

1 Einleitung

Erzählen ist, wie alle wissen, zunächst und zumeist ein sprachliches Verhalten. Wenn wir einander etwas erzählen, reden wir. Um dies feststellen zu können, muss man noch nicht einmal den Menschen als *homo narrans*¹ und das Erzählen als „anthropologische Universalie“² postulieren. Insofern ist Erzählen *ohne* Worte zunächst einmal keine ‚natürliche‘, sondern eine *artifizielle* Angelegenheit.³ Aber was soll Erzählen ohne Worte überhaupt sein? Auf jeden Fall gibt es Erzählen ohne Worte nur, wenn es Worte gibt.

In ihrem Abriss zu *Narration in Various Media* im *Living Handbook of Narratology* unterscheidet Marie-Laure Ryan, nachdem auch sie das unhintergehbare Pramat sprachlichen Erzählens konstatiert hat, unter der Überschrift „Narrating without language“ zunächst zwischen drei *Graden* eines Erzählens, dem das Medium der Sprache nicht zur Verfügung steht. In seiner striktesten Form handle es sich um ein Erzählen, in dem eine dem Adressaten unbekannte Geschichte ausschließlich durch nichtsemantische Ressourcen evoziert werde, die visuell oder akustisch übertragen werden (dem Geschmacks- Geruchs- und Tastsinn spricht sie das narrative Potenzial ab).⁴ Weniger strikt sei das Kriterium, dass die im Erzählakt zu vermittelnde Geschichte zwar neu sein muss, das Artefakt aber durch Paratexte wie insbesondere einen hinweisenden *Titel* zu einer narrativen Interpretation einlädt. In der weitesten Bedeutung des *narrating without language* ist die Geschichte dem Adressaten bereits bekannt und wird durch das nichtsprachliche Medium lediglich abgerufen; in diesem letzten Fall sei die nichtsprachliche Vermittlung *parasitic* in Bezug auf die sprachliche Version.

Eine solche Graduierung lässt vermuten, dass das Erzählen ohne Worte schwierig ist, dass es gleichsam ein Erzählen mit Hindernissen ist, weil ihm

¹ Vgl. etwa John D. Niles: *Homo Narrans. The Poetics and Anthropology of Oral Literature*. Philadelphia 1999.

² Vgl. zur Diskussion Jan Christoph Meister: Erzählen: eine anthropologische Universalie? In: Martin Huber/Wolf Schmid (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*. Berlin/New York 2018, 88-112.

³ Vgl. etwa Monika Fludernik: *Towards a ‚Natural‘ Narratology*. London 1996.

⁴ Wörtlich: „a story unknown to the appreciator is evoked by the purely sensory, non-semantic resources of image or sound“ (Marie-Laure Ryan: *Narration in Various Media* [2012, 2014]. In: *The Living Handbook of Narratology* [<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>], 19).

eine Regel der Wortlosigkeit auferlegt ist, die ihm nicht gemäß ist. Und außerdem macht sie deutlich, dass das Erzählen ohne Worte immer schon in einer Welt der Worte erfolgt, die sozusagen hilfsweise in Dienst genommen werden können. So gesehen, könnte man die Frage aufwerfen, wozu ein derartiges Erzählen ohne Worte überhaupt da ist. Nun, eine vorläufige Antwort darauf wäre einfach der Hinweis darauf, dass es ein reichhaltiges Repertoire von wortlosen Erzählungen tatsächlich gibt, die sich unterschiedlicher Vermittlungskanäle bedienen. Ryan nennt das Erzählen mittels *Bildern*, *Gesten* und *Musik* als Möglichkeiten eines „narrating without language“. Weiterführende Antworten würden erst einmal eine Klärung der Frage voraussetzen, was Erzählen selbst ist und welchen Zwecken es dient. Den Ausführungen von Ryan zufolge hat eine Erzählung die Funktion, eine *Geschichte* zu vermitteln. Aber daraus folgt eben noch nicht, dass die vermittelte Geschichte auch *neu* (also zuvor unvermittelt) sein muss. Es kann auch sein, dass Erzählen dazu dient, eine bereits bekannte Geschichte *vor Augen zu stellen* (sie also zu zeigen). Aber ist das dann noch Erzählen? Wenn der Mensch ein *homo narrans* ist, so wird er auch dort Geschichten erkennen können, wo niemand erzählt.

Dieses Buch widmet sich dem weiten Feld des Erzählens ohne Worte ausgehend von Beispielen. Dahinter steht der Grundsatz, dass auch und gerade theoretische Fragen nur vom konkreten Beispiel aus entfaltet werden können. Das betrifft natürlich in erster Linie die Frage nach den möglichen Formen des Erzählens ohne Worte und deren Mehrwert. Das Nachdenken über die Beispiele involviert aber sogleich in einige Grundfragen der (intermedialen) Narratologie: Ab wann wollen wir von einer *Geschichte* sprechen? Was heißt es, dass eine Geschichte *bekannt* sein muss? Welchen konstruktiven Anteil an der Übermittlung einer Geschichte ist dem *Rezipienten* zuzuschreiben? Auf welcher Ebene sollen denn im Erzählen die Worte *fehlen*? Inwiefern setzt ein Erzählen ohne Worte immer eine Welt *mit* Wörtern voraus? Solche Fragen werden in diesem Buch sozusagen vom Rand aus angegangen. Es geht weniger darum, „Erzählen ohne Worte“ als einen sauber abzutrennenden Bereich auszuweisen, als vielmehr an Beispielen zu analysieren, wie es funktionieren kann, welche Möglichkeiten es birgt und was es uns – als sprechende Wesen – *bedeuten* kann. Und es geht darum, es als *Rätsel* und als *Abgrund* erscheinen zu lassen. Vielleicht enthüllt sich das Gemeinsame dieses Ohne-Wort-Seins für uns in einer Herausforderung oder gar in einem Anspruch.

