

Aus:

Nina Tecklenburg

Performing Stories

Erzählen in Theater und Performance

April 2014, 348 Seiten, kart., zahlr. Abb., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-2431-1

Spuren lesen, Dinge sammeln, Erinnerungen kartografieren, um die Wette autobiografieren: In den performativen Künsten lassen sich eine Reihe neuer, nicht-literarischer Erzählpraktiken beobachten, die sich weder unter einer dramatischen noch einer postdramatischen Perspektive subsumieren lassen.

Vor dem Hintergrund innovativer theatraler Erzählformen entwickelt Nina Tecklenburg einen alternativen Zugang zum Narrativen: Im Zentrum steht das Erzählen als sinnliche, kulturelle Praxis und als partizipatorischer, soziale Beziehungen stiftender Prozess. Das Buch liefert einen grundlegenden Beitrag zur Aufführungstheorie und zur interdisziplinären Erzählforschung.

Nina Tecklenburg (Dr. phil.) ist Theaterwissenschaftlerin, Performerin, Regisseurin und Dramaturgin. Sie arbeitet freiberuflich mit den Performancegruppen Interrobang, She She Pop, Gob Squad und Lone Twin Theatre.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2431-1

Inhalt

Vorwort | 9

I. Performing Stories. Eine Einleitung | 11

1. Ursprungserzählung. Die Erste | 11
2. Theater- und kulturhistorische Einordnung | 24
 - 2.1 Illusion, Distanz, Präsenz, Interaktion.
Stationen des Narrativen im Theater des 20. Jahrhunderts | 24
 - 2.2 Vernetztes Erzählen und narrative Selbstinszenierung | 33
3. Begriffliche Voraussetzungen | 37
 - 3.1 Erzählen: *How to do Things With Stories* | 37
 - 3.2 Aufführung und Narration:
Diesseits und jenseits von Ko-Präsenz und Stofflichkeit | 46
4. Protagonisten, Plot, Methodisches | 53

II. (Theoretische) Szenen des Narrativen | 61

1. Eine begehbbare Mordgeschichte (*Uwe Mengel*) | 61
2. Theaterwissenschaftliche und erzähltheoretische Perspektiven | 63
 - 2.1 Zwischen Drama und Aufführung.
Das Narrative als Abweichung und Ausgegrenztes | 63
 - 2.2 Zwischen Sprache und Abbild. Das Narrative als sprachliche
Kommunikation und als Darstellung von Geschehnissen | 76
3. Perspektivenwechsel: Das Narrative als Prozess und Performanz | 92
 - 3.1 *Plotting*, narratives Wissen, narrative Energie.
Zur Offenheit des Erzählens | 98
 - 3.2 Zwischenergebnis: Dynamisierung | 107
 - 3.3 Verstricken, Erzählhandeln, Vermitteln.
Erzählen als kulturelle und soziale Praktik | 109

III. Narrative Spiele | 117

1. Erzählen und Spielen | 117
2. Erzählen als (Sprach-)Spiel (Wittgenstein) | 124
3. ...und in der tausendsten Nacht.
Ein Wettkampf (*Forced Entertainment*) | 129
 - 3.1 *fabula interrupta*. Narratives Begehren | 130
 - 3.2 Aufs Spiel gesetzt: Geschichtenkanon und Erzählpolitik | 135
4. Narrative Selbstlegitimierung des sozialen Bandes (Lyotard) | 138
5. Moralische Verstrickungen. Ein Rollenspiel (*SIGNA*) | 146
 - 5.1 Vertrauensspiele und Geheimniskrämerei: Unter Zeugen | 148
 - 5.2 Gerüchteküchen und Erzählschwärme.
Von der Macht des fliegenden Erzählens | 156

IV. Dinggeschichten: (Auto-)Biografisches Sammeln, Schneidern und Basteln | 165

1. Wie Dinge uns erzählen | 165
2. (Auto-)biografische Materialschlacht (*Bobby Baker*) | 176
 - 2.1 Sich selbst sammeln | 176
 - 2.2 Undinge, Geschichtengemenge und der Versuch einer Selbstreinigung | 179
3. Identitätsschneiderei (*She She Pop*) | 186
 - 3.1 Geschichten wie Kleider anprobieren | 192
 - 3.2 Die Selbsterzählung als Fetisch | 195

V. Erzählbewegungen und Erzählräume | 203

1. Narrative *walks* | 203
2. Spurenlesen – Spurenfolgen – Spurenlegen (*Janet Cardiff, plan b*) | 211
 - 2.1 Zur Narrativität der Spur | 213
 - 2.2 Durch die Stadt *narrivieren* | 217
3. *Fly*nieren und Kartografieren (*LIGNA, plan b*) | 225
 - 3.1 GPS-Flanerie | 225
 - 3.2 Bewegung – Erzählen – *Mapping* | 235

