitungen und Zeitschriften erprobt worden sind. Die Regeln werden bei dieser Übernahme, wie Stefan Klein im vorliegenden Heft herausstellt, allerdings transformiert: Wie sich die Short Story auf dem Weg zum Roman verwandeln muss, so ist auch das Sachbuch anderen Gesetzmäßigkeiten unterworfen als eine Reportage, die mit 18.000 Zeichen eine komplette Geschichte erzählen muss.

Erzählformen, die Trendformen und ihre Variationen kennen. Man muss die Leser und ihre spezifischen Vorlieben kennen. Und man muss mit den Konjunkturgesetzen von Themen und Thesen vertraut sein.

Wenn die verdammte gute Kenntnis der Geschichte und der Gegenwart der Sachbuchformate und der Sachbuchbranche die erste und wichtigste Pflicht des Sachbuchautors ist, dann bedeutet das: In dieser Branche gibt es keinerlei Naivität. Ganz anders als in der Literatur (die immer noch sehr stark von der Idee lebt, nicht durch Außenorientierung, sondern durch Innenorientierung zu entstehen) hat sich hier der Mythos vom Geniestreich gar nicht erst durchgesetzt. Natürlich kommt es vor, dass auch mal ein „naiver“ Autor aufschreibt, was ihm zugestoßen ist oder was er entdeckt hat. Autobiographie und Tagebuch, vielleicht noch im Reisebericht feiert der „naive“ Autor mit seinen besonderen, einmaligen Erlebnissen immer mal wieder Auferstehung.¹³ Wo es aber darüber hinausgeht, wo die Erzählformen komplexer, leserorientierter werden, wird dem „naiven“ Autor in der Regel von Profis geholfen, die dann entweder verdeckt operieren oder offen (etwa als Co-Autoren auf dem Cover) genannt werden.¹⁴

Das populäre Sachbuch kennt vor allem deshalb so wenig „naive“ Autoren, weil es mit Formen und Schreibweisen operiert, die den Leser unterhalten sollen. Sachbuchautoren sind, um den entsprechenden Gegenbegriff zu bringen, „abgeklärte“ Autoren. Sie wissen, was es heißt, *für jemanden* zu schreiben. Sie setzen auf Effekte. Sie zielen auf Wirkung. Und sie setzen ihre Abgeklärtheit als Souveränität in Szene. Dafür greifen sie auf Schreibweisen

¹³ Wobei aber auch der „naive“ Autor immer in Verdacht steht, einen professionellen Co-Autor gehabt zu haben. Vgl. zuletzt die Debatten um Anonyma: Eine Frau in Berlin. Tagebuchaufzeichnungen vom 20. April bis 22. Juni 1945. Berlin 2003; Asfa-Wossen Asserate: Manieren. Berlin 2003.

¹⁴ So hat Dieter Bohlen seine Autobiografie („Nichts als die Wahrheit“, „Hinter den Kulissen“) laut Cover „mit Katja Kessler“, einer Klatschkolumnistin der Bild-Zeitung, verfasst. Ronald Michling, der wegen Drogenhandels 12 ½ Jahre im Gefängnis sitzen musste, hat sein Leben vom Pop-Journalisten Helge Timmerberg als Ich-Geschichte schreiben lassen (Schneekönig. Mein Leben als Drogenboss. Reinbek bei Hamburg 2004) – was auf dem Cover auch deutlich hervorgehoben wird. Wird der Co-Autor, wie in den beiden genannten Fällen, genannt, handelt es sich meist um den Versuch, mit einem zweiten zugkräftigen Namen noch mehr Bücher zu verkaufen.

zurück, die dem Leser signalisieren: Hier wird mit großer Lässigkeit und zugleich mit großer Präzision über ein Thema verfügt.

Die zweite Regel für das Schreiben von verdammst guten Sachbüchern lautet also:

[2. Abgeklärt sein, souverän schreiben]

Als Autor eines verdammst guten Sachbuchs müssen Sie durch den Erzähler signalisieren, dass Sie geradezu spielerisch über die Form und die Schreibweise verfügen.

Der Sachbuchautor ist immer Chef im Ring. Er signalisiert, dass er die Regeln beherrscht. Allerdings darf er nicht als allzu potenter Protz auftreten. Er darf nicht den Verdacht aufkommen lassen, die bekannten Regeln auf allzu routinierte Weise einfach nur abzuhaken. Das funktioniert nicht, weil der Leser ihm dann nicht mehr vertraut. Es ist ein durchaus schwieriger Balanceakt, der im Sachbuch unternommen wird, gerade weil er am Ende so einfach aussieht. Wenn er verdammst erfolgreich sein will, darf der Autor, gleich einem Verführer, nicht zeigen, dass er kalt und berechnend vorgeht. Gleichwohl muss er signalisieren, dass er sich mit allen Techniken bestens auskennt.¹⁵

Weil es genau diese Abgeklärtheit und Souveränität des Verführers braucht, werden die meisten Sachbücher von Profis geschrieben. Agenturen und Verlage sprechen Autoren an, von denen man weiß, dass sie über ihr Thema verfügen und dass sie exzellent und unterhaltsam formulieren können.

¹⁵ Die hypnotische Technik der Verführung führt Frank Schätzing in „Nachrichten aus einem unbekanntem Universum. Eine Zeitreise durch die Meere“ (Köln 2006) vor – ein populäres Sachbuch, das wochenlang auf dem ersten Platz der Spiegel-Bestsellerliste gestanden hat, nicht zuletzt weil Schätzing auf abgeklärte Weise alle Techniken des Verdammst-guten-Sachbuch-Schreibens einsetzt: „Mein Vorschlag wäre jedoch“, schreibt Schätzing in der Einleitung, „gemeinsam zurückzureisen, so nah wie möglich an den Punkt Null, um uns von dort mit der Zeit treiben zu lassen. Zwischendurch können Sie ruhig mal die Augen schließen und ein Nickerchen machen oder mit Freunden telefonieren, wenn wir durch physikalische und chemische Untiefen reisen, etwa im Kapitel über die Handtasche der Evolution. [...] schalten Sie einfach ab. Ich wecke Sie schon, wenn die richtig guten Geschichten kommen. Niemand gibt hinterher Noten. Wir sind auf einer Reise, und reisen soll entspannen.“ (S. 16f.)

Abgeklärtheit und Souveränität müssen sich dafür aus einer Berufserfahrung und Schreibroutine speisen, die über einen längeren Zeitraum und – etwa bei Journalisten – durchaus auch über kleinere Formate erarbeitet worden ist. Wer ein verdammt guter Sachbuchautor sein will, muss also auch über Schreibroutinen verfügen. Folglich muss er sie sich, wenn er sie denn noch nicht hat, über kontinuierliches Schreiben erarbeiten.

Du und dein Sachbuch

Beim Sachbuch, vor allem beim populären Sachbuch kommt es also vor allem auf eins an: auf das Erzählen. Es kommt sogar so sehr aufs Erzählen an, dass sich gleich die nächste Regel für das verdammt gute Sachbuch formulieren lässt. Sie lautet schlicht:

[3. Verdammt gut erzählen]

Für das verdammt gute Sachbuch müssen Sie ein verdammt guter Erzähler sein.

Und das heißt: Sie müssen Ihre Leser verdammt gut unterhalten können.