Durch die Beispiele soll zwar ein Überblick über das Erzählen ohne Worte gewonnen werden, aber dies geschieht nicht auf eine systematische Weise und ohne Anspruch auf Vollständigkeit (vielmehr eignet der Auswahl der Beispiele notwendigerweise ein hohes Maß an Willkür). Das Feld wird also eher erschlossen als abgedeckt. Das einzelne Beispiel soll dabei in seiner Eigentümlichkeit gewürdigt, vor allem aber im Hinblick auf die spezifische mediale Logik des Erzählens ohne Worte hin analysiert werden, die in ihm zur Geltung kommt. Diese Zugangsweise impliziert weiterhin, dass hier keine historische Entwicklung des Erzählens ohne Worte gegeben wird, auch wenn bei den einzelnen Formen historische Kontexte immer wieder eine wichtige Rolle spielen. Denn *das* Erzählen ohne Worte gibt es eben nicht (es gibt keinen *Begriff* davon), es gibt lediglich ein Bündel ganz verschiedenartiger Erzählformen, die jeweils ihren eigenen historischen Index haben. Wenn man diese Erzählweisen nebeneinanderlegt, können unvermutete Parallelen und Verwandtschaften zutage treten.⁵

Dies gelingt allerdings nur, wenn für die Untersuchung einige übergreifende Kategorien bzw. Begriffe zugrunde gelegt werden, die den allgemeinen narratologischen Problemhorizont angeben und hier in vorläufiger Form skizziert seien. Mit dem Gebrauch dieser vier Kategorien und Begriffe bezieht die vorliegende Untersuchung zugleich Stellung hinsichtlich einiger narratologischer Grundfragen, die in dieser Einleitung nur andeutungsweise vorgestellt werden können.

Als erstes muss die *Nacherzählung* als eine entscheidende erzähltheoretische Kategorie hervorgehoben werden.⁶ Als ein einfaches Kriterium dafür, ob eine Erzählung vorliegt, soll im Folgenden gelten, ob eine konsistente Nacherzählung für sie angefertigt werden kann. Bei einer verbalen Erzählung ist das in der Regel (obzwar nicht immer) unproblematisch: Wenn eine durch eine sprachliche Erzählinstanz vermittelte Geschichte von verschiedenen

⁵ In dieser theoretischen Ausrichtung liegt letztlich die Rechtfertigung für dieses Buch. Forschungsliteratur zu den einzelnen Bereichen des ‚Erzählens ohne Worte‘ gibt es in der Regel, nicht aber unter dem narratologischen und kulturtheoretischen Aspekt des ‚Erzählens ohne Worte‘ im Allgemeinen.

⁶ Der Begriff der Nacherzählung soll hier mit Bedacht nicht genauer definiert werden: So ungefähr weiß man, was eine Nacherzählung ist. Das heißt insbesondere, dass das schwierige Verhältnis zwischen der Nacherzählung und der sogenannten *Inhaltsangabe* unterbelichtet bleibt. Im Laufe dieses Buches werden Nacherzählungen angefertigt, die eher Inhaltsangaben sind. Das Problem stellt sich in erster Linie, sobald eine Erzählung Analepsen enthält.

Personen nacherzählt wird, so werden sich diese nacherzählten Geschichten im Regelfall stark ähneln bzw. die beteiligten Personen sich vermutlich darüber einigen können, warum sie in einigen Punkten divergieren. Beim Erzählen *ohne Worte* muss die ohne Worte vermittelte Geschichte in eine mit Worten erzählte Nacherzählung transformiert werden. Denn *Nacherzählungen* werden – unabhängig davon, wie sie ansonsten definiert werden mögen – *immer* mit Worten angefertigt.⁷ Dieser Status der Nacherzählung ist natürlich zugleich ein schlagender Beleg für das Pramat des Erzählens *mit Wörtern*. Mit dem Erzählen-Können ist auch das Nacherzählen-Können eine ‚anthropologische Universalie‘. Grob gesagt gilt in dieser Untersuchung der Grundsatz: Wo beim Erzählen ohne Worte keine Nacherzählung möglich ist (bzw. die gegebenen Nacherzählungen sehr stark divergieren), liegt kein ‚eigentliches‘ Erzählen ohne Worte vor. Es wird sich jedoch zeigen, dass das Kriterium der Nacherzählbarkeit beim Erzählen ohne Worte keineswegs selbstverständlich zu handhaben ist. Wenn eine Erzählung ohne Worte in eine Nacherzählung mit Worten verwandelt wird, geht immer etwas verloren – geht irgendwie das Entscheidende verloren. An die Tätigkeit des Nacherzählens ist daher auch ein ethischer Anspruch zu stellen. Sie muss, wenn sie dem Nacherzählten *gerecht* werden möchte, ihre Worte sorgsam setzen und auch das zu vermitteln versuchen, was nicht durch Worte vermittelt werden kann.