VI. Erzählereignisse | 245

1. Erzählen über Aufführungen | 245

2. Antizipierte Nostalgie.

Die Aufführung als große Erzählung (*Lone Twin*) | 251

2.1 Ereignis – Erzählen – Geschichten | 251

2.2 Odyssee auf dem Fahrrad. Über anekdotische Heldentaten | 259

2.3 *Recycling*: Gemeinschaftshistorie und wiederholtes Enden | 266

3. Performancekunst erzählen.

Zur (Ent-)Mythisierung der Aufführung (*Boryana Rossa*) | 274

3.1 Mythos Ereignis – Mythos Aufführung | 274

3.2 Du sollst Dir (k)ein Bildnis machen. Mythos Performancekunst | 282

3.3 Es geht um Leben und Tod. Versteckte Narrative der Body Art | 287

VII. Schluss: Theater der Narration | 295

1. Nacherzählung | 295

2. Thesen | 308

2.1 Aufführungstheorie als narrative Wissenspraxis | 308

2.2 Für eine performativitätstheoretische Erzählforschung | 309

2.3 Semiosis und Aisthesis:

Wechselseitig konstitutive Asymmetrie | 311

3. Ursprungserzählung. Die Zweite | 313

VIII. Bibliografie | 317

„Stellen Sie sich vor irgendwer hört dem zu wie Sie selbst irgend etwas erzählen und wie Sie selbst oder irgendwer zuhört während Sie selbst oder irgendwer irgend etwas erzählt. [...] [D]as ist es wie das Leben gelebt wird die Art das ist es was einen jeden zu dem macht der er ist was er ist, selbstverständlich bewirkt es das denken Sie bloß an Ihr Leben wie es wirklich ist, Sie hören immer jemandem zu [...] und Sie erzählen immer jemandem oder irgendwem etwas. Das ist Leben die Art wie es gelebt wird.“

Gertrude Stein: *Erzählen*, S. 62

I. Performing Stories. Eine Einleitung

„Die Geschichten in uns spielen sich aber nicht ab wie abgerundete Theaterstücke. [...] In diesem Sinne mögen immer viele Geschichten, große und kleine, in die wir verstrickt sind, gleichzeitig laufen. Sie stehen also nicht abgegrenzt vor uns wie die Geschichten, die wir lesen.“¹

WILHELM SCHAPP

1. URSPRUNGSERZÄHLUNG. DIE ERSTE

Die allererste Probe der Performancegruppe Lone Twin Theatre im November 2005 begann mit einer Frage des Performers und Choreografen Paul Gazzola an die zwei Regisseure Gregg Whelan und Gary Winters: „What exactly are you planning to do in this piece?“ Paul Gazzola war – ebenso wie ich und weitere drei Performer – einer unspezifischen Einladung der Regisseure nach Südengland gefolgt, um dort an dem Performanceprojekt *Alice Bell* mitzuarbeiten.² Die Antwort von Winters und Whelan auf Gazzolas Frage kam prompt und war überraschend kurz: „We want to tell a story.“ Auch wenn zu diesem Zeitpunkt völlig unklar war, um was für eine Geschichte es sich dabei handeln sollte, stand also fest, *dass* eine Geschichte in der Aufführung erzählt werden sollte – und dies zunächst unabhängig von der Frage, ob die Geschichte dabei fiktiv oder faktisch, geschlossen oder offen, groß oder klein sein sollte oder ob sie durch Dia-

1 SCHAPP: *In Geschichten verstrickt*, S. 121.

2 Die Premiere von *Alice Bell* fand im Mai 2006 in Brüssel auf dem KunstenFestival-DesArts statt. *Alice Bell* ist der erste Teil der *Catastrophy Trilogy* von Lone Twin Theatre, in der mit unterschiedlichen Erzählformen experimentiert wird.

loge zwischen den Performern oder durch die Rede eines Geschichtenerzählers, durch Sprache, Bild, Gestik, Mimik oder durch technische Medien hervorgebracht werden sollte. Die Aufführung sollte also ‚narrativ‘ im weiteren Sinne sein.³ Diese Antwort fand ich radikal. Radikal deswegen, weil das Erzählen hier an den Ausgangspunkt einer experimentellen Theater- und Performancepraxis gestellt wurde, die gemeinhin als ‚postdramatisch‘⁴ bezeichnet wird und deren primäres Anliegen mit Sicherheit eines *nicht* ist, nämlich eine Geschichte zu erzählen.