Da man es im Fall des Sachbuchs mit der Vermittlung von Wissen, von Fakten, von Tatsächlichkeiten zu tun hat, unterscheidet sich die hier geforderte unterhaltende Erzählweise grundsätzlich von jener, die zum Beispiel Romanen oder Spielfilmen abgefordert wird. Alles, was erzählt wird, muss beim Sachbuch immer direkt mit Wissen, Fakten, Tatsächlichkeiten verkoppelt sein. Alles muss echt sein. Aber das reicht noch nicht aus. Denn damit es unterhält, muss das Erzählte auch unmittelbar mit dem Leser verbunden werden, damit er eine persönliche Beziehung dazu herstellen kann. Wo das nicht passiert, wird die Lektüre wenig unterhaltsam. Und wo die Lektüre aufhört,

unterhaltsam zu sein, hört auch das verdammt gute Sachbuch auf, ein verdammt gutes Sachbuch zu sein.

Um diese Verbindung herzustellen, muss der Leser dazu gebracht werden, fest daran zu glauben, dass alles, was im Folgenden erzählt wird, mittelbar oder unmittelbar mit seinem eigenen Leben zu tun hat. Das passiert gleich auf den ersten Seiten (wenn nicht schon im Titel der direkte Kontakt gesucht wird¹⁶).

¹⁶ Die Titelgebung, die Leserleben und Thema unmittelbar zusammenbringt, ist nach Bruno Bürgels „Du und das Weltall. Ein Weltbild“ (Leipzig 1920) direkt zu einer Mode geworden, die bis in die siebziger Jahre angehalten hat. Sie fasst den Sachbuch-Pakt, der zwischen Sachbuchautor und Sachbuchleser geschlossen werden muss in eine präzise Formel: Es geht um persönliche Vertrautheit (der Autor, das Buch ist mit dem Leser auf „du und du“), und es geht darum, zu suggerieren, der Leser habe selbst wiederum eine sehr persönliche Beziehung zum Gegenstand des Sachbuchs – eine Beziehung, die freilich der ausführlichen Problematisierung bedarf, um eine echte, vollwertige Beziehung zu sein. Vgl. S.J. Hardy Schilgen: *Du und sie. Des Jungmanns Stellung zum Mädchen*, Düsseldorf 1925; Hendrik Willem van Loon: *Du und die Erde. Eine Geographie für jedermann*, Berlin 1932; Paul Karlson: *Du und die Natur. Eine moderne Physik für jedermann*, Berlin 1934; Karl von Frisch: *Du und das Leben. Eine moderne Biologie für jedermann*, Berlin 1936; Kurt Baschwitz: *Du und die Masse. Studien zur exakten Massenpsychologie*, Amsterdam 1938; Wilhelm Waetzold: *Du und die Kunst. Eine Einführung in die Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte*, Berlin 1938; Eduard Rhein: *Du und die Elektrizität*, Berlin 1940; Hans-Joachim Flechtner: *Du und das Wetter. Eine Wetterkunde für jedermann*, Berlin 1940; Dr. Volkmar Muthesius: *Du und der Stahl*, Berlin 1941; Volkmar Muthesius: *Du und die Wirtschaft. Eine Einführung in wirtschaftliches Denken*, Berlin 1944; Paul Kunow: *Du und die Gemeinschaft*, Wiesbaden 1950; Wolfram Buisman: *Du und die Religion. Eine Einführung in das religiöse Leben der Menschheit*, Berlin 1951; Richard Müller-Freienfels: *Du und die Psychologie. Menschenkenntnis und Menschenbehandlung*, Düsseldorf 1951; Friedrich Herzfeld: *Du und die Musik. Eine Einführung für alle Musikfreunde*, Berlin 1951; Wolfgang Goetz: *Du und die Literatur. Eine Einführung in die Kunst des Lesens und in die Weltliteratur*, Berlin 1951; Ernst Herberger/ Wilfried Ehler: *Du und deine Ski. Ein unterhaltsames Skilehrbuch für Anfänger und Fortgeschrittene*, Berlin 1957; Edwin P.A. Heinze: *Du und der Motor. Eine moderne Motorenkunde für jedermann*, Stuttgart 1962; Dr. med. G. Weber/ Danuta Weber: *Du und ich*. Berlin (Ost) 1962; John A. O'Brian: *Du und die Angst unserer Zeit. Geistliche Hilfe für den modernen Alltag*, Aschaffenburg 1965; Franz Xaver von Hornstein/ Adolf Fallner: *Du und ich. Ein Handbuch über Liebe, Geschlecht und Eheleben*, München 1963; Emil Aretz: *Du und dein Volk. Besinnung und Mahnung*, Grainbach 1973; B. Spock/ M.O. Lerrigo: *Du und dein behindertes Kind*, Berlin 1973; Anton Eipeldauer: *Du und dein Garten. 1000 Ratschläge für alle Jahreszeiten*, Stuttgart 1973; Max Pause/ Wolfgang Prüfert: *Du und deine Wohnung*, Berlin (Ost) 1978; Hans Doeming: *Du und deine Gemeinde. Gebaut aus lebendigem Stein*, Basel 1988; Manfred Eder: *Du und deine Wirbelsäule*, Hamburg 1995. Der Titel wirkt spätestens seit den 70er Jahren muffig und wird durch neue Moden ersetzt. Gleichwohl bleibt die „Du und...“-Rhetorik (wenn auch versteckt) Grundlage des populären Sachbuchs. So lassen sich erfolgreiche Sachbücher immer auch in ein „Du und ...“ übersetzen, um ihr Erfolgsgeheimnispreiszugeben: Stefan Klein: *Du und das Glück* (statt *Glücksformel*); Frank Schätzing: *Du und das Meer* (statt *Nachrichten aus einem unbekanntem Universum*), Frank Schirrmacher: *Du und die kinderlose Gesellschaft* (statt *Minimum*).

Das Vorwort hat deshalb meist eine hypnotische Funktion. Ganz gleich, ob es um die Geburt des Weltalls, um das Leben auf dem Meeresgrund, um die Organisation der Mafia oder die Probleme in der Midlife-Crisis geht – immer soll der Leser überzeugt sein, dass er selbst darin vorkommt. Er soll etwas über das Weltall, das Meer, die Mafia oder die Lebenskrisen lesen, weil das alles zu *seiner Welt* gehört, in der er *sein Leben* führt.¹⁷

Für das Schreiben von verdammten guten Sachbüchern lässt sich das als Regel formulieren:

[4. Das Thema mit dem Leben des Lesers verknüpfen]

Als verdammter guter Sachbuchautor muss es Ihnen gelingen, den Zusammenhang zwischen Erzähltem und Gelebtem herzustellen.

Gelingen muss Ihnen das auch dann, wenn das eine unendlich weit vom anderen entfernt ist. Denn ein Sachbuch wird immer nur dann ein verdammtes gutes Sachbuch sein, wenn es dem Leser klar macht, dass er durch die Lektüre die Welt besser verstehen und das eigene Leben besser führen kann.