Zweitens ist – ein wenig ausführlicher – auf ein Begriffspaar einzugehen, das in der Narratologie immer wieder intensiv diskutiert worden ist (im Gege-

⁷ Vgl. die Ausführungen von Gérard Genette zum Resümee in *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a.M. 1993, 334f. Freilich liegt hier der Verdacht einer *petitio principii* nahe: Eine Nacherzählung, die nicht verbal ist, bezeichnet man einfach nicht als Nacherzählung. Das Buch *Der ganze Film in 5 Sekunden* (Matteo Civashi/Gianmarco Milesi, Frankfurt a.M. 2014) – auf das im Abschnitt *Piktogramme* noch genauer eingegangen wird – beispielsweise bietet die Zusammenfassung von 150 Filmen in Form von kurzen Piktogrammen (also ohne Worte). Das sind keine Nacherzählungen, weil ihr Witz darin besteht, dass man die Filme kennen muss, um die Piktogramme zu verstehen. D.h.: Die Piktogramme kann man nicht nacherzählen. Eine Nacherzählung ist aber etwas, was man wiederum nacherzählen kann. Eine zweite Schwierigkeit besteht darin, dass der Begriff der Nacherzählung natürlich eine Bezugnahme auf einen Prättext beinhaltet, der als solcher damit gesetzt ist. Es genügt nicht, dass in einem Artefakt (wie beispielsweise einer Pantomime) verkürzt dieselbe *Handlung* wiedergegeben wird wie in einem anderen Artefakt (zum Beispiel einem Theaterstück), weil dann kein Bezug zum Prättext besteht (ein Beispiel für diesen Fall, nämlich *Hamlet*, wird im Abschnitt *Pantomimisches Spiel* vorgestellt). Aber wie bzw. wodurch kann denn erkannt werden, dass ein solcher Bezug vorliegt?

satz zur Nacherzählung, der bislang kaum die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt wurde) und – über die Narratologie hinaus – eine fundamentale Frage jeder Kultur betrifft: auf die Opposition *telling* vs. *showing*. Sie hängt zusammen mit der Unterscheidung zwischen *diegesis* und *mimesis*, die Platon in der *Politeia* (392c bis 395) vornimmt⁸: Ersteres liegt vor, wenn der Dichter als er selbst spricht und auch nicht den Eindruck erweckt, als ein anderer zu sprechen – wenn er also ‚im eigentlichen Sinne‘ erzählt. Letzteres liegt vor, wenn der Dichter lediglich andere Figuren sprechen lässt, wie es im Drama der Fall ist. Eine Mischform hingegen ist zu konstatieren, wenn der Dichter – wie Homer in seinen Epen – teils selbst spricht, teils die Figuren in wörtlicher Rede sprechen lässt. In einer ‚reinen‘ oder ‚einfachen‘ Erzählung wird etwas *erzählt*, in einem Drama wird etwas *gezeigt*.⁹ Insofern zielt auch die Unterscheidung zwischen der *berichtenden* Erzählung und der *szenischen* Darstellung auf diesen Gegensatz.¹⁰

Letztlich kann man sagen, dass es die unzulässige, aber auch unvermeidbare Vermischung oder Ineinssetzung dieser Gegensatzpaare ist, in der sich das Fundamentale einer Frage niederschlägt, die möglicherweise nur umkreist werden kann. Die Opposition *telling/showing* ist in der poetologischen Diskussion um den modernen Roman aufgekommen. Percy Lubbock liefert sie in seinem Buch *The Art of Fiction* von 1921. Die inkriminierte Stelle lautet: „the art of fiction does not begin until the novelist thinks of his story as a matter to be *shown*, to be so exhibited that it will tell itself.“¹¹ Auch wenn es sich hier um eine normative Setzung handelt: In diesem Satz wäre jedes Wort auf die Goldwaage zu legen. Lubbock spricht gerade nicht davon, wer spricht. Ihm geht es um die kategoriale Unterscheidung zweier narrativer Verfahren. Bei dem einen – ‚auktorialen‘ – wird dem Leser erzählt, worum es geht; beim anderen – dem ‚nicht-auktorialen‘ – muss der Leser aus dem

⁸ Vgl. zum Überblick etwa Stephen Hallwell: Diegesis – Mimesis [2012]. In: *The Living Handbook of Narratology* [<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/36.html>].

⁹ Der Beschreibung, dass in einem Drama etwas gezeigt wird, kann man freilich auch mit dem Hinweis darauf widersprechen, dass zwar ein Film gezeigt, ein Drama hingegen *aufgeführt* wird. Die Frage, inwiefern das Aufführen ein Zeigen ist, impliziert die Frage nach dem Subjekt: Wer führt auf, wer zeigt? Und hier kann eine Antwort sein: Insofern das Drama als eine Form des Erzählens begriffen wird, wird etwas *gezeigt*. *Gezeigt* wird stets ein *Etwas*, das *mehr als einmal* gezeigt werden kann. Die Aufführung hingegen ist ein einmaliges Geschehen. Sie heißt aber andererseits so, weil sich etwas wiederholt: Es gibt ein *Stück* (von dem man sinnvoll fragen kann, inwiefern es etwas erzählt).

¹⁰ Vgl. etwa Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1989, 191-194.

¹¹ Percy Lubbock: *The Craft of Fiction* [1921]. London 1960, 62.

Gezeigten erschließen, worum es geht. Aber auch wenn im zweiten Fall der Anschein entstehen mag, dass die Geschichte „sich selbst erzählt“, ist es in beiden Fällen die Erzählinstanz, die das vermittelt, was die Leser lesen. Genette weist entsprechend darauf hin, dass der Begriff des *showing* in Bezug auf die verbale Erzählung nur im metaphorischen Sinn gemeint sein kann, bzw. „völlig illusorisch ist: Im Gegensatz zur dramatischen Darstellung kann keine Erzählung ihre Geschichte „zeigen“ oder „nachahmen“, denn „alle Narration, mündliche wie schriftliche“, sei „sprachlicher Natur“ und „Sprache bezeichnet, ohne nachzuahmen“¹². Das wäre also die Konsequenz: Unterscheidet man in dieser Weise zwischen *showing* und *telling*, so fällt nicht nur das verbale Erzählen *in toto* auf die Seite des *telling*, sondern überall dort, wo es kein *telling* – also keine vermittelnde Erzählinstanz – gibt, wird auch nicht „im eigentlichen Sinne“ erzählt, sondern eben nur „gezeigt“. Genette macht – und hier zieht er wieder die Verbindung zu Platon – nur eine Ausnahme: „Es sei denn, der bezeichnete (erzählte) Gegenstand gehört selbst zur Sprache“.¹³ Das kann bei der „Erzählung von Worten“ der Fall sein, wenn die Erzählinstanz das Gesprochene in (sogenannter) wörtlicher Rede *zitiert*. Wenn sie das tut, erzählt sie „eigentlich“ nicht mehr: „Der Erzähler erzählt den Satz des Helden nicht, und auch dass er ihn nachahmt, ist eigentlich zu viel gesagt: er *kopiert* ihn einfach, und insofern kann man hier nicht von Erzählen sprechen.“¹⁴

