

# SITE OF FICTION

## Eine Illusionsmaschinerie

Über den künstlerischen und wissenschaftlichen Umgang mit Narration in der  
Performancekunst

Masterarbeit von Eleonora Herder  
Sommersemester 2013  
Erstgutachter: Bjoern Mehlig  
Zweitgutachter: Prof. Heiner Goebbels  
Institut für Angewandte Theaterwissenschaft  
Justus-Liebig-Universität Gießen  
Vorgelegt am: 03.09.2013

# INHALT

<b>EINLEITUNG</b> .....	3
<b>1. DAS PROBLEM DER GROSSEN ERZÄHLUNG: POSTMODERNE UND NARRATION</b> .....	6
1.1. Über zwei Missverständnisse .....	7
1.2. Derrida .....	11
1.3. Für ein postmodernes Erzählen .....	13
<b>2. DAS PROBLEM DER NARRATOLOGIE</b> .....	16
2.1. Intermediale Erzähltheorien.....	16
2.2. Narrativität und Theater .....	17
2.2.1 <i>Das Drama als nicht-narrative literarische Form</i>	
2.2.2 <i>Das epische Theater als begriffliche Erweiterung des Narrativen</i>	
2.2.3 <i>Postepische Performances</i>	
2.3. Für eine Narratologie der Performance .....	24
2.3.1 <i>Terminologie von Werner Wolf</i>	
2.3.2 <i>Anwendung auf die Performance</i>	
<b>3. PRAXIS: KÜNSTLERISCHE STRATEGIEN IM UMGANG MIT NARRATION</b> .....	31
3.1. Die Idee der Leerstelle.....	31
3.2. Narration durch Gegenständlichkeit – die Installation als Narrem .....	35
3.2.1 <i>Dingtheorien</i>	
3.2.2 <i>Dinge als Narreme und Stimuli</i>	
3.2.3 <i>Installation als performative Narrativität</i>	
3.3. Das Spiel – zur spielerischen Umkehrung der Erzählerposition .....	48
3.3.1 <i>Erzählerpositionen</i>	
3.3.2 <i>Das Spiel als narrativer Prozess</i>	
<b>4. ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNG</b> .....	55
<b>5. ANHANG: ERZÄHLUNG EINES THEATERABENDS</b> .....	56
<b>6. LITERATURVERZEICHNIS</b>	

„die tauben gibt es, die träumer, die puppen;  
die töter gibt es, die tauben, die tauben;  
dunst, dioxin und die tage; die tage  
gibt es, die tage, den tod; und die gedichte  
gibt es; die gedichte, die tage, den tod“

INGER CHRISTENSEN<sup>1</sup>

„Das Kolportagephänomen des Raumes ist die grundlegende Erfahrung des Flaneurs. [...]

Kraft dieses Phänomens wird simultan, was allen nur in diesem Raume potentiell  
geschehen ist, wahrgenommen. Der Raum blinzelt den Flaneur an: Nun, was mag sich in  
mir wohl zugetragen haben?“

WALTER BENJAMIN<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Inger Christensen: *alfabet/alphabet*, Kleinheinrich, Münster 2001, S. 15.

<sup>2</sup> Walter Benjamin: „Das Passagen-Werk“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989, S. 527.

## EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit soll die theoretischen Ansätze meines Abschlussstücks *Site of fiction* veranschaulichen.

Es geht mir im Folgenden nicht primär darum, meine Inszenierung theoretisch zu umschreiben oder gar zu legitimieren. Ich möchte die Arbeit viel mehr nutzen, um mich auf einer kulturwissenschaftlichen Ebene mit den Fragen auseinanderzusetzen, auf welche ich in *Site of fiction* versucht habe, eine künstlerische Antwort zu finden. Die Performance soll dabei eher am Rande als Anschauungsmaterial in Erscheinung treten.

Mit der installativen Performance *Site of fiction* sollte untersucht werden, wie Narration auf der Bühne funktionieren kann, ohne dass eine Geschichte über einen schriftsprachlichen Text direkt vermittelt wird. So wollten wir unter anderem herausfinden, inwiefern sich Narration über Gegenständlichkeit darstellt oder darstellen lässt. Gibt es eine Narration ohne Gegenständlichkeit und gibt es Gegenständlichkeit ohne Narration? Was passiert, wenn nicht wir als Künstlerinnen eine Geschichte erfinden und erzählen, sondern die Dinge sprechen lassen? Wenn die Zuschauerin eine Geschichte nur anhand von Gegenständen rekonstruiert? Wo ist dann die Geschichte erkennbar – in der gegebenen Gegenständlichkeit oder in der Illusion der Rezipientin?

Unser Ansatz war es unter anderem, diese Erzählweise, die sich in der bildenden Kunst und der Photographie aus dem Genre des Stillebens entwickelt hat, für die Bühne umzudenken.

Denn spätestens seit der Prägung des Begriffs des „postdramatischen Theaters“ wird die Bedeutung von Drama und Narration für das Theater wieder kontrovers diskutiert: Das traditionelle dramatische Theater gilt dabei als text-, fabel- und figurenzentriert. Selbst das sogenannte epische Theater Brechts bewahrt „die Fabel im Sinne einer Geschichte von allegorischer Bedeutsamkeit, die auf der Bühne eine Totalität und ein Äquivalent für den Begriff, ein Wissen, eine Wahrheit bietet“.<sup>3</sup>

Um dieser *totalitären* Vermittlung von Wissen zu entgehen, stellt das postdramatische Theater die Wahrnehmung der Zuschauerin in den thematischen Vordergrund; sie soll lernen, das Geschehene zu hinterfragen und ihre eigene Wahrnehmung permanent infrage zu stellen.

---

<sup>3</sup> Hans-Thies Lehmann: „Fabel-haft“, in: ders.: *Das Politische Schreiben*, Theater der Zeit, Recherchen 12, Berlin 2002, S. 225.

Ansätze der narrativen Psychologie und der Kognitionswissenschaft behaupten hingegen, dass eben diese Wahrnehmung selbst narrativ funktioniere, also Geschichten erzähle. Beim Betrachten würden immer künstliche Kausalitäten konstruiert und Informationen in narrative Sinnzusammenhänge gebracht.<sup>4</sup>

Wir sehen Gegenstände, Dinge, Spuren und unterstellen ihnen eine Bedeutung, indem wir das Gezeigte in Zusammenhänge stellen, Strukturen aufzeigen, die wir hinter der Gegenständlichkeit vermuten und zwischen dem einzelnen Wahrnehmbaren kausale Beziehungen stiften, woraus dann wieder Geschichten entstehen.

*Site of fiction* war der Versuch, auf der Bühne mit narrativen Strukturen zu arbeiten, ohne dabei direkt eine Fabel zu benutzen; dafür zeigten wir Tatbestände auf, deren einzelne Impulse die Betrachterin entschlüsseln und zu einer Erzählung zusammenfügen konnte.

Narration, so lautete die Arbeitshypothese, findet in der Zuschauerin selbst statt, in ihrem Bedürfnis, Leerstellen mit eigenen Projektionen aufzufüllen.

Die vorliegende Arbeit möchte versuchen, diese These in einen theaterwissenschaftlichen Kontext zu stellen.

Andere Themenbereiche wie Fiktion und Illusion sind wichtige Kriterien bei künstlerischen Entscheidungsprozessen gewesen und liegen der räumlichen Ausgestaltung der Installation offensichtlich zu Grunde. Die Narration hingegen ist das, was während der Aufführung implizit passiert ist, weshalb ich mich in der vorliegenden Arbeit auf diesen Themenbereich konzentriere.

Des Weiteren werde ich keine Distinguierungen zwischen faktischem und fiktionalem Erzählen vornehmen, sondern das Erzählen ganz allgemein „als Akt des Hervorbringens von Geschichten“<sup>5</sup> behandeln. Mich interessiert dabei der Akt des Erzählens als solcher und nicht der Wahrheitsstatus des transportierten Inhalts.

Bei der Recherche für *Site of fiction* sind wir häufig auf eine „anti-narrative attitude“<sup>6</sup> der Performanceszene gestoßen, die sich nicht wirklich spezifisch artikuliert.

Es scheint ein unterschwelliger Konsens zu herrschen, dass Performance und Narration sich ausschließen. Peggy Phelan sei hier stellvertretend für diese Haltung zitiert:

Performance exists in the arc of its enactment; while sometimes this arc is structured as a narrative, the ontological quality of performance rests on its ephemeral nature [...]. We see that performance lives in the now, while narrative histories describe it later.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Vgl. Gerald Echterhoff: „Geschichten in der Psychologie“, in: Vera Nünning, Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2002, S. 265–296.

<sup>5</sup> Werner Wolf: „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“, in: Nünning, Nünning (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch [...]*, a.a.O., S. 23.

<sup>6</sup> Vgl. Peggy Phelan: „Shards of a History of Performance Art“, in: James Phelan, Peter J. Rabinowitz (Hrsg.): *A companion to narrative theory*, Blackwell Publishing, Malden/Oxford/Victoria 2005, S. 500f.

Ich werde also zunächst einmal auf die Kritik an Narration eingehen, um herauszuarbeiten, welcher Vorwurf sich tatsächlich hinter der Aussage, ein theatrales oder literarisches Werk sei *zu narrativ*, verbirgt.

In einem zweiten Schritt soll mit Hilfe neuerer narratologischer Ansätze eine Begrifflichkeit gefunden werden, die ein Sprechen über Narration jenseits der Fabel und jenseits eines am bürgerlichen Realismus geschulten Erzählens ermöglicht.

Meiner Meinung nach sollte der Begriff „Narration“ sehr viel differenzierter eingesetzt werden, als das momentan in der Theaterwissenschaft der Fall ist – gerade dann, wenn man unter Verwendung der Prämissen der Postmoderne und der Dekonstruktion den Erzählakt, in seinem Anspruch durch Sprache etwas außerhalb der Sprache repräsentieren zu können problematisiert. Beispiele aus der bildenden Kunst zeigen, dass es Erzählstrategien gibt, an welchen die Kritik der Postmoderne gar keinen Ansatz findet.

In einem zweiten, eher praxisorientierten Teil werden dann einige dieser Erzählstrategien veranschaulicht, um sie am Beispiel von *Site of fiction* für die Performancekunst nutzbar zu machen.

---

<sup>7</sup>Ebd.

## 1. DAS PROBLEM DER GROSSEN ERZÄHLUNG: POSTMODERNE UND NARRATION

„Das Leben ist ein Wirrwarr, schlimmer als ein Wollknäuel. Stellen Sie sich einen unsichtbaren Marsmenschen vor, der mit einem ebenso unsichtbaren Notizbuch in der Hand neben Ihnen hergeht und alles notiert, was Sie tun und denken und träumen. Das Protokoll Ihres Lebens bestünde aus Beobachtungen wie ‚Kaffee getrunken, zwei Würfelzucker‘, ‚auf einen Reißnagel getreten und die Welt verflucht‘, ‚geträumt: Nachbarin geküsst‘, ‚Urlaub gebucht, Maledivien, schweineteuer‘, ‚Haar im Ohr, gleich weggezupft‘ und so weiter. Dieses Chaos von Einzelheiten zwirnen wir zu einer Geschichte. Wir wollen, dass unser Leben einen Strang bildet, dem wir folgen können. Viele nennen diese Leitschnur ‚Sinn‘. Verläuft unsere Geschichte über Jahre hinweg gerade, nennen wir sie ‚Identität‘.“<sup>8</sup>

ROLF DOBELLI

„Die Möglichkeit der Literatur, die Ermächtigung, die ihr eine Gesellschaft erteilt, das Aufkommen von Argwohn oder Terror ihr gegenüber, all dies geht – politisch gesehen – mit dem unbegrenzten Recht einher, alle Fragen zu stellen, alle Dogmatismen zu verdächtigen, alle unausgesprochenen Voraussetzungen zu analysieren, und seien es die der Ethik oder der Politik der Verantwortung.“  
JACQUES DERRIDA<sup>9</sup>

In seinem Text *Der Erzähler* von 1937<sup>10</sup>, macht Benjamin die Beobachtung, dass es mit der „Kunst des Erzählens“ zu Ende geht, weil „Erfahrungen im Kurs gefallen seien.“<sup>11</sup> Die Ereignisse des Weltkriegs und die darauffolgenden sozialen Wandel machten offensichtlich, dass die Erfahrung nichts mehr wert sei. „Jeder Blick in die Zeitung erweist, dass sie einen neuen Tiefstand erreicht hat.“<sup>12</sup> Die Tatsache, dass die Erfahrungen des Einzelnen schon am nächsten Tag nichts mehr wert seien, beraube den Erzähler seiner Legitimation und mache ein Erzählen unmöglich.

Wenige Dekaden später wird dieser Nullpunkt der Erzählung zum ästhetischen Sinnbild einer ganzen Epoche: der Postmoderne. Lyotard spricht vom Ende der großen Erzählungen, Barthes und Foucault rufen den „Tod des Autors“ aus, Adorno postulierte, dass es unmöglich sei, nach Auschwitz je wieder ein Gedicht zu schreiben und Virilio bezeichnet die Gegenwart als „Zeit der Mikroerzählungen“.<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> Rolf Dobelli: „Warum selbst die wahren Geschichten lügen“, in: ders.: *Die Kunst des klugen Handelns. 52 Denkfehler, die sie besser anderen überlassen*, Carl Hanser, München 2011, S. 55.

<sup>9</sup> Jacques Derrida: *Über den Namen. Drei Essays*, Passagen Verlag, Wien 2000, S. 43, zitiert nach: Michael Wetzel: *Derrida*, Reclam jun., Stuttgart 2010, S. 66.

<sup>10</sup> Walter Benjamin: „Der Erzähler“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Bd. II.2, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, S. 439–465

<sup>11</sup> Ebd., S. 439.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Vgl. Barbara Josepha Scheuermann: *Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in Werken von William Kentridge und Tracey Emin*, Inaugural-Dissertation, Universität Köln, 2005, einsehbar

Zusammengefasst könnte man sagen, dass ein Bewusstsein von Diskontinuität und Kontingenz der menschlichen Erfahrung ins Bewusstsein der Kulturschaffenden trat und Zweifel daran aufkommen ließ, ob ein Erzählen überhaupt noch möglich sei.

Im Folgenden wird kurz umrissen, woraus sich diese Inkompatibilität zwischen postmodernen Denken einerseits und Narrativität andererseits konstituiert und welche Konsequenzen sich daraus für ein postmodernes Erzählen ergeben.

Dabei werden die Begriffe „Postmoderne“ und „Poststrukturalismus“ alternierend verwendet werden. Verallgemeinernd könnte gesagt werden, dass mit der Postmoderne eher die Epoche, mit Poststrukturalismus eher die theoretische Denkrichtung dieser Epoche verbunden wird. Ich bin mir bewusst, dass die verschiedenen Denkansätze, die oftmals unter diesen Namen zusammengefasst werden, natürlich keinesfalls so homogen sind, wie die Begrifflichkeit es glauben lässt.

Der Bruch mit der metaphysischen Denktradition der Moderne ist oftmals wohl der einzige klar erkennbare Konsens, der die verschiedenen Denkansätze der sogenannten Postmoderne vereint. In der vorliegenden Arbeit werden die erwähnten Denkansätze hauptsächlich in ihrer gemeinsamen Kritik an narrativen Strukturen betrachtet; eine differenzierte Diskursanalyse wird an dieser Stelle nicht vorgenommen, da sie einen eigenen Themenbereich darstellt.

### **1.1. Zwei Missverständnisse**

Ich behaupte, dass die postmoderne Unverträglichkeit von Erzählungen in erster Linie auf zwei Missverständnissen basiert.

Das erste Missverständnis betrifft den Konnotationsraum des Begriffs „Erzählung“; das zweite basiert auf einer kulturwissenschaftlichen Fehllektüre des Werks von Jean-François Lyotard, das allgemein als Begründungstext der Postmoderne gilt und in welchem ein Ende der großen Erzählung ausgerufen wird.

Wenn wir heute von Erzählung sprechen (so unterstelle ich), dann wird häufig an einen Prototypen von Erzählung gedacht: stringent erzählte Geschichten mit einer klar erkennbaren Chronologie, einer auktorialen Erzählerperson, die uns durch das Geschehen leitet und einer „Konzentration auf eine Zentralfigur und eine am Biografiemodell orientierte Handlungsführung“,<sup>14</sup> mit deren Entwicklung wir uns empathisch auseinandersetzen können. Man denkt in der Regel an eine Handlung, die auf ein konkretes

---

im Online-Archiv der Deutschen Nationalbibliothek unter <http://d-nb.info/99666601X/34> (letzter Zugriff: 11.08.2013).

<sup>14</sup> Bernd Balzer: *Einführung in die Literatur des Bürgerlichen Realismus*, WBG, Darmstadt 2006, S. 52.

Ziel hinausläuft und irgendwann als beendet erachtet werden kann. Üblich erscheint eine Darstellung der Wirklichkeit, die zwar realistisch, aber keine Naturkopie ist, die ideal sein soll, ohne dabei die Gesetzmäßigkeiten der Natur zu hintergehen.<sup>15</sup>

Die aufgeführten Aspekte kann man als die typischen Merkmale der Erzählprosa des bürgerlichen Realismus benennen. Oftmals werden aber ausgehend von diesen Erzählcharakteristika Rückschlüsse auf das Epische an sich getätigt und somit wird die Erzählung als solche einer Kritik unterzogen, die eigentlich dem bürgerlichen Roman gilt. So stellt Adorno in seinem Text *Über die epische Naivität* von 1943 die vier Erzählmerkmale lineares Erzählen, kausale, psychologisch deutbare Handlung und die bildhafte, aber harmonische Darstellung unter den Verdacht der naiven Verblendung. Sie stifteten ein falsches Realitätsbewusstsein nicht anhand der Inhalte, die sie transportieren, sondern indem sie sprachlich eine lineare, kausale Vorstellung des Zeitlichen etablierten. Er veranschaulicht diese These mit einem Vers aus Homers *Odyssee*: „Beide, da über Freier entsetzlichen Mord sie geratschlagt / Kamen zur prangenden Stadt der Ithaker; nämlich Odysseus / Folgte nach; ihm voraus war Telemachos früher gegangen.“<sup>16</sup> Dieses Füllwort „nämlich“ steht für Adorno emblematisch für die Sinndiktatur des Epischen. Es stifte einen scheinbaren Zusammenhang, wo der Inhalt diesen gar nicht einfordere. Indem die Epik aber die dargestellte Welt mit der Erzählung gleichsetzt verblende sie und erfordere sowohl von seinem Erzähler als auch von seinem Leser eine blinde Naivität, die aus der narrativ zugerichteten Realität alles Störende verbanne.

Des Weiteren unterstellt Adorno den Romanciers des 19. Jahrhunderts mit der akribischen Genauigkeit ihrer Beschreibungen, in Wirklichkeit immer schon zu versuchen, „die Unwahrscheinlichkeit aller Rede zu kompensieren“. Er entlarvt den Versuch, die Wirklichkeit wahrheitsgetreu abzubilden, als den verzweifelten Versuch, die „Sprache, indem ihre bestimmende Intention bis zum äußersten getrieben wird, vom Negativen ihrer Intentionalität, der begrifflichen Manipulation der Gegenstände zu heilen und das Wirkliche rein, unverstört von der Gewalt der Ordnungen hervortreten zu lassen.“<sup>17</sup>

Auch hier schließt Adorno von Erzählstrategien der Romanciers der klassischen Moderne (er erwähnt Stifter, Goethe, Keller und Flaubert) auf eine generelle sprachliche Verdrängungsstrategie des Sinns durch eine kausale, chronologische Einordnung der Erzählung: „Die Dummheit und Blindheit des Erzählers – nicht zufällig hat die

---

<sup>15</sup> All diese Gattungsdefinitionen entnehme ich aus ebd., S. 42–71.

<sup>16</sup> Theodor W. Adorno: „Über epische Naivität“, in: ders.: *Noten zur Literatur*, hg. von Rolf Thiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1994, S.38.

<sup>17</sup> Ebd., S. 37.

Überlieferung Homer als Blinden aufgefaßt – drückt bereits Unmöglichkeit und Hoffnungslosigkeit solchen Beginnens aus.“<sup>18</sup>

Das erste Missverständnis beruht also darauf, dass die Kritik an der Erzählung nicht eine Kritik an Narration an sich ist, sondern an den spezifischen Erzählkonventionen des bürgerlichen Realismus. „Insofern ist das Erzählen des 19. Jahrhunderts [nur] ein ästhetisches Paradebeispiel für eine Dialektik der Aufklärung, die in den Mythos zurückschlägt, dem sie entstammt“<sup>19</sup>. Es ist also nicht das Erzählen an sich problematisch, sondern eine bestimmte Art, eine bestimmte Form der narrativen Repräsentation.

Das zweite Missverständnis generiert sich daraus, dass die Begriffe „Mythos“ und „Erzählung“ in der postmodernen Philosophie oftmals als Metapher für sozialgeschichtliche Ideen und politische Diskurse verwendet werden. Es geht bei dieser Denkschule primär darum, das Gedankengut der Moderne als narrativ zu enttarnen.

Die bürgerliche, realistische Literatur ist eine Erfindung der Moderne; in ihr spiegeln sich phänomenologische Ähnlichkeiten mit dem Gedankengut ihrer Entstehungszeit. Unter dem Oberbegriff der Narrativität lassen sich diese Phänomene zusammenfassen, was aber eben auch zu Missverständnissen führt.

Lyotard richtet sich in seinem Bericht über das *Postmoderne Wissen* von 1979 gegen die Mythen und Erzählungen, welche die Gesellschaft der Moderne noch konstituiert und legitimiert haben.

In erster Linie geht es Lyotard aber um soziopolitische und wissenschaftliche Zusammenhänge, die narrativ begründet sind, die also ihre Legitimation aus sich selber generieren, aus der Geschichte, die sie erzählen und welche sie erzählt. Es geht ihm um hegelianische Geschichtsmodelle, die in der Politik des 20. Jahrhunderts instrumentalisiert werden und nach dem Holocaust, spätestens aber nach dem Zusammenbruch des Marxismus, nicht mehr greifen. Die Postmoderne zeichnet sich durch eine Skepsis gegenüber ganzheitlichen Entwürfen und totalitär vermittelten Geschichten aus. An Stelle dieser Erzählungen tritt – so Lyotard – eine in etliche Spezialisierungen zersplitterte Wissenschaft, die auf dem temporären Konsens einer Gruppe basiert und deren Selbstlegitimierung nicht über eine Metaerzählung stattfindet, sondern über eine Pragmatik, die den eigenen Konsens stets zur Diskussion stellt und neu erfindet.