Beobachten Sie sich einmal selbst. Wann immer Sie ein Sachbuch in die Hand nehmen, machen Sie für einen kurzen Moment die Probe aufs Exempel. Etwa wenn Sie den Umschlagtext, das Inhaltsverzeichnis und vor allem das Vorwort überfliegen, um zu schauen, mit welchem Kniff hier der Zusammenhang zwischen Ihrer eigenen Existenz und dem Lauf der Donau, dem Aussterben der Dodos oder dem Wiederaufleben rechtsextremistischer Gruppen in den

¹⁷ Auch hier ein aktuelles Beispiel aus der Bestseller-Liste. Frank Schirrmacher beginnt „Minimum. Vom Vergehen und Entstehen unserer Gemeinschaft“ (München 2006), mit einer Schlüsselgeschichte: Er erzählt kurz und knapp vom Schicksal eines Siedlertrecks, der 1846 beim Durchqueren des nordamerikanischen Kontinents am „Donner-Pass“ stecken bleibt. Schirrmacher wird diese Geschichte als böses Gleichnis für den Zustand der Kultur am Beginn des 21. Jahrhunderts nehmen: „Wir sind zwar nicht mit Pferd und Wagen unterwegs, aber das Land fühlt sich für viele trotzdem wie eingefroren an. Wir sind keine Pioniere, aber das unbekannte Terrain vor uns liegt, spürt jeder. Wir haben keine Knappheit an Vorräten, aber uns mangelt es am Vorrat verwandtschaftlicher Beziehungen.“ (S. 19) Schon im Abschnitt vorher bezieht Schirrmacher den Leser direkt in die Donnerpass-Geschichte ein: „Spielen auch wir ein Rollenspiel. [...] Wählen wir die Person [...] von der wir glauben, dass sie den Hunger am Donner-Pass durchsteht. [...] Was müsste man tun, um dort zu überleben?“ (S. 13)

neuen Bundesländern hergestellt werden soll. In diesem kurzen Moment entscheidet sich, ob Sie die Herstellung dieses Zusammenhangs für richtig, für plausibel oder wenigstens für so überraschend halten, dass Sie das Buch kaufen oder lesen. Gelingt es nicht, legen Sie das Buch zur Seite.

Die professionelle Konzeption von Sachbüchern, vor allem die professionelle Themenentwicklung von Autoren, Agenten oder Verlagen ist stark auf diese Verknüpfung von Erzähltem und Gelebtem ausgerichtet. Für das verdammte gute Sachbuch lässt sich das als Regel formulieren:

[5. Die Themen für Leser entwickeln]

Wenn Sie ein Thema für ein verdammtes gutes Sachbuch entwickeln, dann müssen Sie sich sehr genau die Frage stellen, wo und wie die Verbindung zwischen Thema und Leser-Leben hergestellt wird.

Sie werden diese Frage später sehr genau beantworten müssen – Ihrem Agenten, Ihrem Lektor und schließlich Ihrem Leser.

Die einfachsten Verknüpfungen zwischen Thema und Leser-Leben werden durch den Bezug auf Aktuelles hergestellt. Das Sachbuch lässt sich immer auch als große journalistische Form verstehen, weil es so nachdrücklich auf Aktualität setzt. Das ist nur folgerichtig. Denn was immer auch *gerade jetzt* passiert, betrifft alle, die *gerade jetzt* leben.¹⁸

¹⁸ Die erste Sachbuchreihe, die sich darauf spezialisiert hat, sind Fischer-Taschenbücher „Informationen zur Zeit“, die seit 1967 erscheinen. In der Selbstbeschreibung des Verlages heißt es: „In der Überzeugung, Geschichte finde täglich statt, und auf der Suche nach einem Verständnis der modernen Gesellschaft startete der Verlag 1967 eine Reihe mit dem Titel: Informationen zur Zeit. Eine Auswahl aus den *Worten des Vorsitzenden Mao Tse-tung* erschien im April als erster Band der neuen Reihe. Die Redaktion der Fischer Bücherei wagte sich damit an ein völlig neuartiges Projekt: tagesaktuelle Informationen im Taschenbuch. Dabei schien eben dieses Format mit seinen spezifischen Produktions- und Erscheinungsweisen geeignet. Die politischen Debatten der späten 60er Jahre lieferten die Themen für die Reihe. Der Verlag reagierte nicht nur auf die gesellschaftlichen Entwicklungen, sondern stieß oft die Diskussionen selbst an. Als überaus wichtiger Titel galt 1968 'Was wollen die Studenten' mit einem Photo Rudi Dutschkes auf dem Umschlag.“ (www.fischerverlage.de/ftv/historie/html/1967.html)

Dann gibt es die Verknüpfungen, die über die Ratgeber-Rhetorik organisiert werden: Hier stellt sich der Zusammenhang durch das direkte Angebot her, den Inhalt des Buches zur Optimierung des eigenen Lebens einsetzen zu können.¹⁹

Es gibt darüber hinaus die Verknüpfungen, die an die Verpflichtung des Lesers zum lebenslangen Lernen erinnern und ihn mit dem Stand der Dinge oder zukünftigen Entwicklungen vertraut machen wollen. Diese Bücher packen den Leser entweder beim schlechten Gewissen oder sogar bei der Angst, den Anschluss zu verpassen. Wahlweise packen sie ihn bei seinem Ehrgeiz, *up to date* zu bleiben oder sich zumindest Wissensvorsprünge zu sichern, um auf Partys kompetent am Small Talk teilnehmen zu können.²⁰ Schließlich gibt es die Bücher, die dem Leser versprechen, dass er das eigene Weltbild vervollständigen oder bestätigen kann.²¹ Nicht zuletzt gibt es natürlich all die Sachbücher, die den Leser direkt affizieren, indem sie Katastrophen nacherzählen, Gewalttaten schildern und Erotisches oder Pornographisches als Sachwissen in Szene setzen.²²

Gerade wenn man die Verbindung zwischen Sachbuchthema und Leser-Leben herstellen will (vor allem wenn man ihn schon während der allmählichen

¹⁹ Aktuelle Beispiele: Werner Küstenmacher/ Lothar J. Seiwert/ Tiki Küstenmacher: *Simplify Your Life. Einfacher und glücklicher Leben*, 14. Aufl., Frankfurt am Main, New York 2005; Stefan Klein: *Die Glücksformel oder Wie die guten Gefühle entstehen*, Reinbek bei Hamburg 2002; Hannes Stein: *Endlich Nichtdenker. Handbuch für den überforderten Intellektuellen*. Berlin 2004.

²⁰ Robert B. Reich: *The Future of Success. Wie wir morgen arbeiten werden*, Köln 2004; Bernhard von Mutius: *Die andere Intelligenz. Wie wir morgen denken werden*, Stuttgart 2004; Franz Alt: *Zukunft Erde. Wie wollen wir morgen leben und arbeiten?* Berlin 2006; Hanni Rützler: *Was essen wir morgen? 132 Food-Trends der Zukunft*, Berlin, New York 2004; Matthias Horx: *Wie wir leben werden. Die Zukunft beginnt jetzt*, Frankfurt am Main 2006...

²¹ Jared Diamond: *Kollaps. Warum Gesellschaften überleben oder untergehen*, Frankfurt am Main 2005; Frank Schätzing: *Nachrichten aus einem anderen Universum*, a.a.O.; Stephen Hawking: *Die kürzeste Geschichte der Zeit*, Reinbek bei Hamburg 2005;

²² Stephan Harbort: *Mörderisches Profil. Phänomen Serientäter*, München 2004; Annette Rexrodt: *Und flüstere mir vom Leben. Wie ich den Krebs überwand*, Berlin 2001; Felix Ihfeldt: *Abenteuer Hure. Prostitution als heimliches Hobby*, Berlin 2005; Henner Kotte/ Christian Lunzer: *Mörder, Monster, Menschenfresser. Kannibalen und ihre Opfer*, Wien 2004; Ann Thönnissen/ Klaus Meyer-Andersen: *Kinderschänder. Das geheime Geschäft mit der Kinderpornographie*, München 2000; Michael Schwelien: *Tsunami – die Schicksalsflut. Die Katastrophe und die Folgen für die Welt*, Frankfurt am Main 2005.