Aus dieser Position folgt, dass bei Medien, in denen eine „Story“ ohne die Vermittlung einer sprachlichen Erzählinstanz irgendwie *gezeigt* wird, kein „eigentliches Erzählen“ vorliegt. Das gilt für das Drama, aber auch für den Film, weil beide das Gesehene unmittelbar darzustellen scheinen. Und es gilt natürlich erst recht für das Erzählen *ohne Worte*. Da sich nicht leugnen lässt, dass auch z.B. das Medium Film als ein narratives Medium genutzt wird, müsste man dann wohl zwischen einem engen und einem weiten Erzählbegriff unterscheiden, wie es eine ganze Reihe von Narratologen tut.¹⁵ Es wäre

¹² Gérard Genette: *Die Erzählung*. Paderborn 2010, 104.

¹³ Ebd., 105.

¹⁴ Ebd., 108. Dass das eine (instanzentheoretisch motivierte) Vereinfachung ist, ergibt sich schon daraus, dass der Held ja nicht schreibt, sondern spricht.

¹⁵ Vgl. etwa Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. Berlin/New York 2005, 19; Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier 2002, 23-104, hier 39; vgl. allgemein als Problemaufriss: Matthias Brütsch: Ist Erzählen graduierbar? Zur Problematik

aber verfehlt, wenn man behaupten würde, das Erzählen durch Zeigen käme ohne eine Vermittlungsinstanz aus. Es gibt dort eben eine *Instanz* des Zeigens. Für den Film etwa nimmt Markus Kuhn (und mit ihm viele andere) eine *visuelle Erzählinstanz* an, der eben all die filmischen Mittel zugeschlagen werden, mit deren Hilfe der Film eine Geschichte vermittelt. Denn *Zeit*, *Modus* und *Stimme* – nach Gérard Genette die drei Kategorien zur Beschreibung des verbalsprachlichen Erzählers – sind Kategorien, die man auch auf den Film anwenden kann.

Das Problem besteht darin, dass die mit der Opposition *telling/showing* belegte Unterscheidung einerseits eine kategoriale und andererseits eine graduelle Seite hat. Man kann nicht sagen, dass der Film ‚weniger‘ narrativ ist, weil er meist über keine sprachliche Erzählinstanz verfügt. Gewiss ist die Zusammensetzung der einzelnen Einstellungen im Film zu einer kausalogisch nachvollziehbaren Geschichte eine konstruktive Leistung des Rezipienten, aber diese Leistung wird den Rezipienten oftmals viel leichter gemacht als in einem modernen Roman, in dem die Erzählinstanz möglichst weit zurücktritt (die Geschichte also im Sinne Lubbooks ‚gezeigt‘ wird bzw. ‚sich selbst erzählt‘). Nicht nur das Erzählen durch eine sprachliche Erzählinstanz, auch das Zeigen durch eine nichtsprachliche Erzählinstanz kann auf sehr verschiedene Art und Weise geschehen. Was *Zeigen* eigentlich ist, wie es *funktioniert* und in welchem Sinne es eine *Instanz* ist, die zeigt, ist in diesem Zusammenhang noch gar nicht geklärt. In der Narratologie wird der Begriff des Zeigens mehr oder weniger unbefragt und ohne Rekurs auf die pragmalinguistischen Theorien zur Deixis¹⁶, die Politik des Zeigens¹⁷, die Phänomenologie¹⁸ und vor allem die Institutionentheorie¹⁹ in Anspruch

transmedialer Narrativitätsvergleiche. In: *Diegesis* 2/1 (2013), 54-74.

¹⁶ Vgl. Anja Stukenbrock: Referenz durch Zeigen. Zur Theorie der Deixis. In: *Deutsche Sprache* 37 (2009), 289-316.

¹⁷ Vgl. Karen van den Berg/Hans-Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Politik des Zeigens*. Paderborn 2010.

¹⁸ Vgl. Lambert Wiesing: Zeigen, Verweisen und Präsentieren. In: Karen van den Berg/Hans-Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Politik des Zeigens*. Paderborn 2010, 18-27 sowie Hilge Landweer: Zeigen, Sich-zeigen und Sehen-lassen. Evolutionstheoretische Untersuchungen zu geteilter Intentionalität in phänomenologischer Sicht. In: Ebd., 29-58. Vgl. für eine andere Pointierung auch Dieter Mersch: Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen. In: Stephan Günzel/Dieter Mersch (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2014, 312-319.