Eine Neugier im Umgang mit narrativen Strukturen – wenn auch in einem weniger expliziten Sinne – war mir bereits zuvor während der Probenarbeiten der Produktion *Super Night Shot* des Performancekollektivs Gob Squad aufgefallen.⁵ In einem Kollektiv, dessen Mitglieder sich dem Darstellungsmotto „I am what I am“ verschrieben haben und lieber „Aufgaben“⁶ lösen, statt Rollen zu spielen, wurde zu meinem Erstaunen selbstverständlich von Heldinnen, Heldentaten, Bösewichten und *happy endings* gesprochen. Die Performance *Super Night Shot* ist ein geschickt mit stereotypen Erzählstrukturen jonglierender Live-Film über eine fiktive Mission zur Errettung der Menschheit aus ihrer Einsamkeit: Vier Performer begeben sich, ausgerüstet mit Kameras, in die reale Umgebung rund um das Theatergebäude, um dort die Menschen aus ihrer vermeintlichen Einsamkeit zu erlösen. In Interaktion mit Passanten auf der Straße entsteht

-
- 3 Ich veranschlage einen weiten, d.h. gattungs-, medien- und modiübergreifenden Erzählbegriff. Wenn ich die hier verhandelten Theater- und Performancepraktiken als narrativ bzw. als erzählerisch beschreibe (ich verwende diese Begriffe ähnlich wie im Englischen synonym), ist hier zunächst die einfache Tatsache gemeint, dass narrative Prozesse während der Aufführung aktiviert werden und dabei eine Geschichte hervorgebracht wird. Diese Bestimmung gilt unabhängig von den Mitteln und Modi des Erzählens ebenso wie unabhängig von der Frage, ob das Erzählte auf einen Wahrheitsanspruch zielt (wie z.B. bei Autobiografien oder Nachrichten) oder als fiktiv wahrgenommen wird (wie z.B. bei Märchen oder Mythen). Zur näheren Konturierung meiner Begrifflichkeit vgl. Punkt 3.1 in diesem Kapitel.
 - 4 LEHMANN: *Postdramatisches Theater*. Zitiert wird wie folgt: Nachname des Autors oder Herausgebers, gefolgt von einem Kurztitel (kursiv geschrieben bei Buchtiteln, in Anführungszeichen gesetzt bei Aufsätzen, Lexikonartikeln, Zeitschriftenartikeln u.ä.) und Angabe der Seitenzahl. Die vollständigen Literaturangaben befinden sich in der Bibliografie.
 - 5 *Super Night Shot* hatte im Dezember 2003 im Prater der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz Premiere.
 - 6 Letzten beiden Zitate: GOB SQUAD: *Lesebuch*, S. 51 und 53.

dabei jeden Abend ein neuer Film, der je nach Mitspiellaune der Passanten mal als Liebesromanze oder mal als Tragödie endet und der direkt im Anschluss an den Dreh dem Publikum im Theater präsentiert wird. Die Produktion des *Live-Films* *Super Night Shot* folgt dabei stellenweise der Hollywood-stereotypischen Erzählstruktur einer Heldenreise, wie sie der Erzähltheoretiker Joseph Campbell beschrieben hat und die in *Gob Squads Performance* bewusst mit den spontanen Reaktionen der Passanten verwoben und in ein Spannungsverhältnis gesetzt wird.⁷

Spätestens die Zusammenarbeit mit Lone Twin Theatre brachte mich dazu, meiner Verwunderung über ein verstärktes Interesse am Erzählen näher auf den Grund zu gehen. Denn diesmal gab es kein Ausweichen. Vor mir lag ein dreiwöchiger Probenblock, in dem ich eher als Geschichtenerfinderin in einer Art *B-movie*-Drehbuch-Autorenkollektiv, denn als Performerin tätig werden sollte. Warum nur, so fragte ich mich, beschäftigen sich all diese postmodernen, post-avantgardistischen und postdramatischen Theatermacherinnen⁸ auf einmal mit dem Geschichtenerzählen? Ich dachte, das Ende der Geschichte(n) sei auf diesem künstlerischen Feld spätestens mit der Abwendung vom Drama eingetreten.

Den grundlegenden Impuls diese Studie zu schreiben, haben mir eine Reihe von Theaterproduktionen gegeben, bei denen ich während der ersten Dekade des neuen Millenniums als Regieassistentin, Performerin, Ko-Regisseurin und Dramaturgin mitgearbeitet habe.⁹ In diesen Produktionen wurde ich wiederholt auf die Thematik des Erzählens gestoßen, was mich insofern irritierte, als ich das künstlerische Umfeld, innerhalb dessen diese Arbeiten entstanden, während meines Studiums vornehmlich im Rahmen einer theoretischen Perspektive untersucht hatte, in der das Narrative nur eine marginale Rolle spielte. Selbst eine

7 Zur narrativen Struktur der Heldenreise vgl. CAMPBELL: *The Hero with a Thousand Faces*.

8 Zur Relativierung der maskulinen Form, deren vermeintliche Neutralität unbewusst einer männlichen Perspektive Vorschub leistet, verwende ich stellenweise die weibliche Form. Mit eingeschlossen in beide Schreibweisen sind alle Geschlechter inklusive Intersexuelle, Transgender und Transsexuelle.