Entwicklung des Themas mitentwickeln will), wird *Regel eins* besonders wichtig: Man muss sich dafür nämlich sehr genau mit den Konjunkturen von Themen, Thesen und mit den Mentalitäten des Publikums auskennen. Denn nur wenn man sich damit auskennt, weiß man, wie sich die Verknüpfungen sinnvoll herstellen lassen.

Aber Vorsicht! Man darf sich die Verbindung zwischen Thema und Leser-Leben nicht als direkten Draht vorstellen. Das Wissen aus Sachbüchern wird so gut wie nie unmittelbar im Alltag umgesetzt wird. Wer das glaubt, schätzt das Sachbuch falsch ein. Die Rezeptionshaltung von Sachbuchlesern ist zwar noch nicht gründlich erforscht. Aber man kann davon ausgehen, dass die Lektüre nicht vorrangig auf das Lernen angelegt ist, sondern eher als „Auratisierung“ abläuft.²³ Das heißt: Als Leser nimmt man das Wissen nicht auf, um es konkret anzuwenden. Man bringt sich bei der Lektüre eher in eine angenehme Stimmung. Angenehm ist die, weil man sich beim Lesen so fühlt, als würde man etwas Intellektuelles, Anspruchsvolles, Handfestes tun, obwohl man sich eigentlich nur die Zeit vertreibt.²⁴ Letztlich handelt es sich bei der Lektüre von Sachbüchern um eine Verschwendung von Zeit, bei der (und das ist das Entscheidende!) der Leser sich aber die ganze Zeit vorstellt, dass er

²³ Den Begriff „Auratisierung“ hat zum ersten Mal im Zusammenhang mit dem populären Sachbuch Hans-Otto Hügel gebraucht. Vgl. den Abschnitt „Auratisieren statt belehren – Relativismus als Stil“ in seinem Aufsatz: Maeterlincks ‚Das Leben der Ameisen‘. Heute, in: Kollektive Kreativität, hrsg. von Stephan Porombka, Wolfgang Schneider und Volker Wortmann, Tübingen 2006, S. 23-33.

²⁴ So ließen sich Prämissen der Sachbuchlektüre (entsprechend die Regeln der Sachbuchproduktion) noch einmal mit den Vorgaben des Mood-Managements bestimmen: „Der Rezipient als hedonistisches Wesen sollte ein Interesse daran haben, schlechte Stimmungen durch gute Stimmungen zu ersetzen. Er sollte ebenfalls daran interessiert sein, gute Stimmungen zu verbessern oder zu verlängern. Kann Unterhaltung dabei helfen? Natürlich! Es ist die bequemste Art, in Stimmungen einzugreifen und sie in gewünschter Weise zu verändern. Es bedarf nur eines Fingerdrucks.“ (Dolf Zillman: Über behagende Unterhaltung in unbehagender Medienkultur. In: Medienlust und Mediennutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation. München 1994, S. 41-57; vgl. Dolf Zillman: Mood Management. Using Entertainment to full Advantage. In: Communication, Social Cognition and Affect. Hrsg. von L. Donohew u.a., Hillsdale 1988, S.147-171. Den Versuch, das Mood-Management komplexer zu fassen unternimmt Jürgen Grimm: Vom Umgang mit Gefühlen beim Fernsehen. Theoretische Modelle und empirische Befunde. In: Emotions and Cultural Change. Gefühle und kultureller Wandel. Würzburg 2006, hrsg. von Burckhard Krause und Ulrich Scheck S.279-300.)

seine Zeit sinnvoll nutzt. Weil beides sozusagen parallel prozessiert wird – die aktive Verschwendung von Zeit und die Einbildung, die Zeit *nicht* zu verschwenden –, stellt sich ein eigentümliches Schwebefühl her, bei dem man sich zwar alltagsentlastet über den Dingen befindet, aber trotzdem sehr konkret mit den Dingen in Kontakt bleibt. Daraus lässt sich eine nächste Regel formulieren:

[6. Den Leser schweben lassen]

Als verdammtes guter Sachbuchautor müssen Sie den Leser in einen Schwebestand zwischen Zeitverschwendung und effizienter Zeitnutzung bringen.

Sie müssen den Leser glauben lassen, er müsse (trotz enormen Zeitmangels) Ihr Buch über den Niedergang des Osmanischen Reiches oder über die Handtaschenprobleme der Frauen unbedingt lesen, weil es ihn persönlich weiterbringt.

Abenteuer, Krimi, Thriller, Dramen des Alltags

Verdammt gut erzählen heißt für das populäre Sachbuch aber nicht nur, den Leser in seiner lebensweltlichen Erfahrung zu packen und ihn dort *abzuholen*, wo er jetzt emotional und intellektuell steht. Verdammtes gut erzählen heißt für das populäre Sachbuch auch: Man muss den Leser *mitnehmen*.

Holen Sie den Leser ab! Nehmen Sie den Leser mit!²⁵ Sie wissen etwas, was der Leser nicht weiß. Als Erzähler sind Sie ein Fremdenführer, der den Leser mit einem Stadtteil, mit einer Landschaft, vielleicht mit einem ganzen Land oder Universum bekannt macht. Der Erzähler kann sich auch als eine Art Scout verstehen, der das Gebiet, das erforscht werden soll, selbst noch gar nicht kennt. Als Scout kann er aber Spuren lesen. Und wenn der Leser immer dicht hinter ihm bleibt, kann er an der Entdeckung eines unbekanntes Geländes

²⁵ Vgl. zu diesem Grundgesetz des populären Sachbuchs das Interview mit Stefan Klein im vorliegenden Heft.

unmittelbar teilnehmen. Ab und zu dreht sich der Erzähler-Scout dann um, um etwas zu erläutern und den Leser an seinem Wissen teilhaben zu lassen. Dann aber wendet er sich wieder dem Weg zu (den der Leser noch gar nicht als Weg erkennt) und tastet sich weiter voran.²⁶

So ist der Leser, wenn er dem Fremdenführer oder dem Scout folgt, mittendrin in einer Abenteuergeschichte. Mit dieser Geschichte wird nicht nur einfach Faktenwissen vermittelt. Es wird etwas Aufregendes erlebt. Aus Wissen wird hier: Unterhaltung.

Das kennt man. „Infotainisierung“ ist einer der gern gebrauchten Begriffe, wenn es darum geht, Veränderungen der Medienkultur zu benennen, die sich von der schlichten Vermittlung von Neuigkeiten verabschiedet und News nur noch in Form kleiner dramatischer Erzählungen präsentiert, die den Leser nicht nur informieren, sondern vor allem emotional packen sollen.²⁷ Auch hier kann man vom Vorgang des „Auratisierens“ sprechen. Denn Infotainment informiert nicht wirklich. „Infotainment“ versetzt den Rezipienten in eine angenehme Stimmung, in der er glaubt, seine Zeit sinnvoll zu nutzen, weil er sich informiert fühlt.