¹⁹ Vgl. Pierre Legendre: *Gott im Spiegel. Untersuchung zur Institution der Bilder*. Berlin 2012, insbes. den Abschnitt ‚Die Macht als Unterfangen des Zeigens‘ (ebd., 38-40). Dort heißt

genommen. Vergessen wir auch nicht, dass das Verb *zeigen* auch im Sinne von ‚beweisen‘ verwendet wird. In narratologischer Hinsicht wäre unter anderem zu unterscheiden zwischen einer Zeigehandlung, bei der jemand jemandem *etwas* zeigt, und dem *Sich-Zeigen* einer Person oder Figur (bei dem man unschlüssig darüber sein kann, inwiefern auch dies eine Handlung ist). Es scheint so, dass derjenige, der sich darauf beschränkt, etwas zu zeigen, beabsichtigt, die Aufmerksamkeit von sich weg auf das sogenannte Zeigeziel zu lenken. Die visuelle Erzählinstanz des Zeigens wäre insofern stets unpersonal, während umgekehrt die sprachliche Erzählinstanz – die nicht zeigt, sondern erzählt – in dem Maße etwas Persönliches bekommen kann, in dem sie – durch Worte! – Kontur gewinnt und ‚sich zeigt‘. Jedenfalls ist diese Untersuchung zum Erzählen ohne Worte auch ein Beitrag zum Nachdenken über verschiedene Weisen des Zeigens.²⁰

Die dritte Kategorie, deren Reflexion für die Analyse des Erzählers ohne Worte unverzichtbar ist, ist die des *Geschebens* im Verhältnis zur *Geschichte*. In der Narratologie wird das Geschehen meist als das gedacht, was der Geschichte zugrundeliegt. Wolf Schmid beispielsweise geht in den *Elementen der Narratologie* von vier narrativen Ebenen aus: 1. Geschehen, 2. Geschichte, 3. Erzählung, 4. Präsentation der Erzählung. Dabei sind die ersten beiden Ebenen, *Geschehen* und *Geschichte*, der *histoire* zugeordnet, die beiden anderen, *Erzählung* und *Präsentation der Erzählung*, dem *discours*.²¹ Der Übergang von *Geschehen* zu *Geschichte* lässt sich Brütsch zufolge so zusammenfassen: „Die Geschichte ist das Resultat einer Auswahl von Geschehensmomenten und Qualitäten aus der unendlichen Fülle an potentiellen Situationen, Personen und Handlungen.“²² Das Geschehen hat keinen Anfang und kein Ende; es liegt vor einer Auswahl im Hinblick auf etwas, was man daraus machen kann. Um hingegen eine Geschichte zu erzählen, muss man einen Anfang und ein Ende setzen und aus den Geschehenselementen diejenigen auswählen, die in der Geschichte eine Rolle spielen sollen. Man kann es jedoch auch

es, „dass die Macht des Zeigens, die gesellschaftlich im Modus des Theatralen und Rituellen zum Ausdruck kommt, nichts anderes ist als die Ausübung der institutionellen Funktion“ (ebd., 39).

²⁰ Vgl. zum philosophischen Nachdenken über das Zeigen zusammenfassend auch: Thomas Rentsch/Morris Vollmann: Zeigen. In: Joachim Ritter/Karlfried Grüneder/Gottfried Gabriel (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, Basel 2004. DOI: 10.24894/HWPh.4924.

²¹ Vgl. Schmid: Elemente der Narratologie, 244.

²² Brütsch: Ist Erzählen graduierbar?, 65.

anders herum sehen, was im Reich der Fiktion besonders deutlich wird. Denn dort gibt es, so Schmid, das Geschehen „nicht in der Form einer vorgegebenen realen Wirklichkeit, sondern im Modus einer implizierten fiktiven Wirklichkeit“, weil der Leser, beispielsweise eines Romans, aus der erzählten Geschichte auf ein Geschehen schließt, aus dem die erzählten Bestandteile der Geschichte ausgewählt worden sind: „Insofern das Geschehen nichts anderes ist als das implizierte Ausgangsmaterial für Selektionen, deren Ergebnis die Geschichte bildet, kann es nicht hinsichtlich der realen Welt, sondern nur in Abhängigkeit von der es implizierenden Geschichte gedacht werden.“²³

Ein Geschehen ist etwas, was – trivialerweise – eine zeitliche Erstreckung hat. Nur deshalb kann es in eine Geschichte transformiert und erzählt werden (wobei die Erzählung insbesondere die zeitliche Ordnung verändern kann). Als letzter Schritt folgt dann die *Präsentation* der Erzählung. Hier wird offenkundig, wie sehr Schmids Modell ganz auf das verbale Erzählen abstellt. Zwar erklärt er, dass die Präsentation der Erzählung durch „Verbalisierung“ im Unterschied zur Präsentationsmöglichkeit in einem anderen „– filmischen, mimischen, tänzerischen, musikalischen oder figuralen – Medium“²⁴ erfolge, er unterschlägt aber, dass diese anderen Medien, die auf einem *Zeigen* beruhen, wiederum ein *Geschehen* präsentieren. Umgekehrt scheint der Begriff der *Präsentation*, der das Erzählen ja in die Nähe des *Zeigens* rückt, bei der Verbalisierung eigentlich nicht so recht am Platze zu sein.

Geht man mit Schmid von vier narrativen Ebenen aus, so ist die letzte Ebene diejenige, die dem Rezipienten allein zugänglich ist. Sie bildet die „Phäno-Ebene (während die drei vorausgehenden Ebenen nur durch Abstraktion zu gewinnende Geno-Ebenen sind), d.h. sie ist als einzige der Ebenen der empirischen Beobachtung zugänglich“.²⁵ In welchem Verhältnis steht dann das Geschehen, das uns bei der Präsentation einer Erzählung gezeigt wird – etwa das Geschehen auf der Bühne – zum Geschehen auf der ersten narrativen Ebene? Das Geschehen der ersten narrativen Ebene ist lediglich ein Konstrukt der ‚Wirklichkeit‘, *real* ist das Geschehen nur als *Wiedergabe* in einem Medium, das *nicht alles* aufzeichnet. Tonaufzeichnungen zeichnen akustisches Geschehen auf, Bildaufzeichnungen das von einer

²³ Schmid: Elemente der Narratologie, 248f.

²⁴ Ebd., 243.

²⁵ Ebd.