9 Neben den erwähnten Produktionen waren dies die folgenden Arbeiten, in denen allesamt das Erzählen eine zentrale Rolle spielt: *DANIEL HIT BY A TRAIN* (Wien 2008) und *The Festival* (London 2010) von Lone Twin Theatre, *Saga 3. In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine* (Berlin 2004) von Gob Squad mit Texten von René Pollesch und *Gob Squad's Kitchen (You've Never Had It So Good)* (Berlin 2007), *Der innere Innenminister* und *Deutschlandmärchen* von Till Müller-Klug und Bernadette La Hengst (Berlin 2009 und 2010) sowie *Schubladen* von She She Pop (Berlin 2012).

Dekade später gibt es keine umfassende Untersuchung, die sich mit den Erzählformen der weitestgehend europäischen und anglo-amerikanischen experimentellen Theater- und Performanceszene (Performancetheater, Live Art, Performancekunst, zeitgenössischer Tanz) der Jahrtausendwende auseinandersetzt.¹⁰ Mit diesem Buch möchte ich diese Forschungslücke schließen, indem ich folgende Fragen beantworte: Mit welchen Erzählformen haben wir es hier zu tun? Welche Funktionen haben sie? Warum sind diese narrativen Praktiken so lange aus dem Raster eines theoretischen Interesses gefallen? Wie lassen sie sich adäquat untersuchen? Welchen Erzählbegriff gilt es zu veranschlagen? Welche Konsequenzen ergeben sich dabei für eine Wissenschaft von Aufführungen?

Meine Ausgangsthese ist, dass in den narrativen Aufführungsformaten der Nullerjahre nicht einfach nur Geschichten erzählt werden, sondern dass das Erzählen – bewusst oder unbewusst – in seinen situativen Effekten, Vollzugsmechanismen und kulturellen wie sozialen Funktionen zum Thema gemacht wird. Ins Zentrum rückt die wirklichkeitsstiftende Kraft jener besonderen, aber dennoch alltäglichen Kulturtechnik narrativer Sinngebung, mittels derer Menschen vergehende Zeit konfigurieren und dabei die unverständliche Tatsache fassbar zu machen versuchen, dass Zeit vergeht und sich damit entzieht, dass Ereignisse einem zustoßen, dass der Mensch – wie der Kulturtheoretiker Wolfgang Müller-Funk es ausgedrückt hat – „handelnd in der Welt ist und daß er ein Wesen auf Zeit und in der Zeit ist, abgestellt auf den Horizont von Anfang und Ende.“¹¹ Vor dem Hintergrund der hier untersuchten Erzählpraktiken bedarf es, so viel sei vorweggenommen, der Revision einer Konzeptualisierung des Erzählens im Theater. Diese Studie steht im Zeichen einer Arbeit am Begriff, das heißt einer Um-Konnotierung des Erzählens in Bezug auf das Theater: Vorgenommen wird eine Ent-Dramatisierung, eine Ent-Episierung und schließlich eine Neupositionierung des Erzählens im Kontext von Aufführungstheorie und kulturwissenschaftlicher Performativitätstheorie.

Zwei Narrative zum Narrativen im Theater

Zwei Narrative dominieren die Thematik des Erzählens im Theater. Das erste Narrativ handelt vom Theater als einem unverwüstlichen Ort der Wiederbelebung von Geschichten. Das zweite erzählt von einem postmodernen Theater, das sich vornehmlich auf seine eigenen Theatermittel bezieht und in dem Geschich-

10 Für einen umfassenden Forschungsstand vgl. Kapitel II/2.1, Abschnitt „An den Rändern der Performance- und Aufführungstheorie“.

11 MÜLLER-FUNK: *Die Kultur und ihre Narrative*, S. 19.

ten keinen Platz mehr haben. Wenn dieses Theater (noch) etwas erzählt, dann höchstens von sich selbst.