Das populäre Sachbuch hat von Beginn an Teil an der „Infotainment“-Kultur. Und es treibt die „Infotainisierung“ voran. Gerade das macht es so erfolgreich. Wo im Buch *Wissensvermittlung ohne Unterhaltung* stattfindet, handelt es sich um ein Fachbuch. Findet *Unterhaltung ohne Anspruch auf Wissensvermittlung* statt, geht es offensiv um Zerstreuung. *Wissen plus Entertainment* aber erzeugt die

²⁶ Vgl. exemplarisch zu dieser Reise ins Unbekannte Frank Westerman: *El Negro. Eine verstörende Begegnung*. Berlin 2005. „Die Leser dürfen Westerman bei seinen akribischen Recherchen nach Spuren und Indizien über die Geschichte El Negros gleichsam über die Schulter schauen. Sie begleiten ihn auf seinen Reisen durch die Welt, sitzen mit ihm in staubigen Archiven, lesen alte Briefe, teilen seine Freude über wichtige Funde und seine Frustration über nicht mehr auffindbare Dokumente.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.10.2005)

²⁷ Vgl. Jörg-Uwe Nieland: *Infotainment*. In: *Handbuch Populäre Kultur*. Hrsg. von Hans-Otto Hügel, Stuttgart 2003, S. 262-266; Rudi Renger: *Populärer Journalismus. Nachrichten zwischen Fakten und Fiktion*. Innsbruck, Wien 2000.

entscheidenden Schwebestände, in denen man sich alltagsentlastet von den Dingen entfernt und doch mit ihnen in Kontakt bleibt.²⁸

Erzählerisch wird diese Mischung zur Erzeugung des Schwebestandes hergestellt, indem Faktisches, Wahres, Tatsächliches mit Erzählformen aufbereitet wird, die sich auf dem Medienmarkt als Formen der Unterhaltung erfolgreich durchgesetzt haben. Die *Abenteuererzählung* gehört dazu. Bei ihr folgt der Leser dem Erzähler, um unbekanntes Gelände zu betreten (einen Dschungel, den Meeresboden, ein Archiv, eine kriminelle Sozietop, den Mikro- oder Makrokosmos, die Weltwirtschaft). Und dieses Unbekannte wird Stück für Stück so weit entdeckt, dass es sich am Ende kartographieren lässt und die dort lebenden Wesen zoologisch, soziologisch, psychologisch klassifiziert sind.²⁹

Ähnlich wird die *kriminalistische Erzählung* eingesetzt. Hier deckt der Erzähler Schritt für Schritt etwas Verborgenes auf. Wie in einer Ermittlung werden die Puzzlestücke zur Rekonstruktion eines Ereignisses zusammengesetzt. Damit verwandt ist der *Thriller* (der „Wissenschaftsthiller“ oder der „Geschichtsthiller“, wie er oft beworben wird): Ihm geht es aber nicht nur um Rekonstruktion. Der Thriller setzt auf Action, auf überraschende Wendungen, dramatische Aktionen, bedrohliche Konflikte und schmerzhaftes Auseinandersetzen.³⁰

Es gibt aber auch den *gemäßigten dramatischen Konflikt*, das allgemeine Auf und Ab des Lebens, die Geschichten von Sehnsucht, Suche und Erfüllung (oder Scheitern). In Szene gesetzt wird der Aufbau, die Überwindung oder die Unüberwindlichkeit der Hindernisse, die einem der Alltag entgegenbringt: die

²⁸ Vgl. Britta M. Schultheiss/ Stefan Jenzowsky: Infotainment: Der Einfluss emotionalisierend-affektorientierter Darstellung auf die Glaubwürdigkeit. In: Medien- und Kommunikationswissenschaft 48 (2000), S. 64-84.

²⁹ Z.B. Pietra Rivoli: Reisebericht eines T-Shirts. Ein Alltagsprodukt erklärt die Weltwirtschaft, Berlin 2006.

³⁰ Patricia Cornwell: Wer war Jack the Ripper? Porträt eines Killers, München 2005. „Ein Sachbuch wie ein Krimi“ wirbt der Verlag ‚2001‘ im Frühjahr 2006; tatsächlich schreibt Cornwell eigentlich Krimi- und Thriller-Bestseller); Clifford Stoll: Kuckucksei. Die Jagd auf die deutschen Hacker, die das Pentagon knackten, Frankfurt am Main 1998.

Tücken des Objekts, die Tücken der Vorgesetzten, der Konkurrenten oder der Partner.³¹

Aber es gibt immer noch mehr. Vor allem Mischformen. Es gibt die Menagerie- und Galerie-Erzählungen, die mit Anekdoten, Ortsbegehungen, Porträts arbeitet und auf abwechslungsreiche Weise verschiedene kleinere Ereignisse, Begebenheit und Konflikte vorführt, die alle zusammen ein großes, buntes, aber in sich schlüssiges Ganzes ergeben ...³² Das lässt sich gut in eine Regel für das Schreiben verdammst guter Sachbücher übersetzen:

[7. Das Erzählen dynamisieren]

Ihr Sachbuch wird dann verdammst gut sein, wenn Sie das, was Sie an Faktischem, Wahrem, Tatsächlichem vorführen, auf einen Erzählbogen spannen.

Spannen sie es aber unbedingt so, dass Sie dem Erzählen dadurch eine Dynamik verleihen, durch die es wie von selbst vorangetrieben wird.

Diese Eigendynamik entsteht durch die Inszenierung von Konflikten, Wendungen, Verwicklungen, Spannungen, die den Fortgang der Handlung aus sich selbst heraus erzwingen. Das kann kurzerhand als Regel präzisiert werden:

[8. Aus dem Stoff heraus dramatisieren]

Ihr Sachbuch wird vor allem dann verdammst gut sein, wenn Sie den Anschein erwecken, dass Sie den dramatischen Fortgang der Handlung dem Stoff nicht von außen aufgedrückt haben.

Ihr Leser muss den Eindruck haben, dass die Dramatik dem Stoff selbst entspringt.

³¹ Das Modell dafür bieten Porträts, die „berühmte“ Menschen in ihrem Alltag darstellen. Z.B. Dieter Wunderlich: Berühmte Frauen. Zehn Porträts, München 2003.

³² Z.B. Mark von Huissing: How to be a Star. Zürich 2006.

Erst wenn das gelingt, stellt sich jener eigentümliche Schwebezustand ein, um den es populären Sachbüchern geht: Der Leser liest zwar eine unterhaltsame Geschichte. Aber er hat jederzeit das Gefühl, dass diese Unterhaltung nicht der Zerstreuung dient, sondern sich aus dem Gegenstand selbst ergibt.

Das ist für den Leser eben das Angenehme am verdammst gut gemachten Sachbuch: dass er sich bei der Lektüre nicht dafür rechtfertigen muss, dass er sich gerade verdammst gut unterhält. Vielmehr kann er glauben, dass die Unterhaltung Teil der Wirklichkeit ist, über die er sich gerade informiert.³³

Personen, Räume, Konflikte

Was im großen erzählerischen Rahmen funktionieren soll, muss natürlich auf der untersten Ebene des Erzählens sehr gut vorbereitet sein. Spannung erzeugen heißt ja, nicht nur einen Erzählbogen zu entwerfen, in dem auf beliebige Weise Konflikte entwickelt, auf dramatische Höhepunkt geführt und auf die eine oder andere Weise gelöst werden. Erst einmal muss den Konflikten eine Form gegeben werden, durch die sie als Konflikt erkennbar werden. Um das zu erreichen, muss der Autor an drei Komponenten besonders intensiv arbeiten: an den Personen, den Räumen, den Aktionen.

Mit den *Personen* werden die Konflikte *menschlich*. Wo Personen zum Einsatz kommen, hat man es nicht mehr mit allgemeinen, abstrakten, undurchschaubaren Strukturen zu tun. Personen machen Undurchschaubares und Überkomplexes persönlich. Und das heißt: Das Unfassbare, Unverständliche wird am einzelnen Exemplar und seiner exemplarischen Geschichte nachvollziehbar.