---

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Wolfgang Müller-Funk: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*, Springer, Wien 2008, S. 41.

Lyotard greift zur Veranschaulichung der Natur dieses neuen, postmodernen Wissens, das sich durch die Skepsis gegenüber den großen Erzählungen auszeichnet, auf die Metapher des Sprachspiels von Wittgenstein zurück:

Wenn Wittgenstein die Erforschung der Sprache ab ovo wiederaufnimmt [sic!] und seine Aufmerksamkeit auf die Wirkung der Diskurse konzentriert, so nennt er die verschiedenen Arten von Aussagen, die er dabei auffindet und von welchen wir eben einige aufgezählt haben, Sprachspiele. Er gibt mit diesem Terminus zu verstehen, dass jeder dieser verschiedenen Aussagekategorien durch Regeln, die ihre Eigenschaften ihm ihrem möglichen Gebrauch spezifizieren, determinierbar sein muss, genauso wie sich das Schachspiel durch einen Komplex von Regeln definiert, die die Eigenschaften der Figuren oder auch die erlaubte Art sie zu bewegen, bestimmt.<sup>20</sup>

Anstelle der großen Erzählungen tritt der Diskurs, das Sprachspiel, d. h. unendlich viele kleine, situativ hervorgebrachte Erzählungen, die sich gegenseitig nicht mehr ausschließen, denen kein Wahrheitsstatus zugeschrieben werden kann, selbst wenn sie ihn beanspruchen (z. B. Religion, romantische Liebe, wirtschaftliche Systeme etc.), weil sie sich in ihrer Pluralität gegenseitig relativieren. Der Unterschied dieser kleinen Erzählungen im Gegensatz zur großen Erzählung ist, „dass die Regeln ihre Legitimation nicht in sich selbst haben, sondern den Gegenstand eines expliziten oder impliziten Vertrags zwischen den Spielern ausmachen.“<sup>21</sup>

Diese Regeln bilden den Konsens, welcher der Erzählung zugrunde liegt, sie vergegenwärtigen aufgrund ihrer Konstruiertheit aber auch das fragile Konstrukt des Erzählakts. Denn dem Sprachspiel liegt (im Gegensatz zum großen Mythos oder zur großen Metaerzählung) die Erkenntnis zugrunde, „dass es ohne Regeln kein Spiel gibt, dass selbst eine minimale Modifikation einer Regel die Natur des Spiels ändert und dass ein Spielzeug oder eine Aussage, die den Regeln nicht entsprechen, dem Spiel, das durch diese definiert wird, nicht angehören.“<sup>22</sup>

Daraus folgt allerdings, dass das Postulat vom Ende der großen Erzählung nicht als Beendigung der Narration gedacht war. Gemeint war das Ende der Erzählung der Moderne, die ihre Legitimation aus sich selbst herausholt und auf „jene Erzählungen zurückgreift wie die Dialektik des Geistes, die Hermeneutik des Sinns, die Emanzipation des vernünftigen oder arbeitenden Subjekts ...“.<sup>23</sup> Lyotard ging es weniger um Erzählungen im literarischen Sinn als um politisch-ideologisch gerechtfertigte Diskurse. Dennoch haben seine Erkenntnisse keinen unwesentlichen Einfluss auf die Rezeption von jeglichen narrativen Sinnstiftungen.

Die Gründe für eine Skepsis gegenüber der großen Erzählung, die Lyotard herausarbeitet,

---

<sup>20</sup> Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, hg. von Peter Engelmann, Passagen Verlag, Wien 2009, S. 45.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd., S. 18.

lassen sich nämlich durchaus auch auf narrative Strukturen an sich anwenden, da Narration immer eine wirklichkeits- und identitätsstiftende Funktion aufweist. Erzählungen sind Legitimationsdiskurse und agieren als solche restringierend. So spricht auch Lyotard davon, dass die populären Geschichten das hervorbringen,

was man positive oder negative *Bildung* nennen könnte, das heißt die Erfolge oder Misserfolge, die die Wagnisse der Helden krönen, und diese Erfolge oder Misserfolge geben entweder gesellschaftlichen Institutionen ihre Legitimität (Funktion der Mythen) oder repräsentieren positive oder negative Integrationsmodelle (glückliche oder unglückliche Helden) in etablierten Institutionen (Legenden, Märchen). Diese Erzählungen erlauben also einerseits, die Kriterien der Kompetenz der Gesellschaft, in der sie erzählt werden, zu definieren, sowie andererseits, mit diesen die Leistung zu bewerten, die in ihr vollbracht werden.<sup>24</sup>

## 1.2. Derrida

Vor dem Hintergrund der Feststellung, dass Erzählungen immer auch Sprechakte und somit konstruierte Realitäten sind, lassen sich die verschiedenen Denkmodelle und Kategorien des Poststrukturalismus auch auf die Erzähltheorie anwenden, auch wenn diese nicht in erster Linie Untersuchungsobjekt der poststrukturalistischen Dekonstruktion ist.

Unter Dekonstruktion wird im Allgemeinen eine analytische Lektüre von Texten verstanden, um die abendländischen, metaphysischen Erzählungen, die diesen Texten zugrunde liegen, herauszuarbeiten, erkennbar zu machen und als solche zu analysieren:

[...] „dekonstruieren“ bestünde demnach darin, die strukturierende Genealogie ihrer Begriffe zwar in der getreuest möglichen Weise und von einem ganz Inneren her zu denken, aber gleichzeitig von einem gewissen, für sie selbst unbestimmbaren, nicht benennbaren Draußen her festzulegen, was diese Geschichte verbergen oder verbieten konnte, indem sie sich durch diese irgendwie eigennützige Repression zur Geschichte machte.<sup>25</sup>

Die Dekonstruktion behandelt den *Text*<sup>26</sup> als etwas Dynamisches, sämtliche Erfahrungen Umspannendes, dem eine permanente Aufschiebung von Bedeutung immanent ist, welche es zu respektieren gilt. Die Narratologie, als die Wissenschaft vom Erzählen,<sup>27</sup> geht hingegen von einer klar analysierbaren formalen Bedeutungsstruktur aus, die es herauszuarbeiten gilt.

Aus dekonstruktivistischer Perspektive ist die Herangehensweise der Narratologie der zum Scheitern verurteilte Versuch, die dem Text immanente Alterität auf einen Herkunfts- und Bedeutungsort zu reduzieren.

---

<sup>24</sup> Lyotard, a.a.O., S. 64.

<sup>25</sup> Jacques Derrida (Hg.): *Positionen: Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean Louis Houdebin, Guy Scarpetta*, Passagen Verlag, Graz/Wien 1986, S. 38, zitiert nach: Wetzell: *Derrida*, a.a.O., S. 11.

<sup>26</sup> Ich verwende den Begriff „Text“ hier im derridaschen Sinne, als „Gewebe der Gedanken, die sich immer wieder in die Vielschichtigkeit des Metaphorischen verstricken“ (Wetzell, a.a.O., S. 17).

<sup>27</sup> Es ist ein umstrittenes Thema, ob die Narratologie eine Theorie, oder eine Methode sei. Die Literaturwissenschaftlerin Mieke Bal betont, dass „Narratologie kein objektivistisches Unternehmen, sondern ein heuristisches Werkzeug sei“. (Vgl. Wolfgang Müller-Funk: *Die Kultur und ihre Narrative*, a.a.O., S. 70.)

Die Methodik der Dekonstruktion findet ihre Begründung in einer Art Wiederaufwertung der Schrift und des schriftlichen Zeichens, die wiederum das Denken Derridas begründet.

Während de Saussure noch von einer zwar willkürlichen, aber dennoch festen Verbindung von Bezeichnendem und Bezeichnetem ausging, wird bei Derrida Bedeutung zu einem von vielen möglichen Produkten eines „endlosen Spiels von Signifikanten“.<sup>28</sup> Die Laute einer Sprache verhielten sich innerhalb ihres Sprachsystems immer arbiträr zueinander. Das veranschaulicht Derrida mit dem Neologismus der „différance“, in welchem er die im Französischen phonetisch nicht unterscheidbaren Zeichen „e“ und „a“ vermengt. Die Laute erhalten ihren Wert aus dem Verhältnis zu all denen, die sie nicht sind, aber sein könnten. Das, was ein Zeichen konstituiert, ist nicht sein Signifikat, sondern die Differenzen dieses Signifikats zu anderen Signifikaten. Die Bedeutung erschließt sich aus einer unendlichen Anzahl von abwesenden Signifikaten, auf die das Signifikat immer auch verweist. Dadurch ist seine Bedeutung potenziell unendlich und lässt sich nie völlig festlegen. Die textimmanenten Prinzipien der Sinngenerierung finden überall da statt, wo sie nicht von einer transzendentalen (im Sinne von textexternen) Bedeutung festgelegt werden.

Sprache ist unendlich komplexer als jedes Modell, das versucht, sie auf einen Sinn festzulegen. Die Erzählung, insofern sie diese Mehrdeutigkeit sprachlicher Zeichen ignoriert wäre ein solches Modell. Weil sie durch eine textexterne Instanz einen außersprachlichen Sinnzusammenhang festlegt, welcher die Bedeutung der Sprache ausschließlich auf diesen Zusammenhang reduziert.

Derrida verbindet mit dieser Feststellung eine Kritik an dem abendländischen metaphysischen Denken, das mittels eines Logozentrismus das Zeichen in einer Bedeutungsstruktur einsperrt.

In dem Denkmodell von Derrida wäre Narration eine Art kulturelle Verdrängungsarbeit der Unendlichkeit des Sinns, die zu einer Komplexitätsreduktion der Realität führt.

Ein weiterer großer Kritikpunkt richtet sich implizit gegen das schreibende oder erzählende Subjekt. Für Derrida hat dieses Subjekt nicht nur keine Macht über die Schrift, es wird vielmehr von dieser ausgelöscht.

Wenn Derrida in *Die Stimme und das Phänomen* aufzeigt, dass der „Wert des *ich* nicht vom Leben des sprechenden Subjekts“ abhängt und dass sein „Tod [...] strukturell notwendig für die Verkündigung des *ich*“<sup>29</sup> sei, dann meint er implizit das, was Roland

---

<sup>28</sup> Jacques Derrida: „Kraft und Bedeutung“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, S. 24.

<sup>29</sup> Ders.: *Die Stimme und das Phänomen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2003, S. 129.

Barthes in „Tod des Autors“ betont,<sup>30</sup> dass nämlich die unbesetzte Funktionsstelle des Autors eine semantische Voraussetzung für ein freies Lesen sei.

Das bürgerliche, realistische Erzählen braucht den auktorialen Erzähler, um die Wirklichkeit möglichst objektiv und realistisch darstellen zu können und es braucht eine Wirklichkeit, die dargestellt werden soll, auf die es sich beziehen kann. Das poststrukturalistische Denken hingegen versteht Bedeutungsproduktion als einen interaktiven, potenziell offenen Prozess, welchem der „Verzicht jeglicher Bezugnahme auf ein *Zentrum*, auf ein *Subjekt*, auf eine privilegierte *Referenz*, auf einen Ursprung oder auf eine absolute *arche*“<sup>31</sup> vorausgeht.

Infolgedessen musste man wohl eingestehen, dass es kein Zentrum gibt, dass das Zentrum nicht in der Gestalt eines Anwesenden gedacht werden kann, dass es keinen natürlichen Ort besitzt, dass es kein fester Ort ist, sondern eine Funktion, eine Art von Nicht-Ort, worin sich ein unendlicher Austausch von Zeichen abspielt. Mit diesem Augenblick bemächtigt sich die Sprache des universellen Problemfeldes. Es ist dies auch der Augenblick, da infolge der Abwesenheit eines Zentrum oder eines Ursprungs alles zum Diskurs wird [...] das heißt zum System, in dem das zentrale, originäre oder transzendente Signifikat niemals absolut, außerhalb eines Systems von Differenzen, präsent ist. Die Abwesenheit eines transzendentalen Signifikats erweitert das Feld und das Spiel des Bezeichnens ins Unendliche.<sup>32</sup>

### 1.3. Für ein postmodernes Erzählen

Zusammenfassend könnte gesagt werden, dass Poststrukturalismus und unsere herkömmliche Auffassung von Narration wie epistemologische Gegenspieler auftreten: Die Erzählung, oder zumindest die bürgerlich realistische Version der Erzählung, geht von einer chronologischen, kausalen und vor allem teleologischen Zeitlichkeit aus, während der Poststrukturalismus an die Kontingenz<sup>33</sup> glaubt. Die Kontingenz ist ein zufälliger Sinn, der aber nicht notwendig ist, also jederzeit auch ein anderer sein könnte.

Ein Beharren auf narrative Zusammenhänge in einer Zeit der Diskontinuität und Disparatheit muss sich für Vertreter der postmodernen Philosophie notgedrungen als eine Art *Kontingenzbewältigung* darstellen, als der neurotische Versuch, die Realität in einen nachvollziehbaren Gesamtzusammenhang zu bringen. Es scheint aus dieser Perspektive erstmal folgerichtig, den Anhängern von *guten Geschichten* zu unterstellen, dass sie es

---

<sup>30</sup> Vgl. Wetzel, a.a.O., S. 19.

<sup>31</sup> Jacques Derrida: „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, a.a.O., S. 432.

<sup>32</sup> Ebd., S. 424.

<sup>33</sup> „Kontingenz (lat. contingere, „eintreten“, „eintreffen“) in Logik und Metaphysik Bezeichnung für eine Modalität, oft missverständlich mit „Zufälligkeit“ wiedergegeben. Kontingent ist alles und nur das, was weder notwendig noch unmöglich ist. [...] Will man zum Ausdruck bringen, dass eine Proposition zwar wahr aber nicht notwendigerweise wahr ist, so spricht man von kontingenter Wahrheit.“ (Martin Gessmann [Hg.]: *Philosophisches Wörterbuch*, Alfred Körner, Stuttgart 2009, S. 400).

Der Begriff der Kontingenz verdankt seine Popularität unter anderem den systemtheoretischen Arbeiten Niklas Luhmanns.

„nicht erträgen, bloßen Zufällen oder Gesetzmäßigkeiten ohne tieferen Bezug auf ihr Dasein ausgeliefert zu sein“.<sup>34</sup>

Die Erzählung oder zumindest die klassische Vorstellung von Erzählung generiert eine Vorstellung von kohärenter Identität und Abgeschlossenheit. Der Poststrukturalismus geht von einer Intersubjektivität und Intertextualität des eigenen Ichs aus, was eine Subjektkonstitution per se problematisiert.

[...] the fundamental gesture of post-structuralism is to deconstruct every substantial identity, to denounce behind its solid consistency an interplay of symbolic overdetermination – briefly, to dissolve the substantial identity into a network of non-substantial, differential relations, the notion of symptom is the necessary counterpoint to it.<sup>35</sup>

Nach diesen Beobachtungen scheint ein Erzählen, wie es die Erzählkonventionen des 19. Jahrhunderts einforderten, ein Erzählen mit einer chronologischen Struktur, einem Darstellungsgehalt und dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit, nicht mehr möglich. Es ist aber zu betonen, dass sich das Erzählen mit den Erkenntnissen des Poststrukturalismus nicht einfach auflöst, sondern einem neuen Erzählen, dass stärker mit dem Akt des Lesens verknüpft ist, Platz macht. Der Leser bestimmt den Verlauf und die Bedeutung der Geschichte, nicht der Erzähler, der hinter einem Text, über dessen Sinn er gar keine Macht hat, verschwindet.<sup>36</sup> So fordern beispielsweise Deleuze und Guattari die Leser auf, sich die Passagen aus den Büchern rauszusuchen, mit denen sie etwas anfangen können:

Wir lesen und schreiben nicht mehr in der herkömmlichen Weise. Es gibt keinen Tod des Buches, sondern eine neue Art des Lesens. In einem Buch gibt's nichts zu verstehen, aber viel, womit man etwas anfangen kann. [...] Kombinationen, Permutationen und Gebrauchsweisen sind dem Buch nie immanent, sondern hängen von seinen Verbindungen mit diesem oder jenem Außen ab. Jawohl, nehmt was ihr wollt!<sup>37</sup>

Auch de Certeau machte in den 1980er-Jahren in *Die Kunst des Handelns* einen sehr konkreten Gegenvorschlag dazu, wie ein postmodernes Erzählen aussehen könnte, indem er eben gerade das Abwesende zur Projektionsfläche des Narrativen werden ließ. Er veranschaulichte seinen Vorschlag mithilfe der Beschreibung eines imaginären Spaziergangs:

Die Erinnerung ist auf der Reise wie ein schöner Prinz, der eines Tages das Dornröschen unserer wortlosen Geschichten wachküßt: „Das hier war eine Bäckerei“; „dort hat Mutter Dupius gewohnt“. Verblüffend dabei ist, daß lebendig wahrgenommene Orte so etwas wie die Gegenwart von Abwesendem sind. Das, was sich zeigt, bezeichnet, was nicht mehr ist: „Sehen Sie, hier gab es ...“, aber es ist nicht mehr zu sehen. Die Demonstrativpronomen sprechen die unsichtbaren Identitäten des Sichtbaren aus.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*, S. Fischer, Frankfurt a. M. 2012, S. 11.

<sup>35</sup> Slavoj Žižek: *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London/New York 1989, S. 72, zitiert nach Gerald Sigmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Transcript, Bielefeld 2006, S. 62.

<sup>36</sup> Vgl. Scheuermann, a.a.O.

<sup>37</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari: *Rhizom*, Merve, Berlin 1976, S. 40.

<sup>38</sup> Michel de Certeau: *Die Kunst des Handelns*, Merve, Berlin 1988, S. 205.

Durch diese erzählten Erinnerungen wird der Ort zum Signifikant für abwesende Geschichten. Die Narration steht hier als Begriff für all das, auf das der Ort verweist, und das ihn über seine physikalischen Grenzen hinauswachsen lässt.

Die berühmten *Nicht-Orte* von de Certeau (auf dessen Begrifflichkeit an dieser Stelle nicht genauer eingegangen werden kann) sind letztlich als narrative Räume gemeint.

## 2. DAS PROBLEM DER NARRATOLOGIE

Wie schon erwähnt geht die Narratologie davon aus, dass ein Text eine bestimmte analysierbare und beschreibbare formale Struktur aufweist, die zusätzlich zu dem transportierten Inhalt sinnstiftend ist.

Der Hauptvertreter der strukturalistischen Narratologie ist Gérard Genette<sup>39</sup>, dessen Begrifflichkeiten, wendet man sie auf einen erweiterten Erzählbegriff an, im weiteren Verlauf dieser Arbeit nützlich sein können.

Gérard Genette erkennt drei Ebenen des Erzählens (*récit*): *histoire*, *discours* und *narration*. *Histoire* bezeichnet die Ebene der Geschichte, also der Handlung. Sie stellt den Inhalt der Erzählung dar. *Discours* meint das Manifest des Erzählakts und bezieht sich auf die sprachliche, textuelle Ebene der Erzählung, wohingegen *narration* den Erzählprozess bezeichnet, wobei sich Genette darauf beschränkt, diesen in der Erzählhandlung einer Erzählerinstanz zu verorten.

Die Geschichte im Sinne eines Plots oder einer Fabel ist also noch nicht die Erzählung. Wenn gefragt wird, ob etwas narrativ sei, dann ist das nur implizit auch die Frage nach dem Inhalt einer Geschichte, da eine Erzählung immer auch deren Vorhandensein voraussetzt. In erster Linie untersucht die Narratologie aber die Beziehungen zwischen den drei Ebenen Geschichte, Diskurs und Narration. Sie fragt nach der Qualität des Erzählakts.

### 2.1. Intermediale Erzähltheorien

Im Folgenden soll kein Gesamtüberblick über die aktuellen Erzähltheorien gegeben werden. Vielmehr werden die beiden Aufsatzsammlungen von Vera und Ansgar Nünning, *Neue Ansätze in der Erzähltheorie* (2002) und *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (2002)<sup>40</sup> zugrunde gelegt, um anhand der in den Bänden aufgezeigten Forschungsergebnisse Tendenzen über Erzähltheorien zu erkennen und zusammenzufassen.

Nünning und Nünning begründen in den genannten Sammlungen eine intermediale und rezeptionsästhetische Erzähltheorie, die sich kritisch mit der bis dahin maßgebenden strukturalistischen Erzähltheorie auseinandersetzt und versucht, einen Erzählbegriff zu artikulieren, der über die Literaturwissenschaft hinausgeht und es möglich macht, auch

---

<sup>39</sup> Vgl. Gerard Genette: *Die Erzählung*, Wilhelm Fink, München 1998 und Monika Fludernik: *Einführung in die Erzähltheorie*, WBG, Darmstadt 2006.

<sup>40</sup> Vera Nünning, Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* und dies. (Hrsg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, beide erschienen in WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2002.

andere Medien auf ihre Narrativität hin zu untersuchen. Dabei wenden sich die Autoren hauptsächlich gegen die Terminologie der strukturalistischen Narratologie (zu welcher die strukturalistische Theorie von Genette gezählt wird) und versuchen, diese zu erweitern.

Die intermediale Erzähltheorie kritisiert an dem Ansatz der klassischen Narratologie „neben ihrer Textzentriertheit und ihrem ahistorischen, synchronen und universalistischen Erkenntnisinteresse“<sup>41</sup> vor allem die Tatsache, dass sie sich in ihrer Forschung auf die kanonisierten Werke der fiktionalen Erzählliteratur konzentrierte, sodass ihre Terminologie schon für nicht literarische oder dokumentarische Werke nicht mehr greife.

Der transgenerischen Erzählforschung liegt die Erkenntnis zugrunde, „daß Erzählungen nicht bloß eine literarische Form oder ein Ausdrucksmedium, sondern ein phänomenologischer und kognitiver Modus der Selbst- und Welterkennung sind“.<sup>42</sup> Im Zuge dieser Entwicklung rücken außerdisziplinäre Erkenntnisse der Geschichte, Linguistik und kognitiven Psychologie ins Zentrum der Forschung.