Kamera erfasste Geschehen. Auch die Aufführung eines Theaterstücks – das Geschehen auf der Bühne – kann mitgeschnitten werden. Wird dann aber die Präsentation einer *Erzählung* aufgezeichnet? Da es sich um ein *Geschehen* handelt, muss der Rezipient aus dem, was ihm gezeigt wird, ja noch einmal die Elemente auswählen, um sie zu einer Geschichte zusammenzusetzen! Dass die erste mit der vierten Ebene im Falle des Erzählens durch Zeigen zusammenfallen kann – also das Geschehen mit der Präsentation der Erzählung – muss für den Status der zweiten und dritten Ebene zu denken geben. Da Erzählen ohne Worte stets Erzählen durch Zeigen ist, muss die Rolle des Geschehens, insbesondere in seinem Verhältnis zur Geschichte, sorgsam untersucht werden.

Der vierte Begriff soll dazu dienen, das Erzählen durch Zeigen genauer als einen *Akt* zu erfassen. Es ist der der *medialen Montage*. Das entscheidende Argument dafür, dass auch das Erzählen durch Zeigen einer *Instanz* bedarf, besteht darin, dass die Bestandteile der zu erzählenden Geschichte, die sich Selektionsprozessen verdanken, auch wieder zusammengesetzt, also *montiert* werden müssen. Der Erzähldiskurs des Films erfolgt vor allem durch Schnitt und Montage (sowie durch Bewegungen der Kamera und Veränderungen der Schärfentiefe). Noch deutlicher funktioniert der Comic mit seinen sequenzierten Bildern über die Montage von einzelnen Panels. Nur weil der Film und der Comic Bilder montieren, sind sie auch zu einer Operation in der Lage, die in der Narratologie als ein wichtiges Unterscheidungskriterium im Verhältnis des Erzählens zum Geschehen gehandelt wird: der Umstellung der Chronologie. Während die sprachliche Erzählung sehr leicht auf frühere Ereignisse Bezug nehmen und spätere vorwegnehmen kann, ist dies beim Erzählen durch Zeigen nicht so einfach. Die Möglichkeit zu schneiden und zu montieren ist hier eine notwendige Bedingung. Erzählungen in Medien, bei denen es keine Montage in diesem Sinne gibt, wie insbesondere bei der Pantomime, sind kaum der Zeitumstellungen fähig.²⁶ Um sie zu realisieren, benötigt die Pantomime zum einen eine Einteilung in abgetrennte Szenen und zum anderen eine mediale Montage, die eine schriftsprachliche

²⁶ Schon daran kann man übrigens ersehen, dass das Modell, demzufolge erst beim Übergang von der Erzählung (Ebene drei) zur Präsentation der Erzählung (Ebene vier) das *Medium* der Präsentation gewählt wird, die Sachlage verfälscht wiedergibt. Es können eben nicht alle Medien des Erzählens alle Geschichten wiedergeben. Mit der Wahl einer Erzählung, die beispielsweise eine Zeitumstellung vornimmt, wird bereits eine Selektion möglicher Erzählmedien vorgenommen.

Erzählinstanz – zum Beispiel in Form von orientierenden Zwischentiteln – mit einbezieht. Das ganz auf das Zeigen angewiesene Erzählen ohne Worte kann sich solcher Mittel nicht bedienen. Es ist daher genau zu beobachten, welche Arten der medialen Montage dem Erzählen ohne Worte zur Verfügung stehen.

Die Einteilung dieses Buches ergibt sich, könnte man meinen, zwanglos aus den Feldern, in denen Erzählen ohne Worte stattfindet. Marie-Laure Ryan nennt, wie bereits angedeutet, in ihrem Artikel *Narration in Various Media* Bilder, Gesten und Instrumentalmusik als mögliche Kandidaten für „narrating without language“. Der Instrumentalmusik attestiert sie jedoch, dass sie nicht in der Lage sei, spezifische Geschichten zu erzählen.²⁷ In diesem Buch wird sie nicht berücksichtigt, weil narrativ ausgerichtete Instrumentalmusik das Kriterium, dass man die in ihr präsentierte ‚Geschichte‘ *nacherzählen* kann, nicht erfüllt.

Die Gründe dafür hat Werner Wolf genauer analysiert. Es lohnt sich, kurz auf sie einzugehen, weil der Begriff des Erzählens im Allgemeinen (und dadurch auch des Erzählens ohne Worte) auf diese Weise geschärft bzw. differenziert werden kann. Wolf bestimmt den Grad der Narrativität eines Mediums bzw. Artefakts nach dem Vorhandensein von sogenannten *Narrenmen*. Je weniger Narrenme im Werk vorhanden sind, desto mehr muss der Rezipient tun, um das betreffende Artefakt als narrativ aufzufassen. Dabei werden drei verschiedene Typen von Narrenmen unterschieden: die *qualitativen*, die *inhaltlichen* und die *syntaktischen* Narrenme.²⁸ Zu den qualitativen Narrenmen zählt er die *Sinndimension*, die *Darstellungsqualität* und die *Erlebnisqualität*; bei den inhaltlichen Narrenmen ist die Ebene der *histoire* dominant – das Erzählte hat eben einen bestimmten Inhalt, wozu insbesondere eine Spezifizierung von Zeit und Ort gehört, dazu typischerweise das Auftreten „*anthropomorpher Wesen*“²⁹ sowie eine ereignisartige Interaktion zwischen ihnen; die syntaktischen Narrenme betreffen in erster Linie eine Eigenschaft des *discours*: ein auf der Chronologie basierendes Verknüpfungsprinzip, eine Kombination von auftauchendem Neuem und begrenzter Wiederholung, eine „nicht-notwendige Teleologie“, das Stiften von „Kausalbeziehungen“

²⁷ Ryan: *Narration in Various Media*, 27.