³³ In der Werbung des Ch. Beck-Verlags zu Robert Bohns Sachbuch „Piraten“ heißt es: „Die romantische Phantasie hat die Piraten oft und gern zu den Helden des Meeres stilisiert – doch auch die Realität ist spannend genug.“ (rsw.beck.de). Zu Rolf Gössners „Geheime Informanten. V-Leute des Verfassungsschutzes: Kriminelle im Dienst des Staates“ (München 2003), schreibt die Hannoversche Allgemeine: „Das liest sich spannend wie ein Krimi – ist aber keine Fiktion, sondern Realität“ (3.11.2003).

Mit den *Räumen* bekommen die Konflikte einen Ort. Erst wo Konflikte einen Ort haben, bewegen sie sich nicht mehr in einem unfassbaren Nirgendwo. Der Ort rahmt den Konflikt. Und weil er ihn rahmt, macht er ihn fassbar. Erst durch die Umgebung bekommt er ein Hier und Jetzt, indem sich der notwendig Druck entwickeln lässt, den ein Konflikt braucht, um für die Erzählung eine Dynamik zu entfalten.

Mit den *Aktionen* werden die Konflikte in einen festen Handlungsrahmen eingepasst. Erst die Vorstellung einer Aktion macht klar: Es gibt diesen Konflikt! Er findet wirklich statt! Er wird als Konflikt durch die Aktion hindurch überhaupt erst nachvollziehbar.

Für den verdammte gute Sachbuchautor ist die detaillierte Ausarbeitung von Personen, Räumen und Aktionen enorm wichtig. Erst damit leistet der Autor eben jene Transformationsarbeit, durch die der behandelte Gegenstand so in Erscheinung tritt, dass er als unterhaltsam wahrgenommen werden kann. Abstrakte Zusammenhänge werden konkretisiert. Allgemeine Gesetzmäßigkeiten werden in nachvollziehbare Erfahrungszusammenhänge übersetzt. Unüberschaubare Wirkungsmechanismen werden auf einzelne Handlungsentitäten heruntergerechnet – nämlich auf Menschen.

Nur durch diese Transformations- als Konkretisierungsarbeit entsteht die Möglichkeit, eine Verbindung zwischen dem Thema und dem Leser-Leben herzustellen: Sie ermöglicht die grundsätzliche Identifizierung mit den Handelnden, den Nachvollzug der Geschehens und die Zustimmung zu den Schlüssen, die sich aus den einzelnen Handlungen ergeben.

Umgekehrt heißt das: Wo diese Konkretisierungsarbeit vom Autor nicht geleistet wird, findet sich der Leser mit seinen eigenen Erfahrungs- und Erlebniszusammenhängen nicht wieder. Der Leser wird nicht abgeholt. Der Leser wird nicht mitgenommen. Und der Leser wird nicht auf ein Ende hingeführt, an dem er behaupten kann, dass ihm auf unterhaltsame Weise etwas an seiner Lebenswirklichkeit klar gemacht worden ist.

Die Regel für das Schreiben verdammst guter Sachbücher liegt damit auf der Hand:

[9. Immer konkretisieren!]

Wenn Sie ein verdammst gutes Sachbuch schreiben wollen, dann müssen Sie unablässig Konkretisierungsarbeit leisten.

Alle abstrakten Zusammenhänge müssen anhand von Personen, Räumen und Aktionen auf der Ebene des Leser-Lebens nachvollziehbar werden.

Und auch hier lässt sich präzisieren:

[10. Konflikte aus dem Material heraus bauen]

Verdammst gut wird Ihr Sachbuch nur dann, wenn Ihre Konkretisierungsbemühungen den Anschein erwecken, keine zu sein!

Auch hier gilt: Sie dürfen dem Stoff nicht von außen aufgedrückt sein. Das Konkrete muss sich scheinbar aus der Matrix der Personen, der Orte und der Aktionen ergeben.

Das aber hat zur Voraussetzung eine Technik, die jeder verdammst gute Sachbuchautor beherrschen muss:

[11. Das Material röntgen]

Als verdammst guter Autor eines verdammst guten Sachbuchs müssen Sie auf die Materialien, mit denen Sie arbeiten, immer eine Art Röntgenblick richten.

Mit diesem Röntgenblick prüfen Sie das Material auf Stellen, in denen sich größere, abstrakte Zusammenhänge konkretisieren. Und mit diesem Röntgenblick (re)konstruieren Sie das dramatische Skelett ihres Gegenstands.

Verdammt gute Sachbuchautoren können vor allem das: Sie identifizieren schon während der Recherche die *wichtigen* Personen, die *wichtigen* Orte und die *wichtigen* Aktionen, an denen sich abstrakte Zusammenhänge konkretisieren. Sie speichern von diesen Personen, Orten und Aktionen genau jene Details (*symptomatische* Bewegungen, Eigenschaften und Verhaltensweisen von Personen; *symptomatische* Ausrichtungen, Ausstattungen, Atmosphären von Räumen; *symptomatische* Details im Ablauf von Aktionen), mit denen diese Konkretisierungsarbeit so vollzogen werden kann, dass der Leser es gar nicht merkt.

Verdammt gute Sachbuchautoren sind deshalb *Meister des Porträts*. Sie sind *Meister der Landschafts- und Raumskizze*. Und sie sind Meister der *dramatischen Berichterstattung*. Und das alles setzt voraus, dass sie *Meister der Beobachtung* sind. Sie setzen sich dem Rauschen der Gegenwart und dem Rauschen der Archive aus – immer mit der Sicherheit, im entscheidenden Moment genau jene Details herausfiltern zu können, aus denen sich dann die dramatischen Erzählungen bauen lassen, die ein eben so wahres wie symptomatisches und exemplarisches Bild der Wirklichkeit liefern.

[12. Notizbuch führen]

Wenn Sie ein verdammtes gutes Sachbuch schreiben wollen, dann fertigen Sie während des Rechercheprozesses verdammte gute Notizen und Skizzen für Personen, Orte und Aktionen an.

Schreiben Sie Porträts.
Beschreiben Sie Räume.
Berichten Sie ‚live‘ von Ereignissen.

Und vor allem: Filtern Sie dabei immer die symptomatischen Qualitäten heraus, an denen Sie abstrakte Zusammenhänge konkretisieren und dramatisieren können.

Das so genannte literarische Sachbuch

Diese Konkretisierungsarbeit des Sachbuchautors lässt sich gut mit dem Begriff ‚Literarisierung‘ fassen. Die ist nicht mit ‚Fiktionalisierung‘ zu verwechseln! Bei der Verwandlung von recherchiertem Material in einen Sachbuchtext wird nichts erfunden. Material literarisieren heißt: Es wird auf sein dramatisches Skelett hin geröntgt. Es wird dann auseinander genommen und wieder so zusammengelegt, dass die dramatischen Qualitäten immer deutlicher hervortreten. Schließlich wird es narrativiert, also in eine mehr oder weniger geschlossene Erzählung integriert, die dem Leser dann als ästhetische Einheit erscheint.