Für einen theaterwissenschaftlichen Ansatz, der sich mit der narrativen Ebene einer Performance auseinandersetzen will scheinen mir die Erkenntnisse der intermedialen Erzähltheorie maßgebend.

## **2.2. Narrativität und Theater**

In den wenigsten theaterwissenschaftlichen Analysen steht die Frage nach einer Narrativität des Untersuchungsgegenstandes im Mittelpunkt der Untersuchung. Man kann sogar sagen, dass eine Auseinandersetzung mit der erzählten Geschichte allgemein als unwissenschaftlich angesehen und dem Theaterjournalismus überlassen wird.

Das liegt zum einen sicherlich daran, dass das postdramatische Theater sich als ein Theater der Zustände versteht, in welchem es nicht mehr um das Lösen von dramatischen Konflikten gehen soll und stattdessen die Wahrnehmung des Zuschauer in den thematischen Vordergrund gestellt wird. Bedeutungsgenerierung soll hierbei nicht mehr durch Verweise auf andere Welten stattfinden (was bei der Narration der Fall wäre), sondern als Reflektion der eigenen theaterinternen Wirklichkeit. Oft folgt daraus, dass jeder Versuch, durch dramatische Situationen oder Figuren eine Geschichte zu erfinden, als veraltet bewertet wird.

---

<sup>41</sup> Vera Nünning, Ansgar Nünning: „Produktive Grenzüberschreitungen“, in: dies. (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch [...]*, a.a.O., S. 10.

<sup>42</sup> Ebd., S. 2.

Zum anderen liegt es aber auch an der Tatsache, dass die literaturwissenschaftliche Erzähltheorie Narration hauptsächlich an einer Erzählinstanz ausmacht, die in anderen nichtliterarischen Medien nicht erkennbar im Vordergrund steht. Aus diesem Grunde kategorisiert die klassische Narratologie das Drama (sowie der Film, die Musik und die bildende Kunst) von jeher als non-narratives Genre und klammert sie von ihren Untersuchungen aus.

Begibt man sich auf die Suche nach einer theaterwissenschaftlichen Auslegung von Narrativität, muss man feststellen, dass das Erzählen in den letzten Jahren zwar zunehmend in den theaterpraktischen Fokus gerückt ist,<sup>43</sup> die theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzungen hingegen mit diesem Thema oft recht undifferenziert umgehen. Es herrscht eine Tendenz vor, jegliche Form der fiktiven Handlungsdarstellungen als *narrativ* zu bezeichnen. Und in den wenigsten Fällen wird in einem Theaterstück, das als „narrativ“ bezeichnet wird, die erzähltheoretische Frage nach dem „wer spricht?“<sup>44</sup> gestellt.

Der Begriff „narrativ“ scheint mir häufig eher als Wertung genutzt zu werden, anstatt damit eine künstlerische Strategie zu beschreiben, die beabsichtigt einen bestimmten Inhalt zu transportieren. Tatsächlich tritt der Begriff „narrativ“ oft als ein ideologisch stark aufgeladener Terminus auf, und gerade in der Performanceszene könnte man von einer generellen Antihaltung sprechen, was möglicherweise in der schon erwähnten poststrukturalistischer Denkweisen begründet ist.

Es scheint mir aber grundlegend, eine Terminologie für die Theaterwissenschaft festzulegen und sich von ideologischen Vorurteilen zu trennen, um untersuchen zu können, in welcher Weise unterschiedliche Erzählstrategien in der Theater- und Performancepraxis eingesetzt werden und welche Bedeutung sie für die Analyse der jeweiligen Arbeiten haben.

---

<sup>43</sup> Genannt seien hier nur einige wenige Namen wie Signa, Tim Etchell und Forced Entertainment, LIGNA, Hofmann und Lindholm oder Janette Cardiff.

<sup>44</sup> Anhand der Frage „wer spricht?“, analysiert Genette die verschiedenen Ebenen und Modi der Erzählinstanz, im von dieser Rückschlüsse auf die Art der Bedeutungsgenerierung des Textes zu ziehen. Er unterscheidet dabei drei Unterkategorien: Stimme (*voix*), Tempus (*temps*) und Modus (*mode*). Die Kategorie Stimme befasst sich mit der Erzählinstanz. Hier unterscheidet Genette zwischen Heterodiegese und Homodiegese. Die heterodiegetische Erzählerin steht außerhalb der Handlung (sie ist das, was man allgemein als auktorial oder allwissend bezeichnet), die homodiegetische Erzählerin ist in die Handlung involviert (die sogenannte Ich-Erzählerin). Andererseits wird nach dem Zeitpunkt des Erzählens gefragt. Nach Genette kann retrospektiv, gleichzeitig, vorangehend und interpoliert erzählt werden. Die Kategorie des Tempus untersucht die Zeitlichkeit der Erzählung, sprich, die chronologische Darstellung der Geschichte. Genette unterscheidet hier drei Modi; die der Anordnung, der Dauer und der Frequenz. Diese Kategorien lassen sich nur dann bestimmen, wenn man von einer realen Zeitlichkeit der Geschichte ausgeht und diese mit der Zeitlichkeit der Erzählung in Beziehung bringt. Die dritte Kategorie, Modus, betrifft die Distanz und Fokalisierung der Erzählerin zu dem Erzählten.

Dafür gilt es zunächst mit der klassischen Erzähltheorie zu brechen, die das Drama als nicht narrativ bezeichnet und welcher die Kategorien für die Untersuchung einer Narrativität von Aufführung gänzlich fehlen.

### *2.2.1 Das Drama als nicht-narrative literarische Form*

Der Begriff Drama leitet sich von dem griechischen *dran* („tun“) ab und bedeutet Handlung. Es ist eine Textgattung, „die sich vom narrativen (epischen) und lyrischen Text unterscheidet durch das Fehlen der Erzählfunktion. Dramatischer Text konstituiert sich durch Selbstaussagen der dramatis personae.“<sup>45</sup> Diese Definition von Lehmann relativiert er selbstverständlich in demselben Artikel noch als „klassisch“. Trotzdem macht sie eine Dichotomie auf, die uns in dieser oder davon etwas abweichender Begrifflichkeit noch an anderen Stellen begegnen wird; sie definiert Narration als Gegenbegriff zu Handlung.

Die klassische Erzähltheorie hat das Drama ausgeschlossen, weil sie davon ausgeht, dass in ihm das fiktive Geschehen (die Geschichte) direkt (mimetisch) stattfindet und die Instanz eines erzählenden Vermittlers, der für die herkömmliche Narratologie fundamental zu sein scheint, fehlt.

Erst die transgenerische und intermediale Erzähltheorie von Nünning und Nünning argumentiert, dass die strukturalistische Narratologie wohlmöglich mit einem zu engen Narrativitätsbegriff hantiert. Ein Begriff, der die erzählerische Vermittlungsinstanz als konstituierendes Element von Narrativität begreift.<sup>46</sup>

Aber selbst wenn man von diesem engen Narrativitätsbegriff ausgeht und selbst mit dem Eingeständnis, dass die Abwesenheit einer vermittelnden Erzählinstanz die Norm im klassischen Dramentext sei, spielen seit der Antike narrative Elemente wie Botenberichte oder Teichoskopien eine nicht unrelevante Rolle beim Vorantreiben der Fabel. Die narrativen Elemente haben im antiken und klassischen Theatertext oftmals eher eine Ersatzfunktion. Sie vermitteln Ereignisse, die aus technischen, pragmatischen oder sittlich-konventionellen Gründen nicht direkt gezeigt werden können. Sie fungieren als ökonomisches Ventil, weil sie zeitraffende Wiedergaben einer Vor- oder Parallelgeschichte ermöglichen.

Während die Zuschauerin bei der unmittelbaren, szenischen Präsentation einen vermeintlich objektiven Überblick über das Geschehen erhält, ist sie bei der narrativen Darstellung auf die Perspektive, die Absicht und das Sprachvermögen der Figur

---

<sup>45</sup> Hans-Thies Lehmann: „Drama“, in: Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 255.

<sup>46</sup> Vgl. Ansgar Nünning, Roy Sommer: „Drama und Narratologie: die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse“, in: Nünning, Nünning (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch [...]*, a.a.O., S. 106.

angewiesen. Die epischen Einwürfe im Drama beinhalten also Informationen, die immer schon einer subjektiven „Fokalisation“<sup>47</sup> unterliegen und auf die sich die Zuschauerin nicht verlassen kann. Der Erzähler im Drama zeichnet sich (im Gegensatz zur Prosa, wo es einen allwissenden Erzähler geben kann, dem ein privilegierter Wahrheitsstatus immanent ist) immer schon durch seine Unzuverlässigkeit aus.<sup>48</sup>

### 2.2.2 Das epische Theater als begriffliche Erweiterung des Narrativen

Mit Piscator und Brecht weitet sich die Begrifflichkeit dessen, was man als episch bzw. narrativ bezeichnet und wahrnimmt, aus:

Durch den systematischen Einsatz dramaturgischer Techniken wie Prolog und Epilog, Chor und Song, Montage, Spruchbänder und Projektionen, Spielleiterfiguren und Aus-der-Rolle-Fallen und bloßlegen [sic!] des theatralischen Apparats, die alle in unterschiedlicher Weise zur Etablierung eines vermittelnden Kommunikationssystems beitragen, schuf er [Brecht] ein Drama, in dem [...] die Überlagerung der Spielebene des inneren Kommunikationssystems durch eine epische Ebene der Reflexion und des Kommentars strukturbestimmend wird.<sup>49</sup>

Indem nun auch andere Text- und Spielelemente zu einer narrativen Kommunikationsebene gezählt werden, scheint es nicht mehr richtig, das Drama als non-narrative Textgattung zu begreifen.

Zu dieser Schlussfolgerung kommen auch Ansgar Nünning und Roy Sommer in ihrem Versuch die Erzähltheorie für die Dramenanalyse zu erweitern. Sie schlagen deshalb eine weitere Begriffsfassung von Narrativität vor, welcher zufolge „Erzählungen (im Gegensatz zu Beschreibungen, Abhandlungen und anderen Texttypen) allein durch eine zeitlich organisierte Handlungssequenz definiert sind, in der es durch ein Ereignis zu einer Situationsveränderung kommt.“<sup>50</sup> Bei einer solchen Begrifflichkeit würden „sogar Dramen zur Gruppe der narrativen Texte zählen“.<sup>51</sup>

Trotz dieser Einbeziehung des Dramas bleibt der Untersuchungsgegenstand der Narratologie vorerst der schriftsprachliche Text. Performative oder bildliche Phänomene werden nur insofern analysiert, als dass sie Text beinhalten.

---

<sup>47</sup> Mit *Fokalisierung* bezeichnet Genette die Perspektive, welche die Erzählinstanz auf die Geschichte hat. Die heterodiegetische Erzählerin hat keine Perspektive (*focalisation zéro*), weil sie die Geschichte komplett überblickt, die homodiegetische Erzählerin kann entweder eine interne Perspektive haben und somit Protagonistin der Geschichte sein oder eine externe Perspektive haben, also die Geschichte als Teilnehmerin beobachten. Genette bezeichnet das mit *focalisation interne* und *externe*. (Vgl. Genette: a.a.O.)

<sup>48</sup> Vgl. Brian Richardson: „Voice and Narration in Postmodern Drama“, in: *New Literary History*, Bd. 32, Nr. 3, 2001, Johns Hopkins University Press, S. 681–694.

(<http://muse.jhu.edu/journals/nlh/summary/v032/32.3richardson01.html>, letzter Zugriff am 21.07.2013).

<sup>49</sup> Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*, Finke, München 2001, S. 105f., zitiert nach Nünning, Sommer, a.a.O., S. 114.

<sup>50</sup> Nünning, Sommer, a.a.O., S. 106.

<sup>51</sup> Ebd.

Das Anliegen der vorliegenden Arbeit ist es aber, außersprachliche narrative Praktiken im postdramatischen Theater und der Performancekunst zu untersuchen. Lehmann spricht im *Postdramatischen Theater* von einem Schwinden der Narration, er sagt: „im ‚nicht mehr dramatischen Theatertext‘ der Gegenwart (Poschmann) schwinden die ‚Prinzipien von Narration und Figuration‘ und die Ordnung einer ‚Fabel‘. Es kommt zu einer Verselbständigung der Sprache.“<sup>52</sup>

Was dabei nicht erwähnt wird, ist, dass diese Verselbständigung der Sprache, indem sie immer weiter von der direkten Figurenrede abrückt, sich immer näher an epische und somit narrative Strukturen annähert, da, wie später noch herausgearbeitet werden wird, die Vermittlungsebene immer stärker in den Vordergrund rückt.

Brecht bringt nicht nur das Narrative zurück ins Drama, indem er Erzählinstanzen, die nicht mit der Fabel verwoben sind berichten lässt. Spätestens mit Brecht wird der Begriff des Epischen durch den auktorialen Nebentext, durch epische Gesten in Form von Filmeinspielungen, Liedern und Paratexten, aber auch durch Spiel- und Verhaltensweisen der Darsteller auf nicht sprachliche Medien ausgeweitet.

Brecht wird hier nicht zur Untermauerung einer begrifflichen Pedanterie herangezogen, sondern um aufzuzeigen, dass mit der Erweiterung des Epikbegriffs durch Brecht eine neue Wahrnehmung für Narrativität entsteht, die in der Theorie erst in der intermedialen Erzähltheorie der zweitausender Jahre ihre Reflexion findet. Die Erkenntnis, dass auch nicht textliche Medien „erzählen“ können und dass der Akt des Erzählens sich von einer Erzählinstanz weg dahingehend verschiebt, dass er zu einem Akt der Setzung von narrativen Elementen wird.

Brecht versteht Narration nicht mehr als ein „grundlegendes Ordnungsschema von Erfahrung und Wissen, das einen Zusammenhang von Geschehen und Handlung in eine Geschichte überführt, die nach Kriterien der Relevanz und der zeitlichen Abfolge strukturiert ist.“<sup>53</sup>

Die narrativen Elemente bei Brecht dienen nicht mehr so sehr dem Zusammenhalt und der Einheit der Fabel, sondern sie sind anekdotische Unterbrechungen, die in die Darstellung der fiktiven Vorgänge eingreifen, um sie zu verändern. Sie wirken also im Gesamtzusammenhang der Fabel eher anti-narrativ, sind von der Form her aber doch diegetisch.

---

<sup>52</sup> Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 1999, S. 14.

<sup>53</sup> Doris Kolesch: „Narration“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon der Theatertheorie*, Metzler, Stuttgart 2005, S. 217.

### 2.2.3 Postepische Performances

*Anekdote* scheint ein wichtiges Stichwort zu sein, um die sogenannten „post-epische Formen von Narration“<sup>54</sup> des Performancetheaters der letzten Jahrzehnte zu beschreiben. Im Vordergrund steht hierbei die autobiografische Performance.

Nach Lehmann geht es bei den postepischen Formen der Performance um „Hervorkehrung der *persönlichen*, nicht der zeigenden Anwesenheit des Erzählers.“<sup>55</sup>

Gabriele Brandstetter unterscheidet in ihrem Text über das „Geschichte(n) Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre“ zwischen der Geschichte („der großen Erzählung“) die in der Postmoderne und somit auch im Theater der Postmoderne ihre Glaubwürdigkeit und Gültigkeit verloren hat und der Anekdote (der kleinen Erzählung, dem Exkurs), über welche sich ihrer Meinung nach die Narrativität im Performancetheater der 1990er-Jahre konstituiert: „Im Feld der Erzählungen von Geschichte markiert die Anekdote eine Bruchstelle zwischen Fakten und ihrer erzählenden Ordnung. Die Anekdote figuriert als Einschnitt einer narrativen Struktur.“<sup>56</sup>

Erzählungen treten nach Brandstetter in autobiografischen Performances insofern auf, als dass bei ihrem Vortrag kein Überblick fingiert wird und die Geschichte ihre eigene Unvollständigkeit und Unabgeschlossenheit ständig mitreflektiert. Zur Veranschaulichung führt Brandstetter die Lecture-Performance *Product of Circumstances* von Xavier Le Roy an, welche als ein mikrobiologischer-autobiografischer Vortrag ganz im lyotardschen Sinne Wissenschaft und Erzählung gleichsetzt.

Faktisches und Fiktionales wird vermischt und es stellt sich so eine permanente Unsicherheit über den Wahrheitsgrad der Geschichte, aber auch über die Autorität des Erzählers, in dem Fall die Vermischung aus Xavier Le Roy als Person und als Tänzer, dar. Brandstetter beschreibt Geschichtenerzählen im postdramatischen Theater als ein Spiel mit dem Schein, als ein „Zeigen der Möglichkeit oder der Unmöglichkeit einer Konstruktion von Ähnlichkeit. Mimesis als Modus von Verkörperung wird gebrochen oder ersetzt durch Diegesis. Und zwar in einem Geschichte(n)Erzählen, das weiß, dass es nicht mehr möglich ist, Vorbilder zu identifizieren.“<sup>57</sup>

Das Erzählen, wie es in der autobiografischen Performance praktiziert wird, scheint nach der subjektzentrierten Krise des Erzählens im Theater wieder legitim zu sein, solange es

---

<sup>54</sup> Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 196–198.

<sup>55</sup> Ebd., S. 198.

<sup>56</sup> Gabriele Brandstetter: „Geschichte(n) Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (Hrsg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Theater der Zeit, Berlin 1999, S. 30.

<sup>57</sup> Ebd., S. 35.

unter dem schützenden Mantel der Desillusionierung stattfindet, also als Diegesis im klassischen Sinne, als Unterbrechung und Aufbrechung der Mimesis.

Brandstetter kommt zu dem Schluss, dass Narration dann möglich sei, wenn die Erzählinstanz sich und ihre Geschichte dem Scheitern aussetze und damit ihre eigene Autorität als Erzähler und den Wahrheitsstatus der Geschichte infrage stelle.

Obwohl auch Brandstetter den Begriff der Narrativität hier in einem primär verbalen und textlichen Zusammenhang benutzt, so ist sie doch schon einen Schritt weiter als die klassische Narratologie, indem sie dem postdramatischen Theater zumindest irgendeine Form von Erzählerischem zugesteht.

Für meine Untersuchungen greift der Text von Brandstetter dennoch zu kurz, da er sich auf eine Auseinandersetzung mit dem erzählten Inhalt, nicht aber mit der Narrativität der Performance beschränkt. Hinterfragt und analysiert werden die Modalitäten der *histoire*, aber nicht die des *discours* und der *narration*.

Es soll an dieser Stelle weitergegangen und betrachtet werden, mit welchen theatralen Strategien es möglich ist zu erzählen, ohne notgedrungen auf schriftsprachlichen Text zurückzugreifen. Die hier aufgeworfene Fragestellung ist, wie Narrativität in non-verbalen Medien funktioniert und im Rückschluss, ob es so etwas wie ein performatives Erzählen gibt.

Um diese Frage beantworten zu können, bedarf es einer Definition des Narrativen jenseits der Literatur und auch jenseits des Dramas.

Wegweisend ist in diesem Zusammenhang die Dissertation von Nina Tecklenburg, *Performing Stories*, die von einer Narrativität in performativen Strukturen ausgeht und damit die dichotomische Diskursverortung von Drama als Geschichtenarchiv einerseits und Performance als ko-präsentisches Ereignis andererseits aushebelt.<sup>58</sup>

Tecklenburg geht in ihrer Dissertation von der Beobachtung aus, „dass sich die narrativen Qualitäten aktueller narrativer Aufführungspraktiken nicht ausreichend mit vorherrschenden erzähltheoretischen und dramentheoretischen Begriffen beschreiben lassen.“<sup>59</sup> Sie plädiert deshalb für eine Neukonzeptionalisierung des Narrativbegriffs, der von dem Erzählakt als einem kontingenten, performativen Prozess ausgeht. Erzählen ist für Tecklenburg in erster Linie ein Kommunikationsakt, in welchem Rezeption und Produktion zusammenfallen.

Diese performativitätstheoretische Perspektive auf Narration bildet die

---

<sup>58</sup> Vgl. Nina Tecklenburg: *Performing Stories. Narrative Praktiken in den performativen Künsten der Jahrtausendwende*, unveröffentlichte Dissertation, Freie Universität Berlin 2012, S. 8.

<sup>59</sup> Ebd., S. 32.

Grundvoraussetzung für eine Narratologie jenseits der Literatur, da sie von narrativen Prozessen jenseits des sprachschriftlichen Texts ausgeht und Narration auch in außersprachlichen Zeichen verortet.

Für eine Analyse des Narrativen in einer Performance bedarf es einer Narratologie, die viel semiotischer als die Erzähltheorie und viel narrativer als die Theatersemiotik vorgeht. Die genaueren Zusammenhänge sollen im folgenden Kapitel aufgezeigt werden.

### 2.3. Für eine Narratologie der Performance

„Narrative and performance are two of the most widespread and best appreciated cultural forms in our time: now, both seem to be everywhere. It is only appropriate that the site in which they are fused together is given the attention it deserves.“<sup>60</sup>

BRIAN RICHARDSON

In meinem Versuch, eine Art Ansatz für eine Performance-Narratologie zu formulieren, stütze ich mich auf einen Aufsatz von Werner Wolf: *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*.<sup>61</sup>

Wolf versteht das Narrative als ein „kulturell erworbenes und mental gespeichertes kognitives Schema“,<sup>62</sup> das sich in einer stereotypen Informationsverarbeitung äußert. Diese ontologische Definition des Narrativen ist für Wolf die Grundvoraussetzung für eine intermediale Erzähltheorie, weil sich daraus ableitet, dass das Narrative wahrnehmungsgesteuert und damit medienunabhängig funktioniert.