²⁸ Vgl. Wolf: *Das Problem der Narrativität*, 44.

²⁹ Ebd., 45.

zwischen einzelnen Elementen sowie thematische „Kohärenzbildung“.³⁰ In der Instrumentalmusik sind nach Wolf zwar Narreme vorhanden, weshalb man sie dann als ‚irgendwie erzählerisch‘ empfinden kann, aber sie ist gleichwohl nur *quasi-narrativ*, weil Kernbestandteile des Narrativen fehlen. In diesem Sinne *quasi-narrativ* ist insbesondere die Programm-Musik des 19. Jahrhunderts, in der man versucht hat, die Musik als Medium des Erzählers zu nutzen, wie etwa in der *Symphonie Fantastique* von Hector Berlioz (1830) oder in *Die Moldau* von Bedřich Smetana (1882). Man kann beim Hören solcher Musik die vage Vorstellung eines Erzählerischen entwickeln, ohne indes die geringste Ahnung vom intendierten ‚Gegenstand‘ dieser Erzählung zu haben. Und man kann auch umgekehrt Narratives in eine Musik ‚hineinhören‘, die in keiner Weise als ‚erzählerisch‘ intendiert gewesen ist. Und mehr noch: Man kann Musik als ‚erzählerisch‘ empfinden, ohne sich einen konkreten Gegenstand dieser ‚Erzählung‘ vorzustellen.

Das liegt Wolf zufolge zunächst einmal am „semiotische[n] Problem musikalischer Referenz“: „Jeder Diskurs, der im Dienst des Narrativen stehen soll, muß zur Erfüllung der basalen Darstellungsqualität des Erzählers zu präziser Heteroreferenz, d.h. zu einer Referenz jenseits des betreffenden Werkes und seines Mediums, befähigt sein.“³¹ Das Musikstück *Die Moldau* kann jedoch in keiner Weise eine referentielle Beziehung auf den Fluss Moldau herstellen (*ihn bezeichnen*): Man muss schon wissen, dass es hier um die Moldau gehen soll, um nachvollziehen zu können, dass in diesem symphonischen Werk der Lauf eines Flusses von der Quelle bis zur Mündung wiedergegeben oder nachgeahmt werden soll. Damit hängt auch zusammen, dass die Kategorie des *Fiktionalen* auf Musik überhaupt nicht anwendbar zu sein scheint.³² Was also mehr oder weniger ausfällt, sind – in der Terminologie Wolfs – die *inhaltlichen* Narreme. Hingegen sind die syntaktischen Narreme vorhanden – es gibt einen musikalischen *discours*, der ebenso in einer linearen Zeitlichkeit voranschreitet wie es bei einer Erzählstimme der Fall ist.

Instrumentalmusik kann infolge ihrer „referentiellen Indeterminiertheit“ zu einer „Projektionsfläche“³³ auch für ‚Erzählerisches‘ werden. In diesem

³⁰ Ebd., 50

³¹ Ebd., 77.

³² Vgl. ebd., 79.

³³ Ebd., 83.

Sinne aufgefasst, darf das Narrative der Musik allerdings nicht mehr auf Musikstücke eingeschränkt werden, die als erzählerisch im Sinne der Programmmusik *intendiert* sind. Bestimmte Eigenschaften – ein „nicht zu kleiner Umfang“, eine „geringe Offensichtlichkeit musikalisch-selbstreferenzieller Formorientiertheit“ und ein „relativ hoher Grad an ‚Dramatik‘“³⁴ – führen dazu, dass sie (in den Ohren des abendländischen *homo narrans*) sozusagen *automatisch* quasi-narrativen Charakter erhält. Dass sie sich deshalb für die „Projektion narrativer Handlung“³⁵ anbietet, ist insofern zu viel gesagt, als eher von einer Narrativierung des musikalischen *Geschebens* zu sprechen wäre, das gerade nicht handelnden Akteuren zugeschrieben werden könnte. Im Grunde gilt strukturell, was Theodor W. Adorno in einem Text über die symphonische Musik Gustav Mahlers gesagt hat: „Dass Musik sich selber vortrage, sich selbst zum Inhalt habe, ohne Erzähltes erzähle, ist keine Tautologie [...].“³⁶ Wenn man sagen möchte, dass Musik ohne Worte erzählt, dann muss man hinzufügen, dass sie eben *nichts* erzählt, aber auch nichts *zeigt*.³⁷

Insofern die Musik ‚ohne Erzähltes erzählt‘ und also nicht *nacherzählt* werden kann, wird sie in diesen Überlegungen über das Erzählen ohne Worte nicht als eigenständiges Erzählmedium berücksichtigt. Nacherzählbarkeit ist

³⁴ Ebd., 85.

³⁵ Werner Wolf: Erzählen in der Musik. In: Martin Huber, Wolf Schmid (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*. Berlin/Boston 2018, 499–513, hier 508.

³⁶ Theodor W. Adorno: Mahler. Eine musikalische Physiognomik. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Bd. 13: *Die musikalischen Monographien*. Frankfurt a.M. 1971, 225. Vgl. dazu auch: Florian Kraemer: Raum – Perspektive – Narration. Was Gustav Mahler zur intermedialen Narrationstheorie beitragen könnte. In: Frédéric Döhl/Daniel Martin Feige (Hg.): *Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven*. Bielefeld 2015, 227–244.