Weil das alles literarische Techniken sind, ist jedes Sachbuch immer auch ein *literarisches* Sachbuch. Der Sachbuchautor ist deshalb immer auch ein *literarischer* Autor. Er sollte sich deshalb nach Techniken umschaun, die von den Kollegen in dem Bereich der Literatur entwickelt werden, die sich im emphatischen Sinn als *Literatur*-Literatur versteht. Schaut man sich die Geschichte dieser *Literatur*-Literatur an, die sich nicht so stark mit Hilfe Rückkoppelungen des Marktes orientiert, sondern als Kunstform versteht, die sich weitgehend selbst die Regeln setzt, so erkennt man: Auch hier gibt es eine Tradition der direkten Auseinandersetzung mit den Fragen nach dem Wissen, nach dem Umgang mit Fakten, mit Dokumenten mit Röntgenblicken auf die grundsätzlich dramatische Verfasstheit der Wirklichkeit.³⁴

Der entscheidende Unterschied dieser literarisch-dokumentarischen, faktographischen Erzählweisen zu denen des populären Sachbuchs kann klar benannt werden: Das populäre Sachbuch greift in der Regel auf Erzählmuster zurück, die sich im kulturindustriellen Härte-test als erfolgreich erwiesen haben. Die forciert literarisch-dokumentarischen, faktographischen Erzählweisen halten sich dagegen in der Regel ans Experiment, an die Erkundung des

³⁴ Vgl. Nikolaus Miller: Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur, München 1982.

Neuen, an die irritierende Verschiebung oder Verzerrung der bekannten Erzählmuster. Die Sammlung des Materials, das Durchleuchten auf dramatische Strukturen, das Neuzusammensetzen und Narrativieren der Einzelteile erfolgt nicht als Erfüllung von Vorgaben. Stattdessen werden neue Regeln erfunden, die dann der Arbeit mit dem Material zugrunde gelegt werden oder aber überhaupt erst aus der Arbeit mit dem Material entstehen.

Vielleicht kann man den wichtigsten Unterschied zwischen der Transformationsarbeit für das populäre Sachbuch und das im emphatischen Sinn literarische Sachbuch im Vorgang des Röntgens festmachen: Während Autoren des populären Sachbuchs ihr Material vornehmlich auf dramatische Strukturen hin durchleuchten (die nach den bekannten Regeln der Dramatik funktionieren), so suchen die literarisch orientierten Faktographen vornehmlich nach dem, was man die diskursiv-poetischen Strukturen nennen kann (deren Regeln erst noch erkundet werden müssen).³⁵³⁶

Noch kürzer gefasst kann man sagen: Denkt man die Geschichte des populären Sachbuchs mit der Geschichte der faktographischen Erzählweisen zusammen, erweist sich die faktographische Literatur als eine Art Labor. In diesem Labor wird mit neuen Rechertechniken, mit neuen Röntgenstrahlen und mit neuen Erzählmustern experimentiert. Deshalb sind Sachbuchautoren hier oft zu Besuch. Denn weil sich das populäre Sachbuch keineswegs nur auf erfolgreiche Muster stützen kann, weil es vom Markt her unter ständigem Innovationsdruck steht, können sich Sachbuchautoren aus diesen Laboren mit Prototypen versorgen, mit denen schon erste Tests durchgeführt worden sind, die aber noch keine Marktreife erreicht haben.³⁷

³⁵

³⁶ Als exemplarische Modelle einer dokumentarischen Literatur, die diese diskursiv-poetischen Strukturen aus ihren Dokumenten herausarbeiten: Annett Gröschner: *Kontrakt 903. Erinnerung an eine strahlende Zukunft*, Berlin 2003; Hans-Joachim Neubauer: *Einschluss. Bericht aus dem Gefängnis*, Berlin 2001. Gröschner lässt die Erzählungen, die den Kernkraftwerkbau in Rheinsberg in eine Mythe verwandeln, von einem vielstimmigen Chor sprechen; Neubauer schneidet aus Interviews, die er im Gefängnis gemacht hat einen großen Monolog über die Zeit zusammen.

³⁷ Eigentliches Labor für die Entwicklung faktographischer Erzählweisen ist fraglos die Weimarer Republik, dazu Experimente im Umkreis der sowjetischen Avantgarden.

Je genauer man aber auf die Beziehung von Literatur und populärem Sachbuch schaut, umso weniger lässt sich die Behauptung einer solchen klaren Arbeitsteilung aufrechterhalten. Tatsächlich verhält es sich so: Das populäre Sachbuch kann selbst zum Labor werden, aus dem sich auch umgekehrt die Literatur neue Erzählmuster aneignet, um sie nach eigenen Gesetzmäßigkeiten weiterzuentwickeln. Nicht zuletzt entwickeln Sachbuchautoren, gerade weil sie unter Innovationsdruck stehen, fortwährend selbst die Erzählformen weiter, indem sie neue Regeln entwerfen. Sachbuchautoren müssen deshalb immer auch eigenständig mit Mitteln experimentieren, die eher der Literatur zugezählt werden, die aber immer auch von anderen Medien abgeguckt werden.³⁸

Wenn man also genau hinschaut, lässt sich die strikte Gegenüberstellung von echter Literatur auf der einen und dem populären Sachbuch auf der anderen Seite gar nicht halten. Man hat es hier vielmehr mit einem hoch differenzierten und deshalb so interessanten Feld von Schreibweisen zu tun, in denen mit dem Zugriff auf Wirklichkeit und dem Nacherzählen von Wirklichkeit und vor allem dem Neuerzählen von Wirklichkeit experimentiert wird.

Versucht man mit diesem Wissen eine Regel zu formulieren, schließt die sich direkt an die erste Regel an. Allerdings wird sie jetzt erweitert. Lautete diese erste Regel, dass man, wenn man verdammte gute Sachbücher *schreiben* will, auch verdammte viele Sachbücher *lesen* muss, um sie im Hinblick auf ihre Gemachtheit zu befragen und ihre Schnittstellen zum Leser im einzelnen und zum Publikum im Allgemeinen zu prüfen – so lautet die erweiterte These jetzt:

Vgl. Erhard Schütz: Kritik der literarischen Reportage. Reportagen und Reiseberichte aus der Weimarer Republik über die USA und die Sowjetunion, München 1977. Im Auszug: Erhard Schütz: Faktographie. (=Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung #3), Berlin und Hildesheim 2005 http://www.sachbuchforschung.de/doc/Arbeitsblaetter_Sachbuchforschung_03.pdf; Zu den Experimenten des Faktographischen in den russischen Avantgarden vgl. Sergej Tretjakov: Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts, Reinbek bei Hamburg 1972.

³⁸ Vgl. die Erzählmodelle von Alexander von Schönburg: Die Kunst des stilvollen Verarmens. Wie man ohne Geld reich wird, Berlin 2004; Schotts Sammelurium, Berlin 2004; Roger Pol-Droit: Was die Sachen mit uns machen. Philosophische Erfahrungen mit Alltagsdingen, München 2004; Ulf Podscharadt: DJ Cultures. Diskjockeys und Popkultur, Reinbek bei Hamburg 1997; Tom Kummer: Good Morning, Los Angeles. Die tägliche Jagd nach Wirklichkeit, München 1997.

[13. Nach neuen Erzählweisen suchen]

Wenn Sie ein verdammtes gutes Sachbuch schreiben wollen, müssen Sie immer auch verdammte viele literarische Texte lesen, in denen experimentelle Erzählweisen vorgeführt werden.

Und mehr noch: Sie müssen auch verdammte genau wissen, in was für Medien welche neuen Erzählmuster entwickelt werden, die sich auf das Schreiben von Sachbüchern übertragen lassen.

Wenn man das nur ernst genug nimmt, bleibt eine letzte Regel zu formulieren.

Die lautet:

[14. Literarische Labore einrichten]

Als verdammter guter Autor von verdammten guten Sachbüchern vollstrecken Sie nicht nur kulturindustrielle Reglements.

Sie sind immer auch Experimentator, der den Leser dadurch in den Bann zieht, dass er auf *überraschende* Weise unterhält.