Er ist der Meinung, dass Narration nicht auf erzählervermitteltes Erzählen beschränkt werden darf. Er argumentiert, dass es im Gegenteil kontraproduktiv sei, das Narrative immer nur aus literaturwissenschaftlicher Sicht zu untersuchen, da man dann dazu tendiere, sich an internen Klassifizierungen aufzuhalten anstatt eine ontologische Untersuchung des Narrativen vorzunehmen.<sup>63</sup>

In seinem Text versucht er deshalb, eine Terminologie des Narrativen festzulegen, die intermedial angewendet werden kann. Wolf richtet seinen Fokus dabei hauptsächlich auf die bildende Kunst und die Musik. Im Folgenden soll die Terminologie von Wolf kurz erläutert werden, um sie dann auf die Performancekunst beziehen zu können.

---

<sup>60</sup> Richardson, a.a.O., S. 690.

<sup>61</sup> Wolf, a.a.O., S. 23–104.

<sup>62</sup> Ebd., S. 29.

<sup>63</sup> Vgl. Ebd., S. 24.

### 2.3.1 Terminologie von Werner Wolf

Eine der wichtigsten Erkenntnisse Wolfs ist die vermeintlich triviale Feststellung, dass Narrativität nicht nur als Rahmen für Gesamtwerke gelesen werden kann, sondern dass das Narrative auf makro- wie mikrotextuelle Bereiche eines Werkes applizierbar sei.<sup>64</sup> Das ist vor allem im Hinblick auf die Performance wichtig, da die wenigsten Performances einem stringenten Erzählfaden folgen und trotzdem durchaus als narrativ rezipiert werden können.

Das Erzählen konstituiert sich für Wolf aus drei Komponenten:

Der *Geschichte* als einem spezifischen Vorstellungsinhalt, unabhängig von dessen Vermittlungsform; der *Narrativität*, sprich, der Fähigkeit des Mediums oder des Werks, das Narrative gemeinsam mit einer Geschichte zu evozieren und den *Narremen*, die als Faktoren der Narrativität angesehen werden können. Wolf beschreibt sie als „Kennzeichen, inhaltliche Hohlformen und Syntaxregeln des Narrativen.“<sup>65</sup>

Während die Geschichte, als eine Art *Ding an sich*, zunächst von allen Vermittlungsmodalitäten autark ist, agieren die Narrativität und damit die Narreme auf der Vermittlungsebene. Zwar verfügen nicht alle Medien über eine klare Erzählerinstanz, aber alle agieren auf einer Vermittlungsebene. Diese Vermittlungsebene gilt es, wenn man ein Werk auf seine Narrativität prüft, auf seine Form und sein Funktionalität hin zu hinterfragen.

Auch muss differenziert werden, ob eine Erzählinstanz die Geschichte vermittelt, also eine mündlich oder schriftlich verbale Kommunikation stattfindet, oder ob sie ganz unvermittelt dargestellt wird, wie das im Bild, in der dargestellten Handlungen oder in akustischen Elementen der Fall wäre.

Des Weiteren gilt es zu prüfen, in welchem Diskursmodus<sup>66</sup> das Narrative vermittelt wird. Wolf unterteilt hierbei in mittelbare und unmittelbare Präsentation. Bei der mittelbaren handelt es sich um die Erzählung, bei der unmittelbaren um die Beschreibung. Andere Diskursmodi sind die Argumentation, die Ornamentierung etc. Interessant dabei ist, dass all diese Formen für Wolf potenzielle narrative Diskursmodi sind. Er positioniert sich damit ganz nebenbei in einer Grundsatzdebatte der Literaturwissenschaft über die Frage, ob Beschreibungen narrativ sind.

Die Narreme sind, wie schon erwähnt, die syntaktischen Elemente, welche die Geschichte organisieren. Wolf unterscheidet zwischen drei Kategorien, den *qualitativen Narremen*

---

<sup>64</sup> Vgl. ebd., S. 37.

<sup>65</sup> Ebd., S. 42.

<sup>66</sup> Auch Wolfs Terminologie basiert letztlich auf dem genetischen Oppositionspaar von *histoire* und *discours*.

(also solchen, die eine Sinndimension evozieren), den *inhaltlichen Narremen*, welche auf die „Existenz einer Handlung und deren Zentrierung auf anthropomorphe Figuren als Grundelemente einer narrativen Welt“<sup>67</sup> verweisen und den *syntaktischen Narremen*. Zudem nennt er die Faktoren Chronologie (im Sinne einer in jedweder Form dargestellten zeitlichen Progression), Kausalität und Teleologie (im Sinne einer Handlung, die auf ein Ziel hinausläuft und mit dem Erreichen dieses Ziels abgeschlossen ist).

Anhand der Narreme lässt sich für Wolf die Narrativität eines Werkes messen. Je mehr dieser Narreme ein Werk aufweisen kann, desto narrativer ist es. Im Umkehrschluss wird es immer schwieriger, eine Geschichte zu lesen oder zu erkennen, je weniger Narreme (und somit auch Narrativität) ein Werk aufweist. Um das zu kompensieren, weisen die Werke dann *Stimuli* genannte Lesehilfen auf, die nicht selber erzählen, also die Geschichte nicht selber darstellen, sondern sie „indizieren“.<sup>68</sup> Die Stimuli dienen als „Ansporn und Unterstützung für eine rezipientenseitige Kohärenzstiftung“.<sup>69</sup> Sie sind keine erzählte oder dargestellte Handlung, aber sie repräsentieren diese und fungieren wie Projektionsflächen für das Narrative. Die bildende Kunst erzählt fast ausschließlich mittels dieser Stimuli, weshalb Wolf seine Terminologie exemplarisch an Beispielen aus der bildenden Kunst vorführt.



*Site of fiction*, 2013 (© Bastian Kleppe)

Linguistisch gesehen könnte man sagen, dass die Stimuli die einzelnen Zeichen sind, die von den Narremen in einen syntaktischen Sinnzusammenhang, also in einen Satz gebracht werden, und dass die Narrativität so etwas darstellt wie das Sprachliche an sich – eine Art symbolische Ordnung.

<sup>67</sup> Ebd., S. 51.

<sup>68</sup> Vgl. ebd., S. 75.

<sup>69</sup> Ebd., S. 66.

Wenn ein Stimulus ein Zeichen ist und die Narreme ihn in einen Satz betten, der diesem Zeichen eine eindeutige Sinnzuschreibung gibt, dann würde nach Derrida jede Form der Narrativierung (das Einsetzen der Narreme) eine Sinnesreduktion des Zeichens bedeuten. Die Narrativierung reduziert das Zeichen auf seine eine, in einem bestimmten Moment durch die Narreme präsent gemachte Bedeutung.

Ein postmodernes Erzählen müsste also eher so funktionieren, wie es in der bildenden Kunst seit jeher der Fall ist, indem Stimuli weitestgehend frei im Raum stehen und somit als Spur agieren. Als Spur, im derridaschen Sinne, die nicht „aufbewahrt wovon sie zeugt, sondern erzeugt was sie bewahrt; mit anderen Worten, die ein Gedächtnis in der Weise einer Abweichung oder aufschiebenden Differenz des Ursprungs schreibt.“<sup>70</sup>

### 2.3.2 Anwendung auf die Performance

Wolf versucht mit seinem Text, das Narrative auf seinen kleinsten gemeinsamen Nenner herunterzubrechen. Seine Beobachtung beschließt er mit folgender Minimaldefinition: Narration sei

die Darstellung wenigstens von Rudimenten einer vorstell- und miterlebbarer Welt, in der mindestens zwei verschiedene Handlungen oder Zustände auf dieselben anthropomorphischen Gestalten zentriert sind und durch mehr als bloß Chronologie miteinander in einem potentiell sinnvollen, aber nicht notwendigen Zusammenhang stehen.<sup>71</sup>

Bei aller Offenheit dieser Definition erstaunt es dennoch, dass Wolf auf mindestens zwei verschiedenen Handlungen und zwei anthropomorphischen Gestalten beharrt. Es erstaunt deshalb, weil er hier offensichtlich von einem sehr engen Handlungsbegriff ausgeht, der eine Handlung mit Konfliktstruktur voraussetzt und deshalb von einem Verursacher und einem Widersacher ausgeht.

Dieser Konflikt kann aber zum einen auch nur einseitig anthropomorphisch sein, zum anderen kann eine Handlung auch ganz konfliktlos vollzogen werden. Zu Erinnerung sei angefügt, dass für de Certeau „Das hier war eine Bäckerei“ und „Dort hat Mutter Dupius gewohnt“ auch schon Narreme sind.

Es handelt sich bei diesen Aussagen zwar um Handlungen, diese bergen aber keinen Konflikt. Ein Konflikt entsteht immer dort, wo eine Handlung mit einer Intention verbunden ist. Stößt nun diese Intention auf eine andere, konträre, kann dadurch ein Konflikt entstehen. Handlung ist aber prinzipiell auch ohne diesen Konflikt möglich und darstellbar.

Bei dem für diese Arbeit verwendeten Handlungsbegriff berufe ich mich auf Latour, auf

---

<sup>70</sup> Wetzel, a.a.O., S. 24.

<sup>71</sup> Wolf, a.a.O., S. 51.

dessen Denkansätze ich weiter unten noch genauer zu sprechen kommen werde. Für Latour zeichnet sich eine Sache oder eine Konstellation von Menschen und Dingen dadurch aus, „daß sie handelt, d. h. ganz einfach, daß sie durch eine Folge von elementaren Transformationen, die in einem Versuchsprotokoll ausführbar sind, andere Akteure modifiziert. Dies ist die minimale, weltliche, nicht mit widerstreitenden Kategorien behaftete Definition für etwas, das handelt.“<sup>72</sup>

Anstelle von zwei antropomorphen Figuren könnten also auch zwei nichtantropomorphe Gestalten treten oder eine antropomorphe Figur, die zu einer nichtantropomorphen Tatsache Stellung bezieht, woraus sich dann eine Handlung ergibt: „Hier hat Mutter Dupius gewohnt, aber dann zog sie aus, weil die Wände schimmelten“.

Ich möchte diese Definition deshalb noch weiter reduzieren:

*Narrativ sind alle jene Darstellungen einer Handlung, die in einer auch noch so rudimenthaften Art und Weise auf eine anthropomorphe Vorstellungswelt verweisen und die deren Zustände und Vorgänge in einen potenziell sinnvollen, aber nicht notwendigen Zusammenhang bringen.*

Geht man von einer solchen Definition aus, dann wären alle Performances, die keine komplett hermetisch referenzlose Welt bilden, sondern in welchen ein oder mehrere *Mikrotexte*<sup>73</sup> anthropomorphe Handlungen oder Zustände darstellen, als narrativ zu lesen. Das würde aber auch bedeuten, dass alle auf der Bühne vorhandenen Zeichen, die Teil der zu umschreibenden Handlung oder eines Zustands sind, zu Stimuli des Narrativen werden.

Was unterscheidet nun aber das Theaterzeichen, mit dem sich die Theatersemiotik ja intensiv auseinandergesetzt hat, von diesen Stimuli?

Erika Fischer-Lichte definiert das Theaterzeichen nach Charles S. Peirce als eine triadische Relation zwischen Zeichenträger (Sign), Zeichennutzer (Interpretant) und zu bezeichnendem Gegenstand (Object).<sup>74</sup> Dasselbe Schema, auf den narrativen Stimulus angewendet, würde zwischen Zeichenträger (Stimulus), Zeichennutzer (Interpretant) und zu erzählender Handlung (story) unterscheiden.

Aus diesem Dreieck ergeben sich für Fischer-Lichte in Bezug auf Peirce drei Relationen<sup>75</sup>: Zunächst ist die Relation des Zeichenträgers zu anderen Zeichenträgern als die

---

<sup>72</sup> Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001, S. 108.

<sup>73</sup> Vgl. ebd.

<sup>74</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung“, in: Renate Möhrmann (Hg.): *Theaterwissenschaft heute: Eine Einführung*, Dietrich Reimer, Berlin 1990, S. 236.

<sup>75</sup> Ebd.

syntaktische Dimension des Zeichens zu nennen. Diese entspricht bei Wolf der Frage nach dem syntaktischen Narrem.

Hinzu kommt die Beziehung des Zeichenträgers zu dem von ihm gemeinten Objekt (in unserem Fall zu der Handlung) als die semantische Dimension. Bei Wolf wäre das das qualitative Narrem, also die Sinngebung.

Die dritte zu nennende ist die Verbindung des Zeichens zum Zeichenbenutzer als pragmatische Relation. Letztere erforscht Wolf mittels seiner Fragestellung nach dem Vermittler.

Stimuli sind wie alle Zeichen kulturell geprägt. Das Zeichen im Theater ist der Signifikant eines Zeichens in der realen Welt, es verweist auf ein bestimmtes real existierendes, kulturelles System.

Die theatralischen Zeichen sind insofern ausnahmslos als Zeichen von Zeichen zu definieren: der Satz, den der Schauspieler A spricht, denotiert den Satz, den die Figur X spricht. [...] um die Leistung dieser Zeichen für den theatralischen Prozess bestimmen zu können, ist es daher nötig, auf ihre Leistung und Funktion in den primären kulturellen Systemen zu rekurrieren.<sup>76</sup>

Der narrative Stimulus hingegen ist der Signifikant einer Geschichte. Anders als das Zeichen steht er nicht für eine Bedeutung, sondern für eine Handlung, für einen zeitlichen Verlauf, für ein Ziel. Er repräsentiert ein *Geschehen* und zwar nicht als Verweis auf ein dahinterliegendes, Ursprüngliches, sondern als etwas, dass immer schon Spur und Ursache der Spur zugleich war.

Man muss die Zeichen somit nach ihrer Funktionalität hinterfragen und zwar auf der Vermittlungsebene: Was sollen die Zeichen aussagen?

[...] der Regenmantel mag in diesem Fall dieselbe Funktion zu erfüllen wie das Geräusch fallender Tropfen, die schützend über den Kopf gehaltene Hand, die dann und wann imaginäre Tropfen abwischt, das Aufspannen eines Regenschirms oder das Aussprechen der Worte: „Es regnet“.<sup>77</sup>

All das sind Zeichen, um zu zeigen, *dass* es regnet. Man könnte es genauso gut tatsächlich regnen lassen, wenn man die theatralischen Mittel dazu besäße oder es für die ästhetische Sprache, die man gewählt hat, angemessen schiene. Auf der Bedeutungsebene der *histoire* würde sich dadurch nichts ändern. Die erzählte Geschichte bliebe dieselbe. Diese von Fischer-Lichte beschriebenen Zeichen sind also keine Stimuli. Ein tropfender Regenschirm, der zum Trocknen in einem Innenraum aufgespannt und hingestellt wurde, hingegen schon. Er *erzählt*, dass *jemand* vor *Kurzem* aus dem Regen in den Innenraum gekommen sein muss und den Schirm dort abgestellt hat. Er vereint also das inhaltliche Narrem der Handlung mit dem syntaktischen Narrem der Chronologisierung.

---

<sup>76</sup> Ebd., S. 238.

<sup>77</sup> Ebd.

Will man die Begrifflichkeit von Wolf für das Theater anwenden, muss eine genaue Differenzierung zwischen dem Theaterzeichen und dem Stimulus vorgenommen werden. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass jeder Stimulus ein Theaterzeichen ist, aber nicht jedes Theaterzeichen automatisch auch einen Stimulus darstellt.

Die Frage nach dem „wer spricht?“ verlagert sich von der Frage nach der Textstimme hin zu der nach der Autorin der Setzungen. Wer *setzt* die Stimuli?

Anstelle des Textes tritt der Bedeutungsträger, das Medium. Erzählinstanz und Vermittlungsebene fallen in der Performance nicht mehr zusammen; diejenige, die erzählt ist nicht diejenige, die vermittelt.

Xavier le Roy erzählt uns seine Lebensgeschichte, aber sein Körper erzählt etwas anderes. Er fordert durch seinen Vortrag dazu auf, ihn als heterodiegetischen Erzähler wahrzunehmen, aber sein Körper konterkariert diese Rolle. Die Körperlichkeit von Xavier le Roy als Performer ist aber eine Setzung von Xavier le Roy als Choreografen, der damit dem Erzähler Xavier le Roy seine Vermittlungsautorität stehlen will. Was erzählen die rein körperlichen Stimuli bei dieser Performance? Inwiefern widersprechen sie dem homodiegetischen Erzähler des Vortrags? Welcher Geschichte wird mehr Glauben geschenkt und aus welchem Grund?

Eine Narratologie der Performance müsste nicht nur analysieren können, ob und in welcher Intensität ein Stück narrativ ist. Sie müsste auch hinterfragen können, wofür diese Narrativität als Vehikel dient. Im klassischen Sinne ist Narration das Vehikel für eine Geschichte, die es zu erkennen und zu verstehen gilt. Im postmodernen Sinn ist sie eher Vehikel für einen gemeinschaftsbildenden Prozess, für eine kognitive Interaktion, die gleich einem Sprachspiel darin besteht, sich in der Unendlichkeit der Sinne spielerisch auf einen zu einigen.

### 3. PRAXIS: KÜNSTLERISCHE STRATEGIEN IM UMGANG MIT NARRATION

Die theaterpraktischen Umsetzungen von Narration, die verschiedenen Erzählstrategien, die es in der zeitgenössischen Performancekunst zu finden gibt, sind vielfältig und reichen von der schon erwähnten autobiografischen Performance über Audio- bzw. Smartphone-walks und die Installation bis hin zum Spiel.

Nina Tecklenburg hat sich in ihrer Dissertation diesen einzelnen Strategien gewidmet und versucht herauszuarbeiten, wie mit ihnen Narrativität jeweils erzielt wird.

Ich möchte mich im Folgenden zwei Strategien widmen, die für *Site of fiction* relevant waren; der Installation, sprich dem Narrieren über und durch Gegenständlichkeit und der Erzählstrategie des Spiels. Ich werde dabei jeweils erst beschreiben, wie diese Strategien bei *Site of fiction* in Erscheinung getreten sind, um dann zu veranschaulichen, wie wir über diese Medien versucht haben, Erzählung stattfinden zu lassen.

#### 3.1. Die Idee der Leerstelle

„Wenn somit das Buch ein Resultat des Lesers ist, muß man die Vorgehensweise dieses letzteren als ein Art von lectio betrachten, als eine dem ‚Leser‘ eigene Produktion.[...] Er erfindet in den Texten etwas anderes als ihre ‚Intention‘ war. Er löst sie von ihrem (verlorenen oder nebensächlichen) Ursprung. Er kombiniert ihre Fragmente und schafft in dem Raum, der durch ihr Vermögen, eine unendliche Vielzahl von Bedeutung zu ermöglichen, gebildet wird, Un-Gewußtes.“  
MICHEL DE CERTEAU<sup>78</sup>

Gegenständlichkeit und Spiel waren die Erzählstrategien, die wir bei *Site of fiction* angewendet haben, um zu erforschen und zu veranschaulichen, dass ein anderes Erzählen, ein intermediales, performatives Erzählen möglich ist, in welchem sich die Differenzierung von Autorin und Leserin, Erzählerin und ZuhörerIn, DarstellerIn und ZuschauerIn in einer kognitiven Interaktion auflöst.

Beide künstlerische Strategien, die ich im Folgenden erläutern möchte, funktionieren unter der Voraussetzung zweier rezeptionsästhetischer Annahmen; sie funktionieren, wenn man wie die Kognitionswissenschaft davon ausgeht, dass unsere kognitive Informationsverarbeitung narrativ funktioniert und wie Wolfgang Iser daraus schließt, dass

---

<sup>78</sup> Michel de Certeau: *Die Kunst des Handelns*, a.a.O., S. 300.

wir als Leser dazu tendieren, die „Leerstellen“<sup>79</sup> eines uns präsentierten Tatbestands mit eigener Projektion auszufüllen, um sie in einen narrativen Gesamtzusammenhang zu bringen.

Nur durch diese Annahmen lässt sich ein Erzählen als kognitive Interaktion denken, dass sich von der einseitigen Vermittlung und der realistischen Darstellung distanziert und die narrative Sinngenerierung in der Rezipientin, also der Leserin, verortet.

Die neuere Kognitionswissenschaft spezialisiert sich auf den Prozess der Informationsverarbeitung. Das heißt, sie untersucht, in welchem Zusammenhang die Aufnahme von externen Reizen und Daten mit den internen Verarbeitungsprozessen stehen und inwiefern von der Art der Bedeutungsstiftung Rückschlüsse auf kognitive Strukturen oder Schemata gezogen werden können.<sup>80</sup>

Eines dieser kognitiven Schemata ist das bereits erwähnte *narrative Schema*, es handelt sich dabei um ein psychologisches Ordnungsprinzip, dass externe Information narrativ ordnet.

Narrativ ist eine Informationsverarbeitung nach den Parametern der Kognitionswissenschaft immer dann, wenn „eine Person ausgehend von dargebotenen Informationen das Konzept einer Erzählung oder einer Geschichte bildet“,<sup>81</sup> sie also in einen chronologischen Zusammenhang bringt und eine „Intentionalität und Finalität von Handlungen“<sup>82</sup> unterstellt.

Ich möchte unterstreichen, dass es hier nicht darum gehen soll, mittels psychologischer Untersuchungen auf eine Naturgegebenheit des Narrativen zu schließen. Vielmehr unterstütze ich die konstruktivistische Definition von Wolf, nach welcher die narrative Wahrnehmung ein kulturell angelerntes *Schema* ist. Nach Wolf hilft dieses kognitive Schema,

das selbst ein Element des kulturellen Kontextes von Produzent und Rezipient ist, zusammen mit den Projektions- und Lese-Anweisungen des Werks dem Rezipienten insbesondere dabei, auftretende Unbestimmtheits- und Leerstellen zu vervollständigen und mit Ambiguitäten umzugehen, und es regt allgemein zu erzähltypischen sinnstiftenden Syntheseleistungen an.<sup>83</sup>

Besonders fruchtbar für die künstlerische Herangehensweise scheint mir bei diesen psychologischen Untersuchungen die These zu sein, dass die Bedingungen für narrative Informationsverarbeitung nie alleine in den Eigenschaften des Inputmaterials zu verorten sind. Empirische Untersuchungen mit Leserinnen haben ergeben, dass narrative

---

<sup>79</sup> Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, Wilhelm Fink, München 1976, S. 257–348

<sup>80</sup> „Ein Schema stellt eine hierarchisch organisierte, generalisierte kognitive Erwartungsstruktur dar, die Annahmen über unterschiedliche Phänomene und Tatbestände (Ereignisse, Objekte, Situationen) enthält.“ Echterhoff, a.a.O., S. 272.