Beide Narrative haben ihre Wurzeln in unterschiedlichen Theaterformen und entsprechenden Auffassungen darüber, was unter ‚Theater‘ zu verstehen sei. Speist sich das erste Narrativ aus einem Verständnis von Theater als Repräsentation eines (dramatischen) Geschehens, geht das zweite mit einer postdramatischen Theaterpraxis einher, in der verschiedenste Elemente einer Aufführung (zum Beispiel Raum, Körper, Akustik, Sprache) gleichberechtigt nebeneinander stehen und als aufführungskonstitutive Produktionsmittel zum Thema gemacht werden.¹² Bildet im dramatischen Theater das Hervorbringen einer Geschichte die Grundlage, die so selbstverständlich zu sein scheint, dass darüber jenseits dramen- und erzähltheoretischer und damit vornehmlich gattungstheoretischer Fragestellungen kaum diskutiert wird,¹³ zeichnet sich das postdramatische Theater gerade durch eine Abgrenzung von der dramatischen Fabel aus, was viele an jenen Aufführungsformen interessierte Theater- und Performancetheoretiker dazu veranlasste, Fragen rund um das Erzählen weitestgehend aus ihrem Gegenstandsbereich auszuklammern. Paradigmatisch zeigt sich dies an der Haltung von Peggy Phelan, wenn diese argumentiert: „performance lives in the now, while narrative histories describe it later“.¹⁴ Das Narrative hat hiernach seinen Bezugspunkt in der Vergangenheit. Es beinhaltet eine Zeitlichkeit, die – folgt man Phelan – derjenigen von „performance“ als flüchtiger Gegenwärtigkeit entgegensteht. Wird das Narrative in dieser Lesart mit Wiederholung und Reproduktion assoziiert, stehen dem gegenüber die ephemere Präsenz und Unwiederholbarkeit von „performance“. Dramatisches Theater als Archiv, als Geschichten-Reservoir auf der einen Seite; postdramatisches, ‚performatives‘ Theater als (ko-)präsentisches Ereignis,¹⁵ als ‚absolute Gegenwärtigkeit‘¹⁶ auf der anderen Seite.

So findet man das Narrative in einer dichotomischen Konzeption gefangen – Narration versus Performance –, die jedoch den Witz vieler derzeitiger narrativer Aufführungsformen verfehlt. Obgleich sich diese Formen zwar noch im Fahrwasser der Prämissen eines postdramatischen Theaters tummeln, haben die

12 Vgl. LEHMANN: *Postdramatisches Theater*, S. 26ff.

13 Zur theoretischen Vertiefung der im Folgenden nur kurz skizzierten Thesen vgl. Kapitel II/2.1.

14 PHELAN: „Shards of a History of Performance Art“, S. 500.

15 Vgl. FISCHER-LICHTE: *Ästhetik des Performativen*, S. 47f.

16 Über den Topos der absoluten Gegenwärtigkeit in der Theaterwissenschaft seit den 1990er Jahren vgl. DREYER: „Die Leere der Geschichte“.

Macherinnen jener Theaterformen doch längst begonnen, den für Postdramatik typischen Abgrenzungsgestus zum dramatischen Theater abzulegen und stattdessen einen durchmediatisierten Alltag samt dessen Erzählformen zum Bezugspunkt zu machen. Denn das Besondere an den narrativen Praktiken, wie sie sich in vielen Aufführungsformen um die Jahrtausendwende beobachten lassen, liegt gerade darin, sich von der Dramatik und überhaupt von jeglicher schriftsprachlicher Literatur als *primärem Ort des Narrativen* zu lösen. Das derzeitige Interesse am Erzählen, um das es mir geht und das Ende 2010 in der Zeitschrift *The Drama Review* von Paige McGinley mit dem Slogan „storytelling is back in“¹⁷ verkündet wurde, hat daher nichts mit jener dramatischen Neuorientierung zu tun, wie sie in den späten 1990ern unter dem Schlagwort eines ‚Neuen Realismus‘ gefasst wurde.¹⁸ Vielmehr stehen die in dieser Studie untersuchten narrativen Praktiken in der Tradition einer Entliterarisierung des Theaters¹⁹ und gehen aber *zugleich* über jene postdramatischen Theaterformen hinaus, die sich, wie Hans-Thies Lehmann und Gerda Poschmann hervorgehoben haben, von „Prinzipien von Narration und Figuration“²⁰ abgrenzen. Entsprechend lassen sich derzeitige Erzählpraktiken weder auf der dramatischen noch auf einer sich davon distanzierenden postdramatischen Seite verorten. Denn weder erschöpft sich das Narrative hier in einem dramatischen Geschehen, noch ist es, wie zu zeigen sein wird, mit dem Topos einer ‚absoluten Gegenwärtigkeit‘ vereinbar. Auch ein ein-

17 MCGINLEY: „Next Up Downtown“, S. 37.

18 Zum ‚Neuen Realismus‘ im deutschsprachigen Raum vgl. SCHRÖDER: „Postdramatisches Theater‘ oder ‚Neuer Realismus‘?“ Schröder verweist auf die Autoren Marius von Mayenburg, Albert Ostermaier, Moritz Rinke, Dea Loher, Roland Schimmelpfennig, Oliver Bukowski und Theresia Walser, die den „postdramatischen Spurenlegern Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Rainald Goetz und Gisela von Wysocki und den zugehörigen theoretischen Wegweisern (wie Erika Fischer-Lichte, Gerda Poschmann und Hans-Thies Lehmann) nicht länger mehr folgen, sondern, ermutigt durch das zeitgenössische anglo-amerikanische Drama und Theater, auf den Weg eines einfallsreichen dramatischen Theaters zurückkehren.“ Ebd., S. 1080f.