Das ist vielleicht das, was dem, der Sachbücher schreiben will, am nachdrücklichsten ans Herz gelegt werden muss: Dass er sich fortlaufend über erfolgreiche Erzählweisen informieren muss; dass er sich mit der eigenen Themenentwicklung immer auf der Höhe der Zeit und ihr immer auch ein Stück weit voraus sein muss; dass er die über Rückkopplungen vom Markt sukzessive entwickelten Regeln lernen und anwenden muss; dass er aber zugleich fortwährend mit überraschenden Themen und neuen Erzählformen experimentieren muss, um mit dem eigenen Schreiben etwas Neues zu

versuchen, das den einzelnen Leser und das Publikum im Ganzen überzeugend unterhält.³⁹

Eins steht allemal fest: Ein Sachbuchautor ohne literarisches Labor mag durchaus ein guter Sachbuchautor sein. Aber ob er ein verdammt guter Sachbuchautor sein kann, das lässt sich aus verdammt guten Gründen bezweifeln.

³⁹ Für einen Überblick über aktuelle Experimente mit faktographischen, kulturjournalistischen, dokumentarischen Erzählformen siehe Joan Kristin Bleicher/Bernhard Pörksen (Hrsg.): *Grenzgänger. Formen des New Journalism*, Wiesbaden 2004.

Noch einmal: die Regeln

[1. Den Markt beobachten]

Als Sachbuchautor müssen Sie den Sachbuchmarkt beobachten.

Sie müssen verdammst viele – vor allem neue – Sachbücher lesen, müssen sie im Hinblick auf ihre Gemachtheit befragen und ihre Schnittstellen zum Leser prüfen.

[2. Abgeklärt sein, souverän schreiben]

Als Autor eines verdammst guten Sachbuchs müssen Sie durch den Erzähler signalisieren, dass Sie geradezu spielerisch über die Form und die Schreibweise verfügen.

[3. Verdammst gut erzählen]

Für das verdammst gute Sachbuch müssen Sie ein verdammst guter Erzähler sein.

Und das heißt: Sie müssen Ihre Leser verdammst gut unterhalten können.

[4. Das Thema mit dem Leben des Lesers verknüpfen]

Als verdammst guter Sachbuchautor muss es Ihnen gelingen, den Zusammenhang zwischen Erzähltem und Gelebtem herzustellen.

Gelingen muss Ihnen das auch dann, wenn das eine unendlich weit vom anderen entfernt ist. Denn ein Sachbuch wird immer nur dann ein verdammst gutes Sachbuch sein, wenn es dem Leser klar macht, dass er durch die Lektüre die Welt besser verstehen und das eigene Leben besser führen kann.

[5. Die Themen für Leser entwickeln]

Wenn Sie ein Thema für ein verdammst gutes Sachbuch entwickeln, dann müssen Sie sich sehr genau die Frage stellen, wo und wie die Verbindung zwischen Thema und Leser-Leben hergestellt wird.

Sie werden diese Frage später sehr genau beantworten müssen – Ihrem Agenten, Ihrem Lektor und schließlich Ihrem Leser.

[6. Den Leser schweben lassen]

Als verdammt guter Sachbuchautor müssen Sie den Leser in einen Schwebeszustand zwischen Zeitverschwendung und effizienter Zeitnutzung bringen.

Sie müssen den Leser glauben lassen, er müsse (trotz enormen Zeitmangels) Ihr Buch über den Niedergang des Osmanischen Reiches oder über die Handtaschenprobleme der Frauen unbedingt lesen, weil es ihn persönlich weiterbringt.

[7. Das Erzählen dynamisieren]

Ihr Sachbuch wird dann verdammt gut sein, wenn Sie das, was Sie an Faktischem, Wahrem, Tatsächlichem vorführen, auf einen Erzählbogen spannen.

Spannen sie es aber unbedingt so, dass Sie dem Erzählen dadurch eine Dynamik verleihen, durch die es wie von selbst vorangetrieben wird.

[8. Aus dem Stoff heraus dramatisieren]

Ihr Sachbuch wird vor allem dann verdammt gut sein, wenn Sie den Anschein erwecken, dass Sie den dramatischen Fortgang der Handlung dem Stoff nicht von außen aufgedrückt haben.

Ihr Leser muss den Eindruck haben, dass die Dramatik dem Stoff selbst entspringt.

[9. Immer konkretisieren!]

Wenn Sie ein verdammt gutes Sachbuch schreiben wollen, dann müssen Sie unablässig Konkretisierungsarbeit leisten.

Alle abstrakten Zusammenhänge müssen anhand von Personen, Räumen und Aktionen auf der Ebene des Leser-Lebens nachvollziehbar werden.

[10. Konflikte aus dem Material heraus bauen]

Verdammt gut wird Ihr Sachbuch nur dann, wenn Ihre Konkretisierungsbemühungen den Anschein erwecken, keine zu sein!

Auch hier gilt: Sie dürfen dem Stoff nicht von außen aufgedrückt sein. Das Konkrete muss sich scheinbar aus der Matrix der Personen, der Orte und der Aktionen ergeben.

[11. Das Material röntgen]

Als verdammtes guter Autor eines verdammten guten Sachbuchs müssen Sie auf die Materialien, mit denen Sie arbeiten, immer eine Art Röntgenblick richten.

Mit diesem Röntgenblick prüfen Sie das Material auf Stellen, in denen sich größere, abstrakte Zusammenhänge konkretisieren. Und mit diesem Röntgenblick (re)konstruieren Sie das dramatische Skelett ihres Gegenstands.

[12. Notizbuch führen]

Wenn Sie ein verdammtes gutes Sachbuch schreiben wollen, dann fertigen Sie während des Rechercheprozesses verdammte gute Notizen und Skizzen für Personen, Orte und Aktionen an.

Schreiben Sie Porträts.
Beschreiben Sie Räume.
Berichten Sie ‚live‘ von Ereignissen.

Und vor allem: Filtern Sie dabei immer die symptomatischen Qualitäten heraus, an denen Sie abstrakte Zusammenhänge konkretisieren und dramatisieren können.

[13. Nach neuen Erzählweisen suchen]

Wenn Sie ein verdammtes gutes Sachbuch schreiben wollen, müssen Sie immer auch verdammte viele literarische Texte lesen, in denen experimentelle Erzählweisen vorgeführt werden.

Und mehr noch: Sie müssen auch verdammte genau wissen, in was für Medien welche neuen Erzählmuster entwickelt werden, die sich auf das Schreiben von Sachbüchern übertragen lassen.

[14. Literarische Labore einrichten]

Als verdammtes guter Autor von verdammten guten Sachbüchern vollstrecken Sie nicht nur kulturindustrielle Reglements.

Sie sind immer auch Experimentator, der den Leser dadurch in den Bann zieht, dass er auf *überraschende* Weise unterhält.

Kontaktadressen

Forschungsprojekt „Das deutschsprachige populäre Sachbuch im 20. Jahrhundert“

Prof. Dr. Erhard Schütz, Andy Hahnemann und David Oels
(Institut für deutsche Literatur, Humboldt-Universität zu
Berlin, Schützenstraße 21, 10099 Berlin)

david.oels@rz.hu-berlin.de

Prof. Dr. Stephan Porombka und Annett Gröschner
(Institut für deutsche Sprache und Literatur, Universität
Hildesheim, Marienburger Platz 22, 31141 Hildesheim)

stephan.porombka@gmx.de

www.sachbuchforschung.de