<sup>81</sup> Ebd., S. 278.

<sup>82</sup> Ebd., S. 270.

<sup>83</sup> Wolf, a.a.O., S. 30.

Verarbeitungsprozesse beispielsweise auch beim Lesen einer Bedienungsanleitung einsetzen,<sup>84</sup> wenn auch in schwächerer Form. Daraus ergibt sich, dass das Narrative immer aus einem Zusammenspiel von subjektiver Disposition zur Verarbeitung einerseits und charakteristischen Merkmalen des zu verarbeitenden Inputmaterials andererseits entsteht. Des Weiteren geht die Kognitionswissenschaft davon aus, dass dieses Inputmaterial nicht notgedrungen sprachschriftlicher Natur sein muss, sondern auch in anderen medialen Formaten in Erscheinung treten kann.

Eine Erklärung dafür, wie diese Verarbeitungsvoraussetzungen in der künstlerischen Praxis bewusst gesetzt werden, bietet das literaturwissenschaftliche Modell der „Leerstelle“<sup>85</sup> von Wolfgang Iser. Iser stützt sich bei seiner Analyse des Leseakts auf sozialpsychologische Interaktionstheorien, die das Verhältnis von Interaktion und Kontingenz in menschlichen Beziehungen beschreiben. Diesen Studien zufolge stehen Kontingenz und Interaktion in einem symbiotischen Verhältnis zueinander.

Die Interaktion unterwirft die ‚Verhaltenspläne‘ der Partner wechselnden Situationstests, wodurch zwangsläufig Defizite entstehen, die insofern den Charakter von Kontingenz haben, als dass sie die Grenzen der Kontrollmöglichkeit von ‚Verhaltensplänen‘ sichtbar werden lassen.<sup>86</sup>

Diese Defizite rufen aber in den Partnern das Bedürfnis hervor, diese aufzufüllen, wodurch sie wieder interagieren. Die Unbestimmtheitsgrade der Kontingenz sind daher Formen einer konstitutiven Leere, durch die sich Interaktionsverhältnisse begründen.

Für Iser funktioniert das Text-Leser-Verhältnis nach einem ähnlichen Schema wie die soziale Interaktion. Ein Text weist, genau wie jede zwischenmenschliche Kommunikation, Unbestimmtheiten auf, die Iser „Leerstellen“ nennt. Für Iser stecken gerade in den Unbestimmtheitsbeträgen des Text-Leser-Verhältnisses vielfältige kommunikative Möglichkeiten. Um diese Kommunikation zu realisieren, bedarf es bestimmter textinterner Steuerungskomplexe. Eine dieser Steuerungen ist die Leerstelle, die die Besetzbarkeit einer bestimmten textstrukturellen Systemstelle durch die Vorstellung des Lesers bezeichnet.

Das Verschweigen [...] und die Leerstellen in den Gelenken des Dialogs stimulieren den Leser zu einer projektiven Besetzung des Ausgesparten. [...] Daraus entspringt ein dynamischer Vorgang, denn das Gesagte scheint erst dann wirklich zu sprechen, wenn es auf das verweist, was es verschweigt.<sup>87</sup>

Die Leerstellen markieren durch Aussparung bestimmte „Enklaven im Text, [die] sich so der Besetzung durch den Leser anbieten.“

Diese Enklaven sind also als eine Art textimmanentes Umschaltelement in Momenten, in denen der Text eines anderen Systems, nämlich das des Lesers bedarf. Gesteuert werden

---

<sup>84</sup> Vgl. Echterhoff, a.a.O., S. 282.

<sup>85</sup> Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, Wilhelm Fink, München 1976, S. 257–348.

<sup>86</sup> Ebd., S. 261.

<sup>87</sup> Ebd., S. 265.

diese Momente durch die Leerstellen und die sogenannten „Negationspotentiale“.<sup>88</sup> Die Leerstellen sind die Anschlusslücken in der Darstellung, die einer kognitiven Intervention des Leser bedürfen, um zu einer Darstellung zusammengesetzt zu werden. Die Negationspotenziale hingegen sind konkrete Gegenangebote von Seiten des Textes, welche die Projektion des Lesers „durchstreichen“. Sie gebieten der Projektion des Lesers sozusagen Einhalt.

Diese Durchstreichungen haben jedoch nach Iser die Konsequenz, dass sie den Leser positionieren. Der Leser behält seine projizierte, eigene Leerstelle im Kopf und gleicht sie mit der Darstellung des Negationspotenzials ab. Er situiert sich gegenüber der Darstellung. Iser's wirkungsästhetisches Modell ist nicht ganz unproblematisch. Sowohl zum textanalytischen Erfassen von Leerstellen als auch beim kreativen Einsatz von denselben muss von einem universellen oder zumindest einheitlichen Leser ausgegangen werden, der eine kalkulierbare, einheitliche Auffassung von Kohärenz hat, um bei Lücken dann projizierend zu agieren. Auch ist der von Iser formulierte Leseakt nicht ganz so offen, wie er das darstellt. Durch die Steuerungsfunktion der Negationspotenziale wird der konstitutive Anteil des Lesers klar abgesteckt. Das Text-Leser-Verhältnis ist somit weiterhin asymmetrisch, die von Iser mehrmals hervorgehobene kreative Produktivität der Kontingenz bleibt kontrolliert.

Was mich an diesen psychologischen und rezeptionsästhetischen Ansätzen dennoch interessiert, ist, dass sie etwas akzentuieren, was alle narratologischen Texte, die ich bis jetzt gelesen habe, übergehen; dass Erzählung nämlich dort beginnt, wo narrativ wahrgenommen wird.

Die psychologischen Ansätze ermöglichen ein Verständnis von Erzählungen, das nicht von einem asymmetrischen Verhältnis zwischen einer aktiven, die Information kontrollierenden Erzählerin und einer passiven, manipulierbaren Zuschauerin oder Leserin ausgeht, „sondern als kontingente, intersubjektive Dynamik zwischen an einer konkreten Erzählsituation Beteiligten, deren Verhältnis zueinander vom Narrativen situativ mitreguliert wird.“<sup>89</sup>

Leerstellen sind nicht nur die Rahmenbedingung für eine kognitive Interaktion. Sie heben auch das Verhältnis von Autorin und Rezipientin auf. Das, womit die Rezipientin ihre Ungewissheit auflöst, womit sie die Leerstelle füllt, wird seinerseits wieder zur Erzählung. Jede Leerstelle ist die Potenzialität von unendlich vielen möglichen Geschichten.

---

<sup>88</sup> Ebd., S. 266f.

<sup>89</sup> Tecklenburg, a.a.O., S. 31.

### 3.2. Narration durch Gegenständlichkeit – die Installation als Narrem

„You go to pick up the glass and it breaks in your hand, suddenly you notice it and you notice lots about it. It's at that moment, I would say, that that object becomes a thing. But I would also want to say that if you're using a glass and you suddenly recognize, oh, this is a glass that your grandmother owned, and so it has a certain kind of value because of its, the genealogy of its use, that also to me would be a kind of thing-ness, right? So on the one hand, something that's very physical, on the other hand, something that's very metaphysical, but in both instances, a real retardation of our interaction with the object.“  
BILL BROWN<sup>90</sup>

Die Zuschauerin von *Site of fiction* durchquert eine schwarz abgehangene Halle. Eine Performerin weist ihr den Weg zu einem aus Bühnenwänden gebauten Kasten mitten im Raum. Sie betritt den Kasten, welcher sich als ein komplett eingerichtetes Zimmer entpuppt. Jeder Gegenstand, jedes Möbel- und Geschirrstück weist eine jahrelange persönliche Nutzungsgeschichte auf. Die Dinge sind abgegriffen, oder mit den Worten Walter Benjamins: „von Gewöhnung abgeseuert und mit billigen Sinnsprüchen garniert“.<sup>91</sup> Und doch trägt alles noch die Vorstellung einer möglichen Geschichte.

In dieser hyperrealen Kulisse kann sich die Zuschauerin nun frei bewegen. Vor sich ausgebreitet findet sie das Leben einer Person. Sie kann Bücher aus dem Regal ziehen und überprüfen, ob und welche Zitate unterstrichen sind, sie kann den Schrank öffnen und schauen, ob und wann die Lebensmittel abgelaufen sind, an den Kleidern riechen und dabei die zuletzt abgespielte Kassette noch einmal anhören.

Lebt hier ein Mann? Oder eine Frau? Zu wem gehört das schwarze Haar auf dem Kopfkissen? Und wofür wurde wohl dieses Ding dort verwendet? Blinkt da nicht das Nachrichtenlämpchen auf dem Anrufbeantworter? Die Zuschauerin drückt die Abspieltaste, hört sich die Nachricht an. Neben dem Telefon liegt ein Zettel mit einer Nummer, sie bückt sich und hebt ihn auf, vielleicht ruft sie an. Vielleicht legt sie aber auch eine Videokassette mit der Aufschrift „I love you“ in den Videorekorder. Sie vermutet etwas unter der Bettdecke, hebt sie an, schüttelt sie aus.

Die Zuschauerin begibt sich spielerisch in einen Zustand, in welchem sie aus den gelegten Spuren eine von vielen möglichen Geschichten zusammensetzen kann. Nichts ist einfach da, weil es nett aussieht, alle Dinge sind narrativ untereinander verbunden. Oder? In den

<sup>90</sup> Bill Brown in einem Videointerview der Onlineplattform Bigthink: <http://bigthink.com/videos/the-nature-of-things> (letzter Zugriff: 25.08.2013).

<sup>91</sup> Walter Benjamin: „Traumkitsch“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schwegphäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, S. 620.

Verbindungen, welche die Zuschauerin zwischen den einzelnen Erscheinungen zieht, entsteht eine Geschichte – in einem Flirt zwischen den Gegenständen und ihrer projizierten Phantasie.

Im ersten Teil von *Site of fiction* sollte die Zuschauerin zur Spurenleserin werden. Die Dinge des Raumes sollen ihr Anlass für eine Geschichte geben. Sollen sich erzählen, indem sie gelesen werden. Wir sind also für unsere Arbeit davon ausgegangen, dass Dinge eine Art narrative Dimension haben und haben die Frage gestellt, wie Stimuli agieren können.

Um diese Arbeitshypothese nun theoretisch zu belegen, bedarf es zweier Schritte. In einem ersten Schritt soll geklärt werden, was man unter einem „Ding“ verstehen und inwiefern man es von einem „Gegenstand“ oder „Objekt“ differenzieren könnte. In einem zweiten Schritt soll untersucht werden, auf welche Weise ein solches Ding in einer installativen Rahmung erzählt, was am Beispiel von *Site of fiction* erläutert wird.

### 3.2.1 Dingtheorien

Die Theorie über die Dinge<sup>92</sup> findet ihren vermutlich wichtigsten Gegenstand in dem Denken Heideggers, dessen Dingbegriff sich über die Jahre mehrmals gewandelt hat. Ich werde mich für die vorliegende Arbeit auf die letzte Dingdefinition in dem späten Denken Heideggers konzentrieren, welche sich in dem Vortrag *Das Ding* von 1949 findet. In diesem Text präsentiert sich das Ding als eine „Versammlung von Weltbezügen“,<sup>93</sup> eine Idee, die Heidegger etymologisch herleitet. Das Wort „Ding“ kommt vom althochdeutschen „thing“, dem Wort für „die Versammlung und zwar die Versammlung zur Verhandlung einer in Rede stehenden Angelegenheit, eines Streitfalles“.<sup>94</sup>

Für Heidegger zeichnet sich das Ding dadurch aus, dass sich in ihm, im Gegensatz zum Gegenstand, menschliche Angelegenheiten versammeln und Vorstellungen von technischer, sozialer, psychologischer und kultischer Art reflektiert werden.

Das Ding in der Heidegger'schen Definition wird Ding durch seine Beziehung zum Menschen. Seine Geschichte ist mit der der Menschheit eng verwoben. Erst der Mensch macht das Ding zum Ding und erst durch die Vorstellungen, Bedürfnisse und Träume des Menschen entsteht es.

---

<sup>92</sup> Ich beziehe mich hier auf die von Bill Brown begründete „Thing Theory“ als kulturwissenschaftliche Methodik. Bill Brown: „Thing Theory“, in: Bill Brown: *Things*, W.J.T. Mitchell (Hg.), *Critical Inquiry*, The University of Chicago, Bd. 28, Nr. 1, Chicago 2001, S. 1–23.

<sup>93</sup> Andreas Luckner: „Heideggers Ding“, in: Hans Friesen, Christian Lotz, Jakob Meier, Markus Wolfs (Hrsg.): *Ding und Verdinglichung. Technik und Sozialphilosophie nach Heidegger und der Kritischen Theorie*, Wilhelm Fink, München 2012, S. 99.

<sup>94</sup> Martin Heidegger: „Das Ding“, in: Friedrich Wilhelm von Herrmann (Hg.): *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976*, Bd. 7, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 2000, S. 176.

In seinem Vortrag, der in der Tradition der wissenschafts- und technikkritischen Phänomenologie Heideggers steht, warnt dieser vor einem Untergang des Dings zugunsten des Gegenstands. Die Wissenschaft und der mit ihr einhergehende technologische Fortschritt führe zu einer Distanzierung von den Dingen und produziere nur noch Gegenstände: „Das in seinem Bezirk, dem der Gegenstände, zwingende Wissen der Wissenschaft hat die Dinge als Dinge schon vernichtet, längst bevor die Atombombe explodierte.“<sup>95</sup>

Das Problem des metaphysischen Denkens ist nach Heidegger, dass es den Dingen eine Selbstständigkeit eingesteht, die Kant mit dem „Ding an sich“ bezeichnet. Für Heidegger ist aber eben gerade das „Ding an sich“ kein Ding, sondern ein Gegenstand.

Das Ding an sich bedeutet für Kant: der Gegenstand an sich. Der Charakter des „An-sich“ besagt für Kant, daß der Gegenstand an sich Gegenstand ist ohne die Beziehung auf das menschliche Vorstellen, d. h. ohne das „Gegen“, wodurch er für dieses Vorstellen allererst steht. „Ding an sich“ bedeutet, streng kantisch gedacht, einen Gegenstand, der für uns keiner ist, weil er stehen soll ohne ein mögliches Gegen: für das menschliche Vorstellen, das ihm ent-gegenet.<sup>96</sup>

Das Ding ist immer ein Produkt eines Beziehungsgeflechts von Vorstellungen. Diese Vorstellungen würden aber von der Wissenschaft gezeugt. Diese produziere, gemeinsam mit der Technik, immer mehr Gegenstände, während die Dinge ausstürben. Zur Erläuterung nimmt Heidegger am Beispiel eines Krugs eine Differenzierung zwischen Ding und Gegenstand vor. Das Dinghafte des Krugs besteht darin, dass es etwas in sich fassen bzw. in seine Leere aufnehmen kann. Die Physik hingegen weiß, dass es keine Leere geben kann. Diese Leere, die es für die Wissenschaft nicht gibt, ist aber wiederum für das Ding-sein des Krugs wesentlich. „Ein Ding ist der Krug. Was ist der Krug? Wir sagen: ein Gefäß; solches, was anderes in sich faßt. Das Fassende am Krug sind Boden und Wand. Dieses Fassende ist selbst wieder faßbar am Henkel.“<sup>97</sup> Der Mensch stellt das Ding her, damit es seine Vorstellung fassen kann, gleichzeitig wird das Ding aber auch von ihm erfasst.

Heidegger beendet seinen Vortrag mit dem Satz: „Erst die Menschen als die Sterblichen erlangen wohnend die Welt als Welt.“<sup>98</sup>

Durch das „Wohnen“, also durch die körperliche Präsenz von Mensch und Gegenstand in einem reziproken Definitionsverhältnis, meint Heidegger eine Nähe wiederzugewinnen, die er durch die Technologisierung unserer Umwelt und Kommunikation verloren zu haben glaubt.

---

<sup>95</sup> Ebd., S. 172.

<sup>96</sup> Ebd., S. 178.

<sup>97</sup> Ebd., S. 168.

<sup>98</sup> Ebd., S. 184.

Auch Walter Benjamin beschäftigt sich vor dem Hintergrund der technischen Umwälzung der Produktion der Gegenstände mit einem Wandel der sozialen und individuellen Beziehungen des Menschen zu Gegenständen. 1927 erschien in der Neuen Rundschau unter dem Titel *Traumkitsch* ein kurzer Artikel zum Umgang der Surrealisten mit Gegenständen.

„Was wir Kunst nannten, beginnt erst zwei Meter vom Körper entfernt. Nun aber rückt im Kitsch die Dingwelt auf den Menschen zu; sie ergibt sich seinem tastenden Griff.“<sup>99</sup> Der Einzug des Dings in die Kunst fordert eine neu-alte Art von Nähe. Gleichzeitig sind die Dinge, welcher sich die Surrealisten für ihre Kunst bedienen, aber auch schon Embleme einer vergangenen Zeit. Sie gehören der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an und stehen den Menschen nur noch als Kitsch zur Verfügung. Wobei Kitsch hier nicht so sehr als Synonym für Geschmacklosigkeit, sondern eher für einen nostalgisch rückwärtsgewandten Blick und eine kapitalistische Wiederaufwertung des bürgerlich-romantischen Gedankenguts steht. Indem der Kapitalismus diese überholten bürgerlich-romantischen Werte verdinglicht, um sie dem Markt als emotionales Bedürfnis wieder zuzuführen, verkitscht er sie. Diese Dinge unterliegen keinem reellen Tausch- und Gebrauchswert mehr, sie sind nur noch als Produkt getarnte Wünsche. Benjamin glaubt, dass die Surrealisten durch eine Ausstellung und Überarbeitung dieser kitschigen Gegenstände die kollektiven Träume der Gegenwart als solche entlarven: als Phantasien und Träume.

Der neue Mensch hat alle Quintessenz der alten Formen in sich, und was in der Auseinandersetzung mit einer Umwelt aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sich bildet, in Träumen wie in Satz und Bild gewisser Künstler, ist ein Wesen, das der „möblierte Mensch“ zu nennen wäre.<sup>100</sup>

Mit „möblierter Mensch“ meint Benjamin wohl ein Subjekt, das immer stärker mit den Dingen verschmilzt. Auch das ist ja ein häufiges surrealistisches Motiv. Dieser neue Mensch nutzt die Dinge nicht mehr in ihrem ursprünglichen Sinne, aber er trägt ihre Formen als Träume, Sätze und Bilder in sich.

Benjamin versteht die surrealistische Kunstpraxis als eine Art Gegenwartsanalyse anhand von Dingen. Indem diese alten Gegenstände wieder hervorgeholt und losgelöst von ihrem Gebrauchswert neu kombiniert werden, können quasi psychoanalytische Rückschlüsse auf eine kollektive Verfasstheit der Gegenwart gezogen werden.

Nach einer ähnlichen Methodik verfährt Benjamin dann an sich selbst in seinem autobiografischen Text *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1938). Dieser ist eine Erinnerungsarbeit anhand von Gegenständlichkeit: durch eine Beschreibung der Dinge

---

<sup>99</sup> Benjamin, „Traumkitsch“, a.a.O., S. 622.

<sup>100</sup> Ebd.

seines Elternhauses und des Berliner Stadtbildes um 1900 nimmt Benjamin eine andere Form der Geschichtsschreibung vor.

Er exerziert das am Beispiel eines prunkvollen Büffets, das im Speisezimmer seines Elternhauses stand, auf welchem außerhalb jeglicher Reichweite prunkvolle „Silberkübel und Terrinen, Delfter Vasen und Majoliken“ sowie „bronzene Urnen und Glaspokale“ aufbewahrt wurden.<sup>101</sup> Die Beschreibungen des Möbelstücks verschmelzen immer mehr mit Betrachtungen über die allgemeine moralische Verfasstheit der großbürgerlichen Generation seiner Eltern, die im 19. Jahrhundert aufgewachsen ist und ihre Wünsche und Ideale genauso weit weg stellt wie die Silberschüsseln auf dem Büffet. „Die steile Höh, auf der sie thronten machte sie jeder praktischen Verwendung fremd.“<sup>102</sup>

Auf diese Art und Weise folgt eine ganze Analyse des 19. Jahrhunderts, das sich für Benjamin durch eine große Speicherfähigkeit seiner Dingwelt auszeichnet. Allen Dingen haftete die „Spur von Fingern, die sie umschlagen haben“,<sup>103</sup> noch an.

Einen sehr ähnlichen Ansatz wie Benjamin verfolgt Jean Baudrillard in seiner Dissertation über *Das System der Dinge* von 1968. Auch hier wird die Dingwelt zur Grundlage einer gesellschaftlichen Diagnostik. Allerdings geht es Baudrillard darum, anhand einer phänomenologischen Analyse der Dinge und deren Gebrauchswandel Rückschlüsse auf die moralische Verfasstheit der modernen kapitalistischen Gesellschaft zu ziehen. Er kommt zu dem Schluss, dass die Strukturierung der Alltagsgegenstände stärker noch als die industriellen Produktionsverhältnisse das menschliche Verhalten konditionieren.

Baudrillards Text stellt eine „Untersuchung dieses Angesprochenseins von den Gegenständen, also des mehr oder minder zusammenhängenden Systems der Bedeutsamkeiten, den diese aufbauen“<sup>104</sup> dar, in welcher er die Alltagsgegenstände einer für ihn ungewöhnlich systematischen Kategorisierung unterzieht.

Bei seiner Untersuchung der Inneneinrichtung stellt er einen strukturalen Wandel fest: Während die Wohnräume des Bürgertums noch Repräsentanten für eine Lebensphilosophie waren, werden die „modernen Gegenstände“<sup>105</sup> auf ihre Funktionalität reduziert. Die moderne Einrichtung, so Baudrillard, sei kein Zeuge mehr von Persönlichkeit, sozialem Status und Geschmack, sondern befreie sich und ihren Bewohner von dem Zwang der Darstellung. Eine semiotische Lektüre als solche sei nicht mehr

---

<sup>101</sup> Vgl. Walter Benjamin, „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann, Hermann Schwepphäuser (Hrsg.), Bd. IV.1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, S. 286.

<sup>102</sup> Ebd., S. 286.