19 Das bedeutet nicht, dass in jenen narrativen Aufführungsformen keinerlei schriftsprachliche Texte Verwendung finden. Nur bildet der schriftsprachliche Text hier, ähnlich wie im postdramatischen Theater, keine notwendige und letztlich unumgängliche ‚Grundlage‘ für Theater. Zur Tendenz der Entliterarisierung des Theaters, wie sie sich seit Beginn des 20. Jh. beobachten lässt, vgl. VON HERRMANN: *Das Archiv der Bühne*, S. 145ff.

20 POSCHMANN: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 177, vgl. auch LEHMANN: *Postdramatisches Theater*, S. 14.

faches Kurzschließen beider Auffassungen, wie etwa die dramentheoretische Formel von der ‚Vergegenwärtigung eines dramatischen Geschehens‘ zu suggerieren vermag, greift in Bezug auf die hier untersuchten Erzählpraktiken zu kurz.

Wenn jedoch die Literatur samt ihres vornehmlich kontemplativen Wahrnehmungsdispositivs, dessen theaterästhetisches Komplementär traditionellerweise das dramatische Illusionstheater darstellt, nicht mehr den Ausgangspunkt des Narrativen bildet, wo ist dieser dann anzusiedeln? Wodurch zeichnen sich die narrativen Aufführungsformen der Jahrtausendwende aus? Und weiter gedacht: Wie muss ein Erzählbegriff beschaffen sein, um diese narrativ-theatralen Praktiken näher beschreiben zu können? Und noch weiter gedacht: Welcher Konzeptualisierung von Theater wird in jenen narrativen Praktiken Vorschub geleistet, wenn das „contemporary performance’s reinvestment in narrative“²¹ weder als dramatisch noch als postdramatisch beschrieben werden kann?

Wie ich mit dieser Studie zeigen möchte, fordern die hier untersuchten erzählerischen Aufführungsformen zu einem Nachdenken über das *Erzählen als Performanz* auf, durch das nicht nur ein blinder Fleck theaterwissenschaftlicher Überlegungen zum Gegenwartstheater freigelegt werden soll, sondern das darüber hinaus Anlass bietet, vorherrschende Auffassungen darüber, was unter ‚Aufführung‘ sowie unter ‚Narration‘ zu verstehen sei, nachhaltig zu prüfen und zu erweitern. Obgleich diese Arbeit sich auf einem theaterwissenschaftlichen Desiderat gründet, bietet sie damit auch Anschlussmöglichkeiten für eine Erzählforschung. Im Folgenden möchte ich einige prägnante Aufführungsbeispiele anführen und damit die variantenreiche Szenerie narrativer Praktiken in den performativen Künsten der Nullerjahre eröffnen.

Erzählaufführungen

„The Dorine Chaikin Institute, good afternoon, can I help you?“, dröhnt es durch’s Telefon. Ich spreche mit Frau Dr. Chaikin und verabrede mit ihr einen Termin für den Besuch ihres Instituts. Das *Dorine Chaikin Institute* ist ein interaktives Rollenspiel der Künstlergruppe SIGNA, das 2007 im Ballhaus Ost in Berlin realisiert wurde. In diesem Spiel wird den Zuschauern die Rolle von unter Amnesie leidenden Patienten einer psychiatrischen Anstalt zugewiesen.²² Bei

21 MCGINLEY: „Next Up Downtown“, S. 37.

22 Das interaktive Rollenspiel *The Dorine Chaikin Institute* wurde über einen Zeitraum von vierzehn Tagen im November und Dezember 2007 realisiert. Gespielt wurde zwölf Stunden pro Tag. Den Zuschauern wurde empfohlen, mindestens vier Stunden zu bleiben und mit zu spielen.

meiner Ankunft im Institut muss ich meine Garderobe gegen Krankenhauskleidung eintauschen. Ich bekomme ein Namensschild mit der Aufschrift „Verity Rezna“ angeheftet und werde einem Krankenbett zugeteilt. Ein Arzt setzt sich an den Rand meines Bettes und fragt mich, wie es mir in der Zwischenzeit ergangen sei, warum ich damals weggelaufen sei aus dem Institut, ob meine Eltern immer noch so viel unterwegs seien. Er erzählt mir, dass der Patient Tom immer noch sehr darunter leide, dass ich ihn damals einfach verlassen hätte. Der Arzt zeigt auf einen Mann, der am anderen Ende des Saals von einem Hochbett zu mir herüber winkt. Ich muss schmunzeln und mache den Arzt auf meinen Lebensgefährten aufmerksam, mit dem ich gemeinsam zu der Performance von SIGNA gekommen bin und der gerade, sehr zu meiner Verärgerung, in meinem Nebenbett von einer ziemlich gut aussehenden ‚Krankenschwester‘ eine ausgiebige Nackenmassage bekommt. „That’s so typical!“, unterbricht mich der Arzt, „Every week you fall in love with somebody else and you invent some crazy stories around it. Don’t you remember Tom?“ Ich bin verunsichert. „Don’t worry if you can’t remember“, beruhigt mich der Arzt. „We all know that this is why you are here, Verity!“