³⁷ Daniel Martin Feige argumentiert in seinem Aufsatz „Musik als Paradigma ästhetischen Erzählens“, dass Narration als „ästhetische Form [...] keinen Unterschied zwischen dem ‚Was‘ und dem ‚Wie‘“ des Erzählens zulasse und deshalb die Musik, bei der dieser Unterschied (zwischen *histoire* und *discours*) hinfällig ist, das „Paradigma ästhetischen Erzählens“ sei (Daniel Martin Feige: Musik als Paradigma ästhetischen Erzählens. In: Frédéric Döhl/Daniel Martin Feige (Hg.): *Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven*. Bielefeld 2015, 59–84, hier 59). Im Übrigen wäre darauf hinzuweisen, dass Instrumentalmusik, die sich von Gesang und Tanz emanzipiert hat (eine ‚Emanzipation‘, die die Voraussetzung für die Entwicklung dieses ‚Erzählerischen‘ ist), eine recht späte Erscheinung in der abendländischen Musikgeschichte darstellt. Sie hängt nicht zuletzt mit dem Übergang vom Polyphonischen zum Symphonischen zusammen, in welchem die „Suggestion einer musikalischen ‚narrating voice‘“ (Wolf: Erzählen in der Musik, 509), also gleichsam einer Erzählinstanz, entstehen kann.

gerade deshalb ein entscheidendes Kriterium, weil sie ohne das Vermögen des Mediums zu ‚präziser Heteroreferenz‘ nicht möglich ist. Insbesondere müssen die Akteure einer Erzählung (die ‚anthropomorphen Wesen‘) identifizierbar sein.

Bleibt dann als Basis für eine Einteilung nur das Erzählen mit Bildern und das Erzählen mit Gesten, d.h. mit dem Körper. Gewiss funktioniert *Zeigen* in diesen beiden Feldern auf eine sehr unterschiedliche Art und Weise. Trotzdem ist diese kategoriale Trennung nicht unproblematisch. So kann es sich beim Erzählen mit Bildern um unbewegte oder um bewegte Bilder handeln. Und beim Erzählen mit dem Körper gibt es einerseits den Pantomimen, der alle Rollen eines Geschehens selber übernimmt, und andererseits das stumme Spiel ohne Worte mit verteilten Rollen und mehreren Darstellern. Gehört nicht ein Stummfilm ohne Zwischentitel, der ein solches Spiel ohne Worte mit verteilten Rollen zeigt, sowohl zum Erzählen mit Bildern als auch zum Erzählen mit Gesten? In welchem Verhältnis steht beides zu einander? Was hat das Erzählen mittels eines Gemäldes überhaupt zu tun mit einem Erzählen mittels bewegter Bilder in einem Spielfilm, in dem nicht gesprochen wird? Ist es überhaupt möglich, durch das Zeigen von Bildern zu erzählen, ohne Körper zu zeigen, die etwas zeigen? Muss nicht jeder Körper, der etwas zeigt, ein Körper-Bild sein?

Im Folgenden wird die Einteilung in ‚Erzählen mit Bildern‘ einerseits und ‚Erzählen mit Gesten‘ andererseits zwar ebenfalls zugrunde gelegt, zugleich jedoch modifiziert und differenziert. Damit ist (aus systematischen Gründen) kein systematischer Anspruch verknüpft. Für die Wahl der Einteilung spielt eine Rolle, dass das Interesse dieses Buches nicht einfach darin besteht, das Erzählen in ‚wortlosen‘ Medien zu untersuchen. In gewisser Weise sind ‚wortlose‘ Medien überhaupt nur eine Abstraktion. Ein Bild kann nicht nur durch Paratexte wie den Titel von Worten umgeben sein, es kann auch Worte enthalten, denn es kann Schrift zeigen. Michel Butor hat in *Die Wörter in der Malerei* gezeigt, dass die Beziehung der Malerei zu den Worten immer schon gegeben ist.³⁸ Insofern ist das Bild nicht ‚rein‘, sondern selbst bereits eine mediale Montage. Nicht nur Bild, auch Text wird optisch übertragen. In diesem Buch wird es daher in erster Linie um Formen des Erzählens gehen, die sich in ihrer medialen Montage des Gebrauchs der Worte enthalten,

³⁸ Michel Butor: *Die Wörter in der Malerei*. Essay [1969]. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M. 1993.

die sich das Wort versagen oder zumindest Verfahrensregeln im Gebrauch der Worte auferlegen, die verhindern, dass sie als Erzähl-Worte fungieren. So beruht ja auch die Pantomime nicht darauf, dass die Akteure nicht sprechen können, sondern dass ihnen auferlegt ist, nicht zu sprechen.

Ein erstes Kapitel ist dem Erzählen mit unbewegten Bildern und Bildfolgen gewidmet. Es folgt ein Kapitel über verschiedene Logiken des pantomimischen Erzählens. Das wortlose Erzählen mittels Bildserien, also vor allem der verschiedenen Formen, in denen der Comic sich der Sprechblasen enthalten kann, erhält ein eigenes Kapitel. Am Ende steht ein Kapitel über das Erzählen mit bewegten Bildern; auch hier geht es keineswegs nur um Stummfilme ohne Zwischentitel, sondern ebenso um Filme, in denen einfach keine Worte zu hören sind.

Bei dieser Einteilung wird also ebenfalls Ähnliches getrennt – wie etwa die Bildfolge und die Bildserie – und Heterogenes in einem Kapitel vereinigt – wie etwa das Daumenkino und der Tonfilm ohne Worte, oder der pantomimische Sketch und ein *Act without Words*. Diese Einteilung ist ebenfalls angreifbar. Aber sie ist auch dazu da, um angegriffen zu werden. Dies geschieht durch ein Nachdenken anhand von Beispielen, die einerseits unvermutete Nachbarschaften enthüllen und andererseits kategoriale Unterschiede im scheinbar Ähnlichen freilegen. Dieses Buch ist kein Abriss, sondern eine Erkundung, deren Ergebnisse sich weder auf den Begriff bringen noch zusammenfassen lassen.