<sup>103</sup> Ebd., S. 274.

<sup>104</sup> Jean Baudrillard: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Campus, Frankfurt a. M. 2007, S. 11.

<sup>105</sup> Ebd.

möglich. Baudrillard zitiert zur Erläuterung eine Beobachtung Roland Barthes' zur Entwicklung des Automobildesigns: „Es werden nicht mehr die Formen und Funktionen des Wagens die Wunschträume des Menschen bestimmen, sondern seine Handhabung, und es wäre vielleicht nächstens nicht die Mythologie des Automobils, sondern die des Fahrens zu schreiben.“<sup>106</sup>

An Benjamins Dingen haftet noch der Staub der Träume; die „graue Staubschicht auf den Dingen ist sein [des Traums] bestes Teil.“ Den Dingen des 19. Jahrhunderts haftet noch das an, was Heidegger mit *Vorstellung* gemeint hat. Erst diese beiden Komponenten, die des Träumens und des Erinnerns, die verschlüsselt den Dingen zu Grunde liegen, differenzieren für Heidegger das Ding vom Gegenstand. Auf einer narrativen Ebene erzählen diese „alten“ Dinge also noch von den Träumen und Vorstellungen ihrer Nutzer, sie sind semiotisch deutbar. An ihnen werden Spuren des Gedachten, Gehofften und Geträumten sichtbar. Die Dinge der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeichnen sich immer stärker durch ihre Performance, ihr Handlungspotenzial aus. Der symbolische Wert tritt nach und nach in den Hintergrund. Heidegger würde sie deshalb wohl eher zu den Gegenständen zählen. Dennoch sind sie weiterhin, oder jetzt erst recht, Teil einer Handlungseinheit zwischen Mensch und Ding. Die Geschichte, welche sie erzählen, ist die einer Nutzung und somit einer gegenseitigen *Be-ding-ung*, sprich einer Handlung.

Bruno Latour begründet seine Sozialphilosophie genau auf dieser Idee der Handlungsgemeinschaft zwischen Dingen und Menschen. Mit den beiden Werken *Wir sind nie modern gewesen* von 1998 und *Das Parlament der Dinge* von 1999 formuliert er eine Kritik an der Selbstdefinition der Moderne, in deren Gesellschaftsmodell die Dinge bzw. „Quasi Objekte“<sup>107</sup> keine Relevanz zu haben scheinen.

Für Latour sind die Dinge nicht einfach passive, bedienbare Objekte, sondern ein aktiver Bestandteil unserer modernen Gesellschaft. Die von dem Denken der Moderne geprägte Unterscheidung zwischen Mensch und Welt, zwischen Subjekt und Objekt, wie sie in der Philosophie von Descartes, Kant und Hegel zu finden ist, lassen sich in unserer Zeit, gerade auf Grund der Handlungsmacht der Dinge nicht mehr aufrechterhalten und sind ihrerseits schon zum Mythos geworden. Unsere Realität entspricht den Denkmodellen unserer Zeit schon längst nicht mehr. Unter der Oberfläche breiteten sich immer mehr Hybridwesen aus, die nicht mehr klar ein- oder zuzuordnen sind. Eine klare

---

<sup>106</sup> Roland Barthes: *Réalités*, zitiert nach ebd., S. 36.

<sup>107</sup> Vgl. Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2008, S. 70–76.

Differenzierung zwischen Gegenstand und Ding, wie Heidegger sie noch vorgenommen hat, ist für Latour nicht mehr möglich.

Deshalb schlägt er vor, die Gesellschaft als „Kollektiv“ von „menschlichen und nichtmenschlichen Wesen“ zu begreifen, als Netzwerk von „Aktanten“, die miteinander auf allen Ebenen in Verbindung treten und sich gegenseitig konditionieren: „Der Begriff des Aktanten hat – neben dem des Akteurs – in der literarischen Semiotik den Begriff der Person oder der *dramatis personae* ersetzt, denn er umfasst nicht nur Menschen, sondern auch Tiere, Objekte und Konzepte.“<sup>108</sup>

Für Latour sollte man in der Soziologie wie in einer Erzählanalyse vorgehen. Demnach wäre ein Aktant einfach eine Einheit, die einen führenden Part in der Handlung übernimmt: „Jedes Artefakt hat sein Skript und das Potential, einen Passanten aufzuhalten und zu zwingen, in seiner Geschichte eine Rolle zu übernehmen.“<sup>109</sup>

Das Handlungspotenzial des Dings lässt sich messen, indem man hinterfragt, ob sich bei dessen An- oder Abwesenheit etwas verändern würde. Latour veranschaulicht drei Modalitäten der Interaktion zwischen Subjekt und Ding.

In einer ersten Interaktionsform agiert das Ding als Aktant. Hier geht es um ein Verhältnis, in welchem „nichtmenschliche Wesen“ „menschliche Wesen“ konditionieren.

Niemals taucht ein Virus ohne seinen Virologen auf, nie ein Pulsar ohne seinen Radioastronomen, ein Drogenabhängiger ohne seine Drogen, ein Löwe ohne seinen Masai, ein Arbeiter ohne seine Gewerkschaft, ein Eigentümer ohne sein Eigentum, ein Landwirt ohne seine Landschaft [...] jede dieser Propositionen wird begleitet von ihren Instrumenten, die das was sie sagt, übertragen können.<sup>110</sup>

In diesem reziproken Verhältnis macht der Mensch das Ding zum Ding und das Ding den Menschen zum Menschen. Keiner der beiden Aktanten könnte losgelöst vom anderen existieren.

In einer zweiten Modalität tritt das Ding als Hybridwesen auf. An Phänomenen wie dem durch FCKW-Ausstoß bedingten Treibhauseffekt sowie die durch den HI-Virus ausgelöste Aidshysterie verdeutlicht Latour, dass eine klare Trennung unserer Gesellschaft in Disziplinen und Rubriken, wie es die Moderne in der Theorie vornimmt, nicht möglich ist. Er zeigt auf, dass alles untereinander durch Netzwerke verbunden ist und dass gerade Dinge an Schlüsselpositionen für diese Verknüpfungen stehen.

Der winzigste Aidsvirus bringt uns vom Geschlecht zum Unbewußten, von dort nach Afrika, zu Zellkulturen, zur DNS, nach San Francisco. [...] Man braucht bloß irgendeine harmlose Spraydose zu drücken, und schon ist man unterwegs zur Antarktis, von dort zur *University of California* in Irvine, zu

---

<sup>108</sup> Ders.: *Wir sind nie modern gewesen*, a.a.O., S. 8.

<sup>109</sup> Ders.: „Ein Kollektiv von Menschen und nichtmenschlichen Wesen“, in: ders.: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchung zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002, S. 211 – 265.

<sup>110</sup> Ders.: *Das Parlament der Dinge*, a.a.O., S. 211.

den Fließbändern in Lyon, zur Chemie der Edelgase und vielleicht zur UNO. Doch dieser fragile Faden wird in ebenso viele Teile zerstückelt, wie es reine Fachgebiete gibt.<sup>111</sup>

Zwischen Gesellschaft, Natur und Dingwelt existieren hybride Netzwerke, in denen menschliche, tierische, pflanzliche oder dingliche Akteure interagieren und das gesellschaftliche Band aufrechterhalten.

Eine dritte Modalität entsteht über die Handlungsanweisung, welche den Dingen immanent ist. Dieses Verhältnis veranschaulicht Latour unter anderem an dem Beispiel der Schlüsselanhänger von Hotelzimmerschlüsseln. Diese laufen nur all zu oft Gefahr, von den Gästen mit nach Hause genommen oder in der freien Natur verloren zu werden. „Die auf ein Schild geschriebene Aussage im Imperativ ‚Geben Sie ihre Schlüssel bitte an der Rezeption ab!‘ scheint nicht ausreichend, um den Hotelgästen ein [anderes] Verhalten aufzuzwingen.“<sup>112</sup> Wenn allerdings diese Befehlszeichen der Institution durch eine „dicke gusseiserne Kugel“ als Schlüsselanhänger ersetzt werden, „muß der Hotelier sich nicht mehr auf die Moral und Disziplin seiner Gäste verlassen. Denn diese denken jetzt nur daran, wie sie die Masse wieder los werden können, die ihre Jackentasche aufbläht oder ihre Handtasche beschwert.“<sup>113</sup>

Dabei unterliegen die Handlungsanweisungen der Dinge den selben kulturellen Parametern, wie jede andere Sprache. Bei *Site of fiction* hatten wir beispielsweise einen zwölfjährigen Zuschauer, der nicht mehr wusste, wie man eine Kassette einlegt. Er musste uns als Performerinnen erst anschauen, um zu erfahren, was man mit *diesem Dinge denn machen kann*.

Tecklenburg macht gerade diese letzte Modalität, die Vorstellung der Handlungsanweisung, für eine narratologische Dinglektüre nutzbar, indem sie behauptet, dass diese Handlungsanweisungen auch Erzählanweisungen sein könnten. So sagt sie: „Die den Dingen eingeschriebenen Handlungsanweisungen mögen unter Umständen darin bestehen, Subjekte zum (auto-)biografischen Erzählen aufzufordern.“

Insofern würden Gegenstände, beispielsweise in einer autobiografischen Performance, eine mündliche Erzählsituation veranlassen. Die Archäologie betreibt seit jeher diese Form der Dinglektüre. Jede Geschichtsschreibung beginnt mit einem Fundstück, von welchem narrative Rückschlüsse auf seinen Ursprung gezogen werden. Anders als die Archäologie kann die autobiografische Performance (wie Eingangs am Beispiel von Xavier le Roy ausgeführt wurde) diesen Geschichtsschreibungsvorgang kritisch mitreflektieren.

---

<sup>111</sup> Ders.: *Wir sind noch nie modern gewesen*, a.a.O., S. 8f.

<sup>112</sup> Ders.: „Das moralische Gewicht eines Schlüsselanhängers“, in: ders.: *Der Berliner Schlüssel. Erkundung eines Liebhabers der Wissenschaft*, Akademie Verlag, Berlin 1996, S. 53.

<sup>113</sup> Ebd.

Im ersten Teil dieser Arbeit wurde herausgearbeitet, dass die Handlung eine ausschlaggebende Komponente des Narrativen ist. Zur Erinnerung sei hier noch einmal meine von Wolf ausgehende Definition aus Kapitel 2.3. aufgeführt:

*Narrativ sind alle jene Darstellungen einer Handlung, die in einer auch noch so rudimenthaften Art und Weise auf eine anthropomorphe Vorstellungswelt verweisen und die deren Zustände und Vorgänge in einen potenziell sinnvollen, aber nicht notwendigen Zusammenhang bringen.*

Latour betont, dass man Handlung nicht ausschließlich auf das beschränken dürfe, „was Menschen intentional mit Sinn tun“.<sup>114</sup> Im Hinblick auf die stetig wachsende Technologisierung unserer Umwelt, die mit einer zunehmenden Handlungs- und Entscheidungsdelegation an die Welt der Dinge einhergeht, stellt sich ohnedies die Frage, wie relevant unsere Intentionalität heute noch ist, und ob unser Verhältnis zu unserer Umwelt nicht viel eher durch ein permanentes Reagieren und Stellungnehmen geprägt wird. Indem Dinge Handlungsanweisung oder Propositionen beinhalten, fordern sie geradezu eine Stellungnahme heraus.

Die Fragestellung für *Site of fiction* war dementsprechend, ob Dinge an sich schon eine Erzählsituation sein können. Nicht nur durch den Verweis auf ihre Nutzungsgeschichte, sondern durch ihre Anordnung im Raum, durch die Aktivität, die sie hervorrufen, oder durch die Stellungnahme, die sie einfordern.



*Site of fiction*, 2013 (©Bastian Kleppe)

<sup>114</sup> Ders.: *Das Parlamente der Dinge*, a.a.O., S. 108.

### 3.2.2 Dinge als Narreme und Stimuli

Vor diesem theoretischen Hintergrund wird klar, dass Dinge in vielerlei Hinsicht zu Stimuli und Narremen werden können.

Sie können wie bei Benjamin als Spuren gelesen werden und wären nach Wolf Darstellungen, „die nicht etwa nur einer illusionsstiftenden Simulierung von Realitätsfülle dienen, sondern zugleich als ‚projectors of narrative‘ Ansporn und Unterstützung für eine rezipientenseitige Kohärenzstiftung sind“<sup>115</sup>

Im Falle des Geschichtenerzählens durch Spurenlesen wird das Ding zum semantischen Zeichen. Es generiert Bedeutung, aber keine Handlung. Es erzählt von einer zeitlichen, sozialen oder psychologischen Verfasstheit seines Nutzers, nicht aber von einem Geschehen. Aus der Einrichtung des Zimmers bei *Site of fiction* wird ersichtlich, dass es sich um eine andere Epoche handelt. Das bereits verschimmelte, angebissene Butterbrot zeigt an, dass der Raum vor längerer Zeit verlassen wurde oder dass sein Bewohner eher nachlässig ist, die Bücher erzählen von Interessen und Vorlieben etc. Einige der in der Installation verwendeten Dinge sind keine Handlungsträger im engeren Sinne, aber sie geben der Handlung eine chronologische, psychosozilogische Rahmung. Sie agieren insofern als Narreme, weil sie andere narrative Elemente syntaktisch verknüpfen und sie in einen semantischen Kontext einbetten.

Gleichzeitig sind die Dinge aber auch Aktanten, also Handlungsträger, das heißt, dass sie auf Handlungen verweisen, die schon einmal mit ihnen ausgeführt wurden (das benutzte Geschirr auf dem Schlafsofa verweist auf ein möglicherweise im Bett eingenommenes Frühstück etc.).

Wenn ich das Ding im Sinne Latours als Aktanten lese, dann erzählt seine Anwesenheit von einer vergangenen oder zukünftigen Nutzungsgeschichte und wird damit zur erzählerischen Spur. Es verweist also wiederum auf einen menschlichen Nutzer und gleichzeitig auf von ihm ausgeführte Tätigkeiten. Die Zuschauerin, die sich in dem Zimmer von *Site of fiction* aufgehalten hat, könnte zu folgenden Erkenntnissen gekommen sein: *Hier wohnte ein Leser, ein Schreiber, ein Bügler, ein Schläfer, ein Kocher, ein Nicht-Putzer, ein Brillenträger, ein Pillenschlucker, ein Chemiker etc.*

Daraus könnten sich für sie folgende Handlungsschlüsse ergeben haben: *Er hat gekocht und nicht abgewaschen, er hat chemische Versuche unternommen, er hat seine Wäsche*

---

<sup>115</sup> Wolf, a.a.O., S. 66.

*gebügelt, er hat geschlafen, sich eine Brille aufgesetzt, um zu lesen, geschrieben und Pillen geschluckt.*

Die Zuschauerin hätte demnach von den Handlungsanweisungen, die den Dingen immanent sind, auf seine Nutzungsgeschichte geschlossen.

Andererseits sind Dinge aber eben auch Initiatoren von Handlung. Latour würde wohl so weit gehen zu sagen, dass es Dinge seien, die Menschen erst zu Menschen werden lassen. Das bedeutet, dass Gegenstände nicht nur Geschichten erzählen, sondern diese auch provozieren. Die Dinge im Raum haben die Zuschauerinnen, die sich im Raum aufgehalten haben, dazu animiert, sie zu nutzen. So hat ein bisschen verschütteter Sand eine Zuschauerin beispielsweise dazu animiert zu staubsaugen. Diese Handlung ergänzt die schon bestehende Geschichte des Raums; sie erzählt sie ein Stück weiter. Insofern vermitteln Dinge nicht nur Geschichten, sondern lassen diese *geschehen*.

In allen drei Eigenschaften des Dings; sei es im Falle des Dings als Spur von Geschichten, im Falle des Dings als Erzähler von Handlung und im Falle des Dings als Initiator von Geschichten agiert das Ding als Leerstelle. Es fordert über ein Defizit eine Interaktion von seinem Gegenüber. Hier kehren wir zurück zur Heidegger'schen Metapher des Krugs. Die Leerstelle macht den Krug erst zum Ding, weil der Mensch ihn (vornehmlich mit Wein) füllen darf.



*Zuschauerin beim Staubsaugen, 2013 (© Bastian Kleppe)*

### *3.2.3 Installation als performative Narrativität*

Die Installation als Raum und als Nicht-Ort, um den Gedanken von de Certeau noch einmal aufzunehmen, ist der syntaktische Zusammenhang aller Dinge. Die Installation ist ein Narrem, weil sie die Anordnung der Stimuli im Raum bestimmt. Es sind erst die Interrelationalitäten der Dinge, die Narrativität entstehen lassen.

Die Installation ist aber gleichzeitig auch der Raum, in welchem die Begegnung der verschiedenen Aktanten (Zuschauerin und Staubsauger) einerseits möglich gemacht wird und andererseits immer auch schon ausgestellt wird. Insofern ist die Installation Geschichtenarchiv und Bühne zugleich.

Bei *Site of fiction* kommt dieser Bühnengedanke noch stärker zum Tragen, indem das Zimmer an einer Wand mit einem zwei Meter langen Einwegspiegel ausgestattet ist.

Durch diesen Einwegspiegel, den die Zuschauerin im Raum natürlich als Fenster für eine beobachtende Instanz vermutet, bekommt das Geschehen in dem Zimmer eine Bildrahmung im 16:9-Format und wird somit zum *Tableau*.<sup>116</sup> Unabhängig davon, ob die Zuschauerin über die Beschaffenheit des Spiegels informiert ist oder nicht, fühlt sie sich selber durch die Dopplung der eigenen Person in dem Setting durch den Spiegel beobachtet. Sie reflektiert sich und ihre Gestik und nimmt sich selber als Darstellerin einer Szene wahr.

Um die Theatralik der Installation zu unterstreichen, bedarf es allerdings einer Einrichtung durch eine Gegenständlichkeit, welche eine gewisse szenische Aktivität garantiert, d. h. groß genug ist, um szenisch zu sein.

Die vier oben ausgeführten theoretischen Abhandlungen über die Gegenstände zeigen, dass sich das Ding als selbstständige physikalische Einheit immer weiter auflöst und immer mehr mit dem Menschen verschmilzt. Das antizipiert Benjamin, wenn er von dem „möblierten Menschen“ spricht. Mit dieser Verschmelzung zwischen Objekt und Subjekt verschwindet auch die externalisierte Handhabung der Dinge.

Vor der sogenannten Technologisierung haben sich Form des Gegenstands und Nutzungsbewegung durch den Menschen morphologisch bedingt. Diese Beziehung nennt Baudrillard die „traditionelle Gebärde“, sie konstituiert sich über den Kraftaufwand, den die *Hand-habung* des Gegenstands erfordert.

Wir bewundern an den Sicheln, Körben, Krügen und Eggen diesen Reigen von Handgriffen und Gebärden, von Symbolen und Funktionen, der sich an Ansprüchen des Körpers, der Arbeit und des Materials angepasst hat. Die ganze Herrlichkeit dieser Beziehung bleibt aber der rationalen Brauchbarkeit unterstellt. Ohne seine Gegenstände ist der Mensch hilflos, ohne ihren Meister sind die Gegenstände hilflos.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> „Unser fundamentaler Drang ist nicht der Drang zu beobachten, sondern der, Teil einer Inszenierung zu sein, sich einem Blick zu zeigen – allerdings nicht dem Blick einer bestimmten Person in der Realität, sondern dem nichtexistenten reinen Blick des großen Anderen. [...] Die beiden korrelativen Positionen des Schauspielers auf der Bühne und des Zuschauers sind nicht ontologisch gleichwertig oder gleichzeitig: wir sind ursprünglich nicht Beobachter der Schaubühne der Realität, sondern Teil des Tableaus, das für die Leere eines nichtexistenten Blicks inszeniert wird, und erst nachträglich können wir die Position derer einnehmen, die den Blick auf die Bühne richten. Die unerträgliche, ‚unmögliche‘ Position ist nicht die des Schauspielers, sondern die des Zuschauers.“ Slavoy Žižek: *Die politische Suspension des Ethischen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005., S. 91. Zitiert nach André Eiermann: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Transcript, Bielefeld 2009, S. 73.

<sup>117</sup> Baudrillard, a.a.O., S. 62.

Baudrillard bedauert schon in den 1960er-Jahren, dass die Theatralik dieser Handhabung dem modernen Drücken von Druckknöpfen, Schaltern und Tastaturen weichen muss. Was würde er wohl zu dem heutigen sanften Streicheln unserer Touchscreens sagen? Die Aktivität des modernen Menschen als Nutzer von Dingen ist nach Baudrillard die der „funktionellen Gebärde“. Die Dinge werden heute nicht mehr gehandhabt, sondern betätigt. Anstelle des Kraftaufwands tritt die Kontrolle.

„Der Abstraktion der modernen Energieformen entspricht eine Abstraktion der menschlichen Gebärden, und diese äußern sich weniger in einer neuromuskulären Aktivität als im zerebro-sensoriellen System der Kontrollbewegung.“<sup>118</sup>

Für *Site of fiction* haben wir die Inneneinrichtung des Raums in den 1990er-Jahren kontextualisiert. Diese Dekade stellt wiederum unsere frühe Jugendzeit dar.

Die Einrichtungsgegenstände in *Site of fiction*, die wir zum Teil wirklich in den Kellern unserer Elternhäuser wiedergefunden haben, erzählen, genau wie in Benjamins Texten *Traumkitsch* und *Berliner Kindheit*, von Erlebtem und Erträumtem. Von einer Zeit der chemischen Experimente, Videospiele und hoch emotionaler Grungemusik. Eine Zeit, erfüllt von dem Glauben an die soziale Marktwirtschaft und an die Unzerstörbarkeit der Compact-Disc. Kurt Cobain sollte kurz vor seinem Tod in einem Interview sagen, dass wir die letzte unschuldige Generation gewesen seien.<sup>119</sup>

Die 1990er-Jahre sind aber auch die Zeit, in welcher Medien gerade noch haptisch waren, bevor sie sich dann mit dem Einzug des Internets in die Haushalte in der digitalen Cloud auflösten. Fotos lagen noch irgendwo im Zimmer herum und waren nicht nur auf dem Smartphone abgespeichert, Kassetten, Bücher, Videokassetten - all diese persönlichen Dokumente, all diese Spuren von Persönlichkeit waren noch haptisch und räumlich anwesend. Wir hatten noch ein anderes Verhältnis zu Dingen, waren noch stärker „wohnende“<sup>120</sup> und weniger „möblierte“<sup>121</sup> Menschen. Indem wir für *Site of fiction* diese Haptik einer vergangenen Zeit reproduziert haben, sind wir in unserer künstlerischen Praxis *traumkitschig* gewesen. Wir haben gehofft dadurch ein *déjà vu* bei der Zuschauerin auslösen zu können. Ähnlich wie es Benjamin dem Surrealismus unterstellt, wollten wir eine Verdinglichung und damit Ausstellung von kollektiven Träumen unserer Generation zu erzeugen. „Das Träumen hat an der Geschichte Teil.“<sup>122</sup>

---

<sup>118</sup> Ebd., S 64 f.