In der Performance *The Dorine Chaikin Institute* werden die Besucher in eine fiktive Geschichte samt Biografie eingeschlossen. Jegliche Handlung und Äußerung der Besucher wird von der behaupteten Spielwelt inkorporiert. Dabei erlaubt es gerade der fiktionale Rahmen einer geschlossenen Psychiatrie, welche der Soziologe Erving Goffman bezeichnenderweise als „totale Institution“²³ beschrieben hat, jede die Fiktion sprengende Äußerung und Handlung der Besucher als Teil ihrer vermeintlichen Krankheit zu interpretieren. In SIGNAS Rollenspiel gibt es kein Außerhalb einer angedichteten Biografie, die nach und nach zur Zwangsjacke wird. Denn in Bezug auf diese Biografie, die ich als Teilnehmerin selbst zwangsläufig mitproduziere, können die Performer von SIGNA eine Wahrheit über mich behaupten und mich damit in die realen Verhaltensschränken einer ‚nur vorgespielten‘ Institution weisen. Zum Thema wird dabei die wirklichkeitskonstitutive Macht von Selbsterzählungen, die hier im Spiel um Fiktion und Realität und in der Negation meiner ‚echten‘ Biografie erfahrbar gemacht wird.

Die Macht des Erzählens, soziale Beziehungen zu stiften, wurde in der Performance *Dein Reich komme* von Dries Verhoeven zur Aufführung gebracht.²⁴ Die Performance fand in einem geschlossenen Container statt, in dem ich, abge-

23 GOFFMAN: *Asyle*, S. 11.

24 Die englische Version *Thy Kingdom Come* wurde erstmals 2003 auf dem Festival Noorderzon in Groningen realisiert.

trennt von einer schalldichten Glasscheibe, einem anderen, männlichen und mir unbekanntem Zuschauer gegenüber saß. Über Lautsprecher ertönte eine Männerstimme, die sich als die laut gewordenen Gedanken meines Gegenübers ausgab und die in Rekurs auf allerhand heterosexuell geprägter Narrative und Handlungsanweisungen einen Flirt zwischen mir und meinem ‚Partner‘ zu veranlassen suchte. Dieser hörte eine ähnlich flirtlustige Frauenstimme, wie ich jedoch während der Performance aufgrund der schalldichten Scheibe nur erahnen konnte. Jedes ironisch distanzierende und peinlich berührte Lächeln, das sich zwischen uns durch die Glasscheibe aufgrund der Klischeehaftigkeit der Situation entfachte, unterwanderte und bestätigte doch zugleich die emotionale Kraft jener ebenso klischeehaften, mündlich erzählten Liebesgeschichten, die uns – ob wir wollten oder nicht – in eine zwischen Peinlichkeit, Scham, Ablehnung und Anziehung changierende Beziehung zueinander brachte.

Auf andere Weise zum Thema wird das Erzählen in der Performance *And on the Thousandth Night* von Forced Entertainment.²⁵ Während der Aufführung wird ein sechsstündiger mündlicher Erzählimprovisationswettkampf ausgetragen, bei dem acht Performer erzählend um die Gunst des Publikums buhlen, das jederzeit den Saal verlassen kann. Die Performance spielt mit dem verführerischen Prinzip des Erzählens, nämlich dem Begehren eines Endes, das auch schon das Mädchen Scheherazade aus dem orientalischen Märchen *Tausendundeine Nacht* zu nutzen wusste, auf das Forced Entertainment anspielen. Scheherazade überlebte nur, weil sie ihre Geschichten niemals zu Ende erzählte und damit ihren potentiellen Mörder gefesselt hielt. Ebenso versuchen Forced Entertainment ihre Zuhörer um den Finger zu wickeln: Die einzige Spielregel für die Performer besteht darin, die mündliche Erzählung eines Performerkollegen und Nebenbuhlers nicht an ihr Ende kommen zu lassen, sondern den Erzählprozess in einem dramaturgisch geschickt gewählten Moment mit einem „Stop!“ zu unterbrechen und selbst eine neue Erzählung zu beginnen. Diese muss so lange erzählt werden, bis man selbst wieder von einer Kollegin unterbrochen wird und so fort. Durch die Unterbrechungen konfrontieren Forced Entertainment ihre Zuschauer mit den emotionalen Antriebskräften und kompositorischen Mechanismen des Erzählens, die auf einen Aus- und Weitergang der erzählten Geschichten zielen. Dabei entsteht im Verlauf des sechsstündigen Abends eine Erzählgemeinschaft aus Performern und Publikum, die gemeinsam erzählend und zuhörend einen eigenen Geschichtenkanon generieren.