<sup>119</sup> Vgl. <http://www.theguardian.com/commentisfree/2011/sep/13/grunge-revival-kurt-cobain> (letzter Zugriff: 25.08.2013).

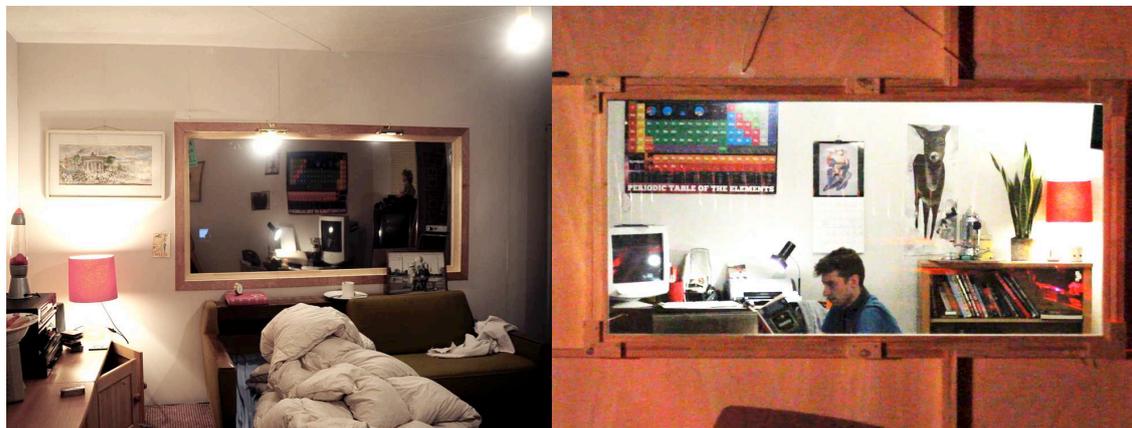
<sup>120</sup> Vgl. Heidegger, S. 184.

<sup>121</sup> Vgl. Benjamin, „Traumkitsch“, a.a.O., S. 622.

<sup>122</sup> Benjamin, „Traumkitsch“, a.a.O., S. 620.

Gleichzeitig fordern diese Gegenstände aber auch noch eine andere, externere Körperlichkeit ein, als es das Bedienen eines Touchscreens mit sich bringt; das wiederum erschien uns in einem theatralen Kontext interessanter.

Für eine Performance, die installativ und gegenständlich erzählen möchte, bedeutet das notgedrungen einen gewissen Rückzug in den *Kitsch*.



*Innenansicht des Spiegels, Einblick durch den Spiegel in das Zimmer, 2013 (©Bastian Kleppe)*

### 3.3. Das Spiel – zur spielerischen Umkehrung der Erzählerposition

„Jede Aufführung ist ein öffentlicher Raum – und eine Einladung. Und ein Gastgeber, der die ganze Zeit redet und außerdem nur von sich, wird dieser Erwartung nicht wirklich gerecht. Er wird nicht einmal merken, was für wunderbare Gäste er hat.“

HEINER GOEBBELS<sup>123</sup>

Durch eine gefaxte Anweisung, einen Telefonanruf, ein wiederholtes Klopfen oder ein Lichtsignal wird die Zuschauerin in den Kleiderschrank des Zimmers gelockt und von dort durch eine versteckte Hintertür aus dem Zimmer gelotst.

<sup>123</sup> Heiner Goebbels: „Der Raum als Einladung. Der Zuschauer als Ort der Kunst“, in: Angela Lammert, Michael Diers, Robert Kudielka, Gerd Mattenklatt (Hrsg.): *Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg 2008, S. 268.



*Zuschauerin verlässt Box und Zuschauer auf der Tribüne, 2013(© Bastian Kleppe)*

Eine Performerin wartet auf der anderen Seite der versteckten Tür auf sie und führt sie zu einer Zuschauertribüne, von welcher man auf eine große Fensterscheibe schaut, die den Blick auf das Zimmer freigibt, aus dem unsere Zuschauerin gerade gekommen ist und in welches bereits der nächste Zuschauer eintritt.

Auf der Zuschauertribüne sitzen schon andere Zuschauer und beobachten fünf Performerinnen, die geschäftig hin- und herlaufen und allerlei technische Geräte bedienen. Immer wieder gleichen sie das, was Sie tun, mit dem Geschehen in der Box ab, sie schauen unentwegt auf das Fenster und scheinen mit ihrem Tun auf die Handlung in der Box zu reagieren. Sie setzen eine Illusionsmaschinerie für den nächsten Zuschauer im Raum in Gang: eine fährt das Licht, eine andere spricht die angebliche Aufzeichnung auf dem Anrufbeantworter live ein. Legt der Zuschauer im Zimmer eine Kassette ein, setzen sie sich schnell an ihre Instrumente und spielen einen Popsong ein. Und wenn der Zuschauer in dem Zimmer auf die Idee kommt, die Videokassette einzulegen, dann muss auch das Video mit dem Titel „I love you“ vor einer kleinen Kulisse live gespielt und aufgenommen werden.



*Filmsituation, 2013 (© Bastian Kleppe)*

Die Performerinnen kommunizieren untereinander mit einstudierten Handbewegungen. Indem die Mechanismen und Quasikausalitäten nicht von technischen Interfaces, sondern von den Performerinnen gesteuert werden, machen sie die Performance quasi zur Dienerin des Illusionsbedürfnisses des Zuschauers: Sie steht ganz zu seiner Verfügung.

Play! Drück Play und ich erzähle dir eine Geschichte. Der Zuschauer in der Box konnte die verschiedenen Medien im Raum (einen Videorekorder, einen Kassettenspieler, ein Telefon, ein Chatprogramm am Computer und einen Anrufbeantworter) frei bedienen. Was er nicht wusste oder vielleicht nur ahnen konnte, ist, dass die vermeintlich reproduzierenden Medien in Wirklichkeit *interfaces* für Liveeinspielungen waren. Jedes Drücken einer Playtaste hat außerhalb des Zimmers einen aufwendigen Prozess ausgelöst. Kameras und Mikros mussten eingeschaltet werden, das Tonpult musste umgeroutet werden, an einem Soundtisch musste die passende akustische Atmosphäre produziert werden etc. Gleichzeitig wurden über diese Medien aber auch narrative Versatzteile gesendet. Diese konnten, wenn man als Zuschauerin lange genug auf der Tribüne sitzen blieb, zu einer Geschichte zusammengesetzt werden. Das Weiterkommen der Geschichte und die Reihenfolge dieser Versatzteile hingen dabei von der jeweiligen Zuschauerin in dem Raum ab. Wenn die Zuschauerin nicht das Bedürfnis hatte, eins der Medien zu triggern, erzählte sich die Geschichte nicht weiter. Gleichzeitig hat sie durch ihre körperliche Anwesenheit in dieser Installationsbühne die Geschichte aber auch permanent mit eigenen Handlungen erweitert.

### *3.3.1 Erzählerpositionen*

Mit *Site of fiction* haben wir versucht, eine Geschichte zu erzählen, indem wir die verschiedenen Versatzteile der Geschichte zur Disposition gestellt haben und dann an die narrativ verknüpfende Wahrnehmung einerseits und die narrative Aktivität der Zuschauerin andererseits plädiert haben. Die Geschichte sollte also in und von der Zuschauerin erzählt werden.

So wurde sie nicht nur in eine Installation geschickt, aus welcher ein narrativer Sinnzusammenhang lesbar war, sondern dadurch, dass dieser Raum mit einem zwei Meter langen Einwegspiegel ausgestattet war, auf dessen anderer Seite eine Tribüne stand, war die Zuschauerin immer auch schon Protagonistin und Erzählerin zugleich. Sie hat nicht nur Stimuli eigenständig zu einer Geschichte zusammengesetzt, sondern durch ihr Verhalten auch neue Stimuli ausgelöst.

Die Zuschauerin in der Box war für den Moment ihres Auftritts also Erzählerin und Heldin der Erzählung zugleich. Erzählerin deshalb, weil sie die Versatzteile der Geschichte selber gesetzt hat. Wenn die Performerinnen sie beispielsweise von außen angerufen haben, um über das Telefon Versatzteile der Geschichte zu übermitteln, dann konnte die Zuschauerin entscheiden, ob sie dieses Telefonat stattfinden lässt, indem sie den Hörer abnimmt, oder nicht. Insofern war sie verantwortlich für das Fortschreiten der Geschichte und auch für die Art und Weise, wie die einzelnen Versatzteile der Geschichte sich zusammenfügen. Gleichzeitig war sie aber auch Heldin der Erzählung, weil sie für die Zuschauer, die draußen saßen, zur Projektionsfläche der erzählten Geschichte wurde.

Für Lyotard zeichnet sich das narrative Wissen und damit auch dessen Problematik dadurch aus, dass derjenige dazu legitimiert ist zu erzählen, der im vermeintlichen Besitz von Wissen ist.

Er veranschaulicht das an dem Beispiel der Erzählpraxis des südamerikanischen Eingeborenenstamms der Kaxinawa. Dort wird eine Erzählung immer mit einer feststehenden Wendung begonnen: „Dies ist die Geschichte von ..., so wie ich sie gehört habe“ und mit den Worten „hier endet die Geschichte von ..., der sie euch erzählt hat, heißt ....“<sup>124</sup> Der Erzähler erlangt also seine Autorität daraus, dass er die Geschichte selber schon einmal gehört hat. Demnach, so folgert Lyotard, müsse auch der Held der Geschichte einmal ein Zuhörer dieser Geschichte gewesen sein. „Aus dieser Gleichartigkeit des Status folgt, dass der jetzige Erzähler selbst der Held einer Erzählung sein kann, wie es der vormalige war.“ Diese Zusammenführung von verschiedenen funktionellen Rollen des Erzählakts zu einer Person ist für Lyotard aber durchaus nicht positiv konnotiert.

In den Erzählungen, im Gegensatz zum Sprachspiel, bestimmt das „beförderte Wissen also mit einem einzigen Schlag sowohl, was gesagt werden muss, um gehört zu werden, als auch, was gehört werden muss, um sprechen zu können, als auch was gespielt werden muss, um zum Gegenstand einer Erzählung werden zu können.“<sup>125</sup> Die Erzählposition ist immer auch eine Machtposition von jemandem, der sich in einer privilegierten Situation befindet, aus welcher er einen Überblick behaupten kann.

Auch für Benjamin scheint angesammelte Erfahrung die ausschlaggebende Legitimation zu sein, um erzählen zu können und zu dürfen. „Erfahrung, die von Mund zu Mund geht, ist die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben.“<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> Vgl. Lyotard, a.a.O., S. 66.

<sup>125</sup> Ebd., S. 67.

<sup>126</sup> Walter Benjamin: „Der Erzähler“, a.a.O..

Die Erzählinstanz erfordert, nach Benjamin, eine Position des Überblicks, um erzählen zu können. Der Erzähler muss, wie ein Sterbender, der schon aus dem Leben herausgetreten ist, seine Geschichte erzählen. Sterbend geht ihm plötzlich „[d]as Unvergessliche auf und teilt allem, was ihn betraf, die Autorität mit, die auch der ärmste Schächer im Sterben für die Lebenden um ihn her besitzt. Am Ursprung des Erzählens steht diese Autorität.“<sup>127</sup>

Gerade diese Autorität des Außen ist es aber, was das postmoderne Denken epistemologisch verneint. Die Annahme, dass Erkenntnisgewinn aus einer Außenperspektive möglich sei, widerspricht der Grundthese des Poststrukturalismus, wonach es den Ort des Außerhalb niemals und für niemanden geben kann.<sup>128</sup>

Bedeutet diese Verneinung eines Außens aber notgedrungen, dass es kein Erzählen mehr geben kann, oder kann man sich das Erzählen auch aus der Gegenposition heraus vorstellen? Ist es nicht möglich, dass derjenige erzählt, der noch nichts gehört hat und die Zuhörer und Zuschauer diejenigen sind, die schon wissen?

Mit *Site of fiction* haben wir das versucht. Der Unwissende, der Fremde, das Kind<sup>129</sup> war Erzähler und Held der Erzählung zugleich. Die Zuschauer auf der Tribüne kannten einen Teil seiner Erzählung, die er selber noch nicht kannte, und trotzdem war er durch die Struktur der Installation, durch die Regeln des *Sprachspiels* dazu legitimiert zu erzählen.

*Site of fiction* bietet, indem die Performance strukturell einen unwissenden Erzähler ermöglicht, künstlerisch eine Alternative zu der von Lyotard beschriebenen Symbiose von Macht und Wissen, in welchem die abendländische Wissenschaftstradition sich ansiedelt.

### 3.3.2 Das Spiel als narrativer Prozess

Narration als Spiel zu begreifen bedeutet, es als Sprachspiel zu verstehen. Das Spiel basiert auf dem temporären Konsens einer Gruppe, der interaktiv entsteht, und es begreift die *Narration* als kontingentes, prozesshaftes Ereignis.

In dem Moment, in dem die Erzählinstanz aufgelöst wird, steht die *histoire* frei zur Disposition. Das Einzige, was von einer externen Instanz a priori festgelegt wird, ist der *discours*, sprich die textuelle Materialität, in welcher sich dieser Erzählakt präsentieren wird. Die Zuschauer werden zu Teilnehmern der Geschichte. Die Erzählung wird zu einem offenen, partizipatorischen Prozess. „Innerhalb dieser Prozesshaftigkeit gilt jeglicher Konsens, der in einer kleinen Erzählung als vorübergehend abgeschlossene Einheit

---

<sup>127</sup> Ebd., S. 450.

<sup>128</sup> Vgl. Sandra Heinen: „Postmoderne und poststrukturalistische Narratologie“, in: Nünning, Nünning (Hrsg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, a.a.O., S. 247.

<sup>129</sup> Vgl. Lyotard, a.a.O., S. 63.

anzuklingen vermag, lediglich als flüchtiger ‚Zustand der Diskussion‘ im erfinderischen Spiel, niemals jedoch als anzustrebender fixer Endpunkt.<sup>130</sup>

Die Erzählung als Spiel zu verstehen, bedeutet, davon auszugehen, „dass die Regeln ihre Legitimation nicht in sich selbst haben, sondern den Gegenstand eines expliziten oder impliziten Vertrags zwischen den Spielern ausmachen.“<sup>131</sup> In einer solchen Erzählpraxis muss jede Aussage „wie ein in einem Spiel ausgeführter Spielzug betrachtet werden.“<sup>132</sup>

Die Teilnehmer vereint der Konsens, „dass es ohne Regeln kein Spiel gibt, dass selbst eine minimale Modifikation einer Regel die Natur des Spiels ändert und dass ein Spielzeug oder eine Aussage, die den Regeln nicht entsprechen, dem Spiel, das durch diese definiert wird, nicht angehören.“<sup>133</sup>

Für Tecklenburg bedeutet es, „das Erzählen als einen immer schon intersubjektiv verfassten Prozess zu denken, als eine ‚Lebensform‘ und damit als ein Handeln, das selbst - regelsetzend - einen Handlungs- und Gültigkeitsrahmen zu errichten imstande ist.“<sup>134</sup>

Tecklenburg geht es darum, ein performatives Erzählen sowohl terminologisch als auch als künstlerische Strategie zu begründen. Deshalb ist für sie auch das Spiel in erster Linie eine performative Struktur.

Ohne diese These infrage stellen zu wollen möchte ich dennoch einen weiteren Aspekt des Erzählspiels herausarbeiten. Das Erzählspiel oder das Spiel mit Geschichten ist neben der Performativität, die sein Prozess mit sich bringt, auch ein unendlicher Kontingenz aleatorischer Spielzüge. Dadurch ist jeder narrative Spielzug, jede spielerische Entscheidung für eine Version der Geschichte immer nur ein Substitut, der repräsentativ für alle abwesenden, alle nicht getätigten Spielzüge steht.

Die Akzeptanz der Spielregeln, durch die Teilnehmerinnen des Spiels (in unserem Falle die Zuschauerinnen), beinhaltet somit auch die Erkenntnis, dass die Regeln und Werte, welche das Spiel zusammenhalten und die Narration entstehen lassen, aleatorisch sind.

Wenn sich die Totalisierung alsdann als sinnlos herausstellt, so nicht, weil sich die Unendlichkeit eines Feldes nicht mit einem Blick oder einem endlichen Diskurs erfassen lässt, sondern weil die Beschaffenheit dieses Feldes – eine Sprache, und zwar eine endliche Sprache – die Totalisierung ausschließt: dieses Feld ist in der Tat das eines Spiels, das heißt unendlicher Substitution in der Abgeschlossenheit (clôture) eines begrenzten Ganzen.<sup>135</sup>

---

<sup>130</sup> Tecklenburg, a.a.O., S. 113.

<sup>131</sup> Lyotard, a.a.O., S.45.

<sup>132</sup> Ebd., S.46.

<sup>133</sup> Ebd., S. 45.

<sup>134</sup> Tecklenburg, a.a.O., S. 98.

<sup>135</sup> Jacques Derrida; „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen“, a.a.O., S. 437.

Das Spiel zeigt, dass die jeweiligen Versatzteile der Geschichte arbiträr sind. Es könnte so sein, aber es könnte auch ganz anders sein. Je nachdem wer wann welchen Spielzug tut. Die Rahmensetzung des Spiels ist dabei die Begrenzung der Sprache.

Die Zuschauerin kann ans Telefon gehen, sie kann es aber auch ignorieren. Sie kann die Videokassette einschieben oder einfach nur Staubsaugen. In jedem Fall würde die Geschichte einen anderen Lauf nehmen. Die möglichen Geschichten multiplizieren sich ins Unendliche. Jeder Spielzug enthält die Potenzialität aller nicht getätigten Spielzüge. Er enthält alle abwesenden Geschichten. „Das Spiel ist Zerreißen der Präsenz.“<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Ebd.

#### 4. ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNG

„Es ist 22:30h. Wir hören auf.“ Mit diesem Satz hat Lena Krause<sup>137</sup> jeden Abend, nachdem wir vier Stunden performt hatten das Spiel beendet. Dieses Ende sollte konträr stehen zu den typischen Geschichten, in welchen aufgehört wird zu erzählen, wenn ein Ziel erreicht ist. Es sollte kein „und sie lebten glücklich und zufrieden, und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“ geben.

Geschichten, die so enden, sind bewegt verlaufen. Stürmische Zeiten waren zu durchleben, Gefahren zu meistern, Prüfungen zu bestehen. Den richtigen Weg galt es zu finden, in finstern Wäldern, auf tobenden Meeren, unter fremden Menschen, den Weg für sich und vor allem auch zu sich. Geschichten, die so rund enden, erzählen von Kanten und Ecken, Untiefen und Abgründen, bis sie dahin gelangen.<sup>138</sup>

Unsere Geschichte würde nie ein rundes Ende haben, sie würde weiter über Kanten und Ecken verlaufen, bis irgendwann kein Zuschauer mehr käme, um die Geschichte weiterzuerzählen. Die Geschichte hörte an keinem dramaturgisch wichtigen Punkt auf, sondern einfach an einem Punkt, der durch die zeitliche Rahmensetzung vorgegeben war. Nach vier Stunden würden wir aufhören. Das war eine Regel unseres Erzählspiels.

„This is not how I go. This is not how my story ends.“ sagt Edward Bloom<sup>139</sup> seinem Sohn, als er merkt dass er sterben muss und, entgegen aller Prophezeiungen, auf einer ganz normalen Krankenhauspritsche in einem ganz normalen Provinzkrankenhaus liegt, einen Sauerstoffschlauch in der Nase. Sterbend bittet er seinen Sohn, ihm eine andere Geschichte seines Todes zu erzählen.

Der „möblierte Mensch“ trägt die Quintessenzen der alten Formen als Sehnsüchte mit sich herum. Ein rundes Ende, oder überhaupt ein klares Ende ist eine solche Form, eine solche Sehnsucht. In der Kunst werden uns diese Formen als „Traumkitsch“ widergespiegelt. In einem Spiegel im 16:9 Format. „Unser Leben soll in schöne Bilder passen“ hieß es in dem Popsong, den man hören konnte, wenn man in *Site of fiction* die Kassette in den Player einlegte.

Aber im echten Leben enden die Geschichten nicht wie im Märchen. Im echten Leben setzt einfach irgendwann der Herzschrittmacher aus, oder der Chefdramaturg des Theaters betritt den Saal und sagt er müsse jetzt abschließen. Sie enden wie die Geschichten unserer Kindheit: „So, jetzt ist acht Uhr. Jetzt gehst du ins Bett!“ „Es ist 22:30h. Wir hören auf.“

---

<sup>137</sup> Lena und den anderen Maschneurinnen (Michaela Stolte, Sabine Born und Maria-Isabel Hagen) möchte ich diese Arbeit widmen.

<sup>138</sup> Wolfgang Kraus, *Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*, Münchner Studien zur Kultur- und Sozialpsychologie (hrsg. von Heiner Keupp), Pfaffenweiler: Centaurus 2000 (= Münchner Studien zur Kultur- und Sozialpsychologie; 8), S. 1. Zitiert nach Müller-Funk: a.a.O., S. 13.

<sup>139</sup> Edward Bloom ist der Name der Hauptrolle in Tim Burtons Tragikomödie: *Big Fish*.

## 5. Anhang: Erzählungen eines Theaterabends

Die Tür wird geöffnet und ich betrete den Raum. Es ist ein Zimmer, ein kleines, einigermaßen unaufgeräumtes Zimmer mit einem ungemachten Bett, einem sehr großen Spiegel an der Wand dahinter, einem Wandschrank rechts daneben, einem Schreibtisch, Sideboard, Sessel – um nur die Dinge zu nennen, die mir als erste ins Auge fallen, bevor ich bei der näheren Untersuchung des Raums die zahlreichen Details entdecke, die sich dort befinden: Ein angebissenes Honigbrot zum Beispiel, ein ausgedruckter Text im Drucker auf dem Schreibtisch, Bücher im Sideboard, Bilder an der Wand, merkwürdige Reagenzgläser im Wandschrank, Videokassetten und CDs im Umfeld der entsprechenden Player und vieles mehr. Natürlich weiß ich: Das ist eine Kulisse. Denn ich befinde mich im Theater, im Frankfurter LAB, um genau zu sein. Und das vermeintliche Zimmer ist eine *Site of Fiction* und eine „Illusionsmaschinerie nach Motiven von E.T.A. Hoffmann“, wie mir der Titel der Performance sagt, die ich hier besuche. Deshalb betrachte ich den Raum auch nicht wirklich als unaufgeräumtes Zimmer, sondern als Inszenierung eines solchen. Und entsprechend verhalte ich mich auch ganz anders, als ich mich in einem fremden Zimmer verhalten würde. Auch gehe ich davon aus, dass hier ganz andere Dinge geschehen können bzw. werden. Ich frage mich z.B., ob vielleicht jemand unter der Bettdecke zum Vorschein kommen wird, oder wie viele Eingriffe in das Arrangement meinerseits von der Inszenierung kalkuliert sind bzw. von ihr ausgehalten werden können. Eine Videokassette, die ich einlege, lässt sich jedenfalls nicht abspielen. Und was das Ganze noch spezieller macht – bzw. theatraler –, ist der große Spiegel, der nicht von ungefähr an jene Einwegspiegel in Vernehmungsräumen erinnert, die man aus Fernsehkrimis kennt. Sprich: Anders als in einem gewöhnlichen Zimmer fühle ich mich beobachtet und vermute Zuschauer hinter dem Spiegel, Zuschauer allerdings, die ich nicht – jedenfalls jetzt noch nicht – persönlich identifizieren kann. Und die Tatsache, dass ich mich von anderen beobachtet fühle, führt auch zu einer Selbstbeobachtung meiner Aktionen, in der mir diese auf einmal wie gespielte Aktionen vorkommen. D.h. in gewisser Weise schaue ich mir dabei zu, wie ich mich vor unbekanntem Zuschauern als Rolle spiele – was gleichzeitig die Frage aufwirft, ob ich dies nicht vielleicht auch in einem gewöhnlichen Zimmer, vermeintlich unbeobachtet, immer irgendwie tue. Mit Jacques Lacan könnte man hier von einer Erfahrung jenes Blicks des ‚großen Anderen‘ sprechen, welcher uns im ‚Schauspiel der Welt‘ zu ‚angeschauten Wesen‘ macht. Und unter diesem Blick spiele ich das Spiel nun mit – obwohl ich auch diverse Versuche unternahme, es im wahrsten Sinne des Wortes zu durchschauen, indem ich meine Hände abschattend an den Spiegel lege, um hindurchzusehen, oder indem ich mich aus einem Fenster lehne, was mir tatsächlich den Blick auf eine der Performerinnen ermöglicht, die gemeinsam mit den anderen außerhalb der Zimmerkulisse das produziert, was mich innerhalb dieser Kulisse erreicht. Aber auch diese Aktionen bleiben in gewisser Weise Teil des Spiels, und neben ihnen verhalte ich mich auch immer wieder so, wie Diderot es sich gewünscht hätte, d.h. ich tue so, als ob hinter der ‚vierten Wand‘, die sich im Einwegspiegel tatsächlich materialisiert, keine Zuschauer zugegen wären (wobei ich mir zunächst – d.h. bevor ich die Performerin im Außenraum sehe – im Unterschied zum Diderotschen Schauspieler ja auch nicht wirklich sicher sein kann, ob sich hinter dieser ‚vierten Wand‘ tatsächlich Zuschauer befinden). So höre ich z.B. irgendwann den piependen Anrufbeantworter ab, lese die Texte auf dem Schreibtisch – und lasse mich schließlich in eine Chat-Konversation am Computer verwickeln, die damit endet, dass ich gebeten werde, ein rotes Kleid aus dem Schrank zu holen, dessen Rückwand dann unerwartet von einer Performerin geöffnet wird, die mich einlädt, auf einer Zuschauertribüne im dunklen Außenraum Platz zu nehmen, wo schon mehrere Personen sitzen, die vermutlich vor mir in der Zimmerkulisse waren. Von dort aus

sehe ich nun das Ensemble der Performerinnen vor dem Einwegspiegel agieren – und hinter diesem Einwegspiegel einen weiteren Besucher, der die Zimmerkulisse betritt und dort beginnt, sich in der Szenerie zu orientieren, ohne dass ich sagen könnte, ab welchem Zeitpunkt sich dieser Besucher seinerseits beobachtet fühlt.

(DR. ANDRÉ EIERMANN, Performancekünstler und Dozent für Theaterwissenschaft)

„Auto Glutofen, allerdings dräuende dunkle Wolken und fernes Grollen, trotzdem Fahrrad, vielleicht kühlender Fahrtwind, ne halbe Stunde früher, vor dem Brentanobad Gestrandete die auf den Regen warten, es gibt einen Zeppelinpark, Hunde nur an kurzer Leine, Schmidtstrasse, Einbiegen in einen Hof, junge Werber im Einheitsdress, kein LAB, zurück zum Eingang, Hinweisschild auf der Innenseite, Forsythe hat also ein Büro, Druckerei, Sushi, mehrfach um Ecken, Biertische, zum Glück auch Bier, ich habs passend, ausdrucksstark schweigend Beteiligte an Gartentischen, ich nehme Sicherheitsabstand ein, werde nach Namen (nicht nach Beruf) gefragt und muss noch 2 Runden aussetzen, was nichts macht, das Schauspiel hat längst angefangen. Wortbeiträge der Schweigenden – Eiswaffeln sehen aus wie eine Plastik, kein Wunder hab sie ja selbst gemacht, aha, reisst jetzt unser Gesprächsfaden? Einzelne Vorladungen verheissen normalerweise nichts Gutes, Steuer, Arzt, Gestellung, warten Sie hier, bis wir ihnen eine Tisch zuweisen, ich will mir nichts anmerken lassen, kenne ja sowieso niemanden ausser dir, Hallo mit Bierflasche, ein junger Mann mit Brille fragt ob ich nochmal aufs Klo möchte, bevor es anfängt, ich verneine (ungute Kindheitserinnerungen) und frage mich, ob das Kommende dazu angetan ist die Verdauung zu irritieren. Bekomme einen Zettel zugesteckt (Kassiber?) auf dem steht, dass es um Niko und sein Zimmer geht. Niko ist verschwunden. Ob ich ihn suchen muss? Dunkelheit dann (darum gehe ich nie ins Kino), das Zimmer hätte dringend eine Lüftung nötig, beengte Erinnerung, warum hatte Niko einen Barspiegel an der Wand? Gut, man ist es (Tagesgeschäft) gewohnt, dass das Sammeln von Information wiederum anderen als Information dient, bin also unter Beobachtung, vermute Kameras, deren output nachher gegen mich verwendet wird. Das eh schon nachdenkliche Verhalten gegenüber Kunst wird auf die Probe gestellt, Nachdenken übers Nachdenken. Verhaltensunsicherheit, Zuflucht zu Regel: 3dimensionale Installation mit Klangbeigaben (etwa Ilja Kabakov, plus John Duncan, etwas Dan Graham beigemischt). Konsequenz der Regel: still sein, gut aufpassen und nach Zusammenhängen suchen (watching the Detectives, Elvis Costello). Alles ist Zeichen, Realitätstiefe unbekannt, meine Zeit ist um, treffe ich jetzt Niko? Stattdessen Kommandozentrale, ist das jetzt das Schauspiel?, sagen darf ich immer noch nichts (deshalb jetzt schreiben), sehr hohe Ritualdichte, Reflektionen über das vielfältige Scheitern von Kommunikation, ich hätte mich auch kooperativer zeigen können, aber was ist authentisch?, wie vielfältig sich doch die Leute verhalten sagt die Frau, die mit mir rausgeht und ich sage, ich wär wohl nicht so ganz der Richtige gewesen, denn bei fremden Leuten würde ich bestimmt nichts anfassen.“

(ACHIM WOLLSCHIED, Installationskünstler)

Was würden Sie tun, wenn Sie allein im Zimmer eines Fremden wären? Und Sie dazu noch das unheimliche Gefühl beschleicht, beobachtet zu werden?  
Eine einzigartige Theatererfahrung bieten die Künstlerinnen aus den Studiengängen Angewandte Theaterwissenschaft, Dramaturgie und Bühnenbild der Hessischen Theaterakademie mit „Site of Fiction“.

Die „Illusionsmaschinerie nach E.T.A. Hoffmann“ besteht aus einem voll eingerichteten Raum, in den die Zuschauer jeweils einzeln hereingebeten werden. Was sie dort tun, bleibt ihnen überlassen. Möglichkeiten gibt es viele: das auf dem Bett liegende Fotoalbum durchblättern, die Bücher im Regal betrachten, das Chat-Protokoll auf dem Computerbildschirm lesen, jemanden anrufen, eine Kassette in die Stereoanlage einlegen. Jede Aufführung ist anders, der Zuschauer bestimmt, was passiert. Der darf seine Neugierde ausleben oder sich den seltsamen Empfindungen hingeben, die von dem Spiegel ausgehen. Wer schaut mir da zu? Von wie vielen Personen werde ich beobachtet? Ist das hier ein Rätsel? Ein Verhaltensexperiment? Nach zehn Minuten ist der an Hoffmanns „Sandmann“ orientierte Spuk vorbei. Oder doch nicht? Was dann passiert, soll hier nicht verraten werden - es lohnt sich, das selbst herauszufinden!  
(VERA ZIMMERMANN, Oberhessische Landespresse,<sup>140</sup> Marburg an der Lahn)

Projekt site of fiction důmyslně narušuje divácké očekávání a formu jeho účasti tím, že každý z diváků se na deset minut stává aktérem projektu: vstoupí do boxu, který je zařízen jako pokoj kohosi, kdo zemřel, nachází rodinná alba, prohlíží si desky, oblečení, obrazy, předměty, prošlý kalendář, může se posadit, napít, číst si, a to až do momentu, kdy začne být čtveřicí performerek za pomoci telefonu, záznamníku, hudby v přehrávači, televize, chatu v počítači či ruchem za oknem podněcován k různým činnostem. Po deseti minutách je nucen pokoj opustit, aby byl usazen mezi další „diváky“ a zjistil, že zrcadlo nad postelí v pokoji zemřelého je vyplněno benátským sklem a jeho rám ohraničuje scénu. Za zrcadlem sedí čtveřice dívek obklopená technikou a animuje dění v boxu pro dalšího příchozího. Vše se odehrává naživo. Každý tak může sledovat další návštěvníky opuštěného pokoje s nyní již viditelnými performerkami. Ty se ve světě za zrcadlem proměňují v duchy ukryté v různá média, naplňující cyklickou strukturu dalších šesti krátkých příběhů.<sup>141</sup>

(LUKÁŠ JIŘIČKA, Dramaturg und Journalist, Prag)

Das Wunderbare im 21. Jahrhundert?

Begleitet von stillen/m Wundern:

Bin ich Teil von etwas Unerhörtem?

Manchmal reicht schon ein Knopfdruck.

(DR. JULIA CLOOT, Leitung Institut für Zeitgenössische Musik, Frankfurt am Main)

---

<sup>140</sup> Vera Zimmermann: „Theater ganz anders: Rätsel, Snack und Spiele“, in: Oberhessische Presse, Kultur lokal, erschienen am 25.06.2013 (<http://www.op-marburg.de/Lokales/Kultur/Kultur-lokal/Theater-ganz-anders-Raetsel-Snack-und-Spiele>), letzter Zugriff: 21.07.13).

<sup>141</sup> *Das Projekt Site of fiction verstört geschickt die Erwartungen des Publikums durch die Form seiner Beteiligung: jeder Zuschauer ist für zehn Minuten Darsteller und Mitspieler des Projekts. Er betritt eine Box, die wie das Zimmer von jemandem, der gestorben ist, wie ein Familienalbum ausgestattet ist, er beobachten die Regale, die Kleidung, die Gemälde, die Objekte und den veralteten Kalender an der Wand. Er setzt sich hin, trinkt etwas, liest, bis zu dem Moment, wo vier Performerinnen von außen dem Touristen im Raum, mittels Telefon, Anrufbeantworter, Musikanlage, Fernseher, Computerchat verschiedene Anreize zur Aktivität schicken. Nach zehn Minuten wird der Zuschauer dann dazu gezwungen den Raum zu verlassen, sich zu anderen Zuschauern zu setzen und festzustellen, dass der Spiegel über dem Bett aus Spionspiegelglas bestand und dass sein Rahmen nun die Rahmung einer einsehbaren Szene darstellt. Vor dem Spiegel sitzen vier Mädchen umgeben von Technik und animieren schon die Box für den nächsten Ankömmling. Alles geschieht live. Für alle Besucher, die den Raum schon verlassen haben sind die jetzt sichtbare Performer. Für die Welt hinter dem Spiegel, sind sie Geister einer anderen Zeit, die sich in verschiedenen Medien verstecken, um darüber in einer zyklischen Struktur, sechs weitere Kurzgeschichten zu erzählen.*

Lukáš Jiříčka: „Eleonora Herder. Site of fiction“, A2 Magazin, Prag 17.07.2013 (<http://www.advojka.cz/informace/about-us>), letzter Zugriff: 18. August 2013).

## 6. LITERATURVERZEICHNIS

ADORNO, THEODOR W.: „Über epische Naivität“, in: DERS.: *Noten zur Literatur*, hg. von Rolf Tiedemann, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (WBG), Darmstadt 1998, S.34–41.

BALZER, BERND: *Einführung in die Literatur des Bürgerlichen Realismus*, (WBG), (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) Darmstadt 2006, S. 42–71.

BARTHES, ROLAND: „Semantik des Objekts“, in: DERS.: *Das semiologische Abenteuer*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988, S. 187–198.

DERS.: „Der Tod des Autors“, in: FOTIS JANNIDIS (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Reclam, Stuttgart 2000, S. 185–193.

BAUDRILLARD, JEAN: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Campus, Frankfurt a. M. 2007.

BENJAMIN, WALTER: „Der Erzähler“, in: DERS.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Suhrkamp, Frankfurt/M.1991, S. 439–465.

DERS.: „Traumkitsch“, in DERS.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, S.620–622.

DERS.: „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“, in DERS.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV.1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, S. 235–305.

BRANDSTETTER GABRIELE: „Geschichte(n) Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre“, in: ERIKA FISCHER-LICHTE, DORIS KOLESCH, CHRISTEL WEILER (Hrsg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Theater der Zeit, Berlin 1999, S.27–42.

BROWN, BILL: „Thing Theory“, in: BILL BROWN, W.J.T. MITCHELL (Hrsg.): *Critical Inquiry*, The University of Chicago, Bd. 28, Nr. 1, Chicago 2001, S. 1–23.

DE CERTEAU, MICHEL: *Die Kunst des Handelns*, Merve, Berlin 1988.

CHRISTENSEN, INGER: *alfabet/alphabet*, Kleinheinrich, Münster 2001.

DERRIDA, JACQUES: „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen“, in: DERS.: *Die Schrift und die Differenz*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, S. 422–442.

DERS.: „Kraft und Bedeutung“, in: DERS.: *Die Schrift und die Differenz*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, S. 7–35.

DERS.: *Die Stimme und das Phänomen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2003.

DOBELLI, ROLF: „Warum selbst die wahren Geschichten lügen“, in: DERS.: *Die Kunst des klugen Handelns. 52 Denkfehler, die sie besser anderen überlassen*, Carl Hanser, München 2011, S. 55–59.

EIERMANN, ANDRÉ: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Transcript, Bielefeld 2009.

FISCHER-LICHTE, ERIKA: „Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung“, in: RENATE MÖHRMANN (Hg.): *Theaterwissenschaft heute: Eine Einführung*, Dietrich Reimer, Berlin 1990, S. 233–259.

FLUDERNIK, MONIKA: *Einführung in die Erzähltheorie*, WBG, Darmstadt 2006.

GENETTE, GÉRARD: *Die Erzählung*, Wilhelm Fink, München, 1998.

GOEBBELS, HEINER: „Der Raum als Einladung. Der Zuschauer als Ort der Kunst“, in: ANGELA LAMMERT, MICHAEL DIERS, ROBERT KUDIENKA, GERD MATTENKLATT (Hrsg.): *Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg, Akademie der Künste Berlin, 2008.

HEIDEGGER, MARTIN: „Das Ding“, in: *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976*, Bd.7, hg. von Friedrich Wilhelm von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 2000, S. 165–188.

ISER, WOLFGANG: *Der implizite Leser*, Wilhelm Fink, München 1972.

DERS.: *Der Akt des Lesens*, Wilhelm Fink, München 1976.

KOSCHORKE, ALBRECHT: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*, S. Fischer, Frankfurt a. M. 2012.

KUBSCH, RON: *Vom Ende der großen Erzählungen*, in: Martin Bucer Seminar-Texte, Philosophische Anstöße, einsehbar im Internet: [http://www.bucer.de/uploads/tx\\_org/mbstexte003.pdf](http://www.bucer.de/uploads/tx_org/mbstexte003.pdf) (letzter Zugriff: 14.07.2013).

LATOUR, BRUNO: „Das moralische Gewicht eines Schlüsselanhängers“, in: DERS.: *Der Berliner Schlüssel. Erkundung eines Liebhabers der Wissenschaft*, Akademie Verlag, Berlin 1996, S. 53–65.

DERS.: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001.

DERS.: *Wir sind nie modern gewesen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2008.

DERS.: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2007.

DERS.: „Ein Kollektiv von Menschen und nichtmenschlichen Wesen“, in: DERS.: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchung zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002., S. 211 – 265.

LEHMANN, HANS-THIES: „Fabel-haft“, in: DERS.: *Das Politische Schreiben*, Theater der Zeit, Recherchen 12, Berlin 2002.

DERS.: *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 1999.

LUCKNER, ANDREAS: „Heideggers Ding“, in: HANS FRIESEN, CHRISTIAN LOTZ, JAKOB MEIER, MARKUS WOLFS (Hrsg.): *Ding und Verdinglichung. Technik und Sozialphilosophie nach Heidegger und der Kritischen Theorie*, Wilhelm Fink, München 2012, S. 99–111.

LYOTARD, JEAN-FRANCOIS: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, hg. von Peter Engelmann, Passagen Verlag, Wien 2009.

MÜLLER-FUNK, WOLFGANG: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*, Springer, Wien 2008.

NÜNNING, ANSGAR UND NÜNNING, VERA (Hrsg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2002.

Darin:

HEINEN, SANDRA: „Postmoderne und poststrukturalistische Narratologie“, S. 243 - 265.

NÜNNING, VERA und NÜNNING, ANSGAR (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2002.

Darin:

DIES.: „Produktive Grenzüberschreitungen“, S. 1-23.

ECHTERHOFF, GERALD: „Geschichten in der Psychologie“, S. 265–296.

NÜNNING, ANSGAR UND SOMMER, ROY: „Drama und Narratologie“, S. 105 - 129.

WOLF, WERNER: „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“, S. 23 - 105.

PHELAN, PEGGY: „Shards of a History of Performance Art“, in: JAMES PHELAN, PETER J. RABINOWITZ (Hrsg.): *A companion to narrative theory*, Blackwell, Malden/Oxford/Victoria 2005, S. 499–514.

RICHARDSON, BRIAN: „Voice and Narration in Postmodern Drama“, in: *New Literary History*, Bd. 32, Nr. 3, 2001, The Johns Hopkins University Press, S. 681–694. <http://muse.jhu.edu/journals/nlh/summary/v032/32.3richardson01.html> (letzter Zugriff: 21.07.2013).

SIEGMUND, GERALD: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Transcript, Bielefeld 2006.

WETZEL, MICHAEL: *Derrida*, Reclam jun., Stuttgart 2010.

### Dissertationen

SCHEUERMANN, BARBARA JOSEPHA: *Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in Werken von William Kentridge und Tracey Emin*, Inaugural-Dissertation, Universität Köln, 2005. Einsehbar im Online-Archiv der deutschen Nationalbibliothek: <http://d-nb.info/99666601X/34> (letzter Zugriff: 11.08.2013).

TECKLENBURG, NINA: *Performing Stories. Narrative Praktiken in den performativen Künsten der Jahrtausendwende*, Diss. (unveröff. Manuskript), Freie Universität Berlin 2012.

Diese Arbeit erscheint ab November 2013 unter dem Titel *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance* bei Transcript in Bielefeld / ISBN 978-3-8376-2431-1.

#### Nachschlagewerke

MANFRED BRAUNECK, GÉRARD SCHNEILIN (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 255 (darin: Hans-Thies Lehmann, „Drama“).

ERIKA FISCHER-LICHTE, DORIS KOLESCH, MATTHIAS WARSTAT (Hrsg.): *Metzler Lexikon der Theatertheorie*, Metzler, Stuttgart 2005 (darin: Doris Kolesch; „Narration“)

MARTIN GESSMANN (Hg.): *Philosophisches Wörterbuch*, Alfred Körner, Stuttgart 2009 (darin: „Kontingenz“).

#### Internetquellen:

Interview mit Bill Brown:

<http://bigthink.com/videos/the-nature-of-things> (letzter Zugriff: 25.08.2013).

Reportage über Kurt Cobain:

<http://www.theguardian.com/commentisfree/2011/sep/13/grunge-revival-kurt-cobain> (letzter Zugriff: 25.08.2013).

#### Bildmaterial:

Alle Bildrechte liegen bei Eleonora Herder und Bastian Kleppe.

Weitere Bilder sowie Videodokumentationen der Performance *Site of fiction* finden sich auf meiner Homepage unter: <http://eleonoraherder.com/site-of-fiction-2>.