25 *And on the Thousandth Night* hatte im September 2000 auf dem Festival Ayloul in Beirut Premiere.

In ein imaginatives Erzählspiel verwickelt wurde ich in *While We Were Holding it Together* von Ivana Müller.²⁶ In diesem Stück wird ein von fünf Performern über sechzig Minuten gehaltenes Tableau Vivant zum Ausgangspunkt einer Vielzahl möglicher Geschichten. Initiiert werden diese durch verbale Behauptungen der Performer, die sich – in ihren Posen verweilend und der Reihe nach sprechend – mit nur wenigen Sätzen an einen anderen Ort und in eine andere Zeit imaginieren: „I imagine we are standing in the middle of a forest. We are on a family weekend“, „I imagine snow is falling on us“, „I imagine us still here in three hundred years being discovered by an archeologist“ oder „I imagine we escaped from the zoo three days ago and we are hungry“. Nach jeder Aussage wird eine verbale Zäsur gesetzt, die es den Zuschauerinnen ermöglicht, die zunächst abstrakt anmutenden Posen der Performer vor dem Hintergrund des behaupteten fiktiven Settings in eine Handlungsbeziehung zueinander zu setzen und ein Vorher und Nachher des Stillgestellten zu konstruieren. Im Zusammenspiel von Pose, verbaler Behauptung und Imagination wird das Tableau jeweils für wenige Sekunden zu einer Vielzahl von Handlungen animiert und als Ausgangs- beziehungsweise Mittelpunkt einer Geschichte erkennbar, bevor eine neue Beschreibung seitens der Performer die punktuelle Mikroerzählung unterbricht und einen neuen narrativen Rahmen vorgibt. Die Posen der Performer werden damit zu einer narrativ aufgeladenen Projektionsfläche, zu einer Szene des narrativen Entwerfens, durch die das Verhältnis zwischen mir und den Performern laufend neu definiert wird.

Teil einer ortsspezifischen Performance wurde das Erzählen in *Cargo Sofia* von Rimini Protokoll (Stefan Kaegi).²⁷ Während der Aufführung wurde die Autobahn- und Containerhafenlandschaft von Hamburg für zwei Stunden zur Kulisse für eine real-fiktive Reisegeschichte von Sofia nach Hamburg. Diese Geschichte ‚durchfuhr‘ ich gemeinsam mit anderen Zuschauerinnen, mit denen ich auf einer zur Zuschauertribüne umgebauten Ladefläche eines fahrenden Lastkraftwagens saß. Während der Fahrt wurden vorproduzierte Videobilder mit der Realität des Hamburger Hafens ins Verhältnis gesetzt. Ebenso wurde die reale Umgebung als ein anderer Ort behauptet: Wir passierten serbische Zollkontrollen (‚dargestellt‘ vom Hamburger Hafenzollamt), kroatisch-slowenische Grenzposten (Hamburger Hafenzollamt), österreichische Autobahnraststätten (Hamburger Autobahnraststätte) und schließlich endete die Reise auf dem Ham-

26 Die Premiere von *While We Were Holding it Together* fand im Oktober 2006 in den Berliner Sophiensaeulen statt.

27 *Cargo Sofia* fand erstmals 2006 am Theater Basel statt. An jedem Spielort wird die Performance der neuen Umgebung des Spielortes angepasst.

burger Straßenstrich, wodurch die Erzählung mit dem uns umgebenden Ort in eins fiel.

Eine gänzlich andere Form der Reiseerzählung realisierte das Performer-Duo Lone Twin in *Spiral*.²⁸ In ihrem mehrtätigen Gang durch ein Stadtviertel von London folgten die Performer einer zuvor festgelegten Route, auf der sie sich spiralförmig auf ein Zentrum, dem Kunst- und Kulturzentrum The Barbican, in langsamem Tempo zubewegten. Während der urbanen Wanderung durch die zubetonierte Gegend rund um The Barbican sammelten die Performer kleine Andenken von Leuten ein, denen sie auf ihrem Weg begegneten und mit denen sie ein Stück gemeinsame Wegstrecke teilten. Die zahlreichen Dinge – wie zum Beispiel Stifte, Taschentücher, Federn, Kleidungsstücke, Aufkleber, Geldstücke oder Radiergummis – wurden an ein rollbares Gerüst gespickt, das zunehmend an Volumen gewann und sich immer schwerer durch die urbane Landschaft schieben ließ. Alle Begegnungen samt Andenken wurden in einen Stadtplan an die entsprechende geografische Stelle eingetragen: „Fiona – green shoes“, „Francis – passport holder“, „Peter – pencil“, „Toni – 2 apples“ oder „Caryn – key to apartment on Staten Is. NY“. Lone Twins Spaziergang war ein Dokumentationsgang, bei dem die eigenen Bewegungen durch die Stadt sowie die Begegnungen zwischen Performern und Passanten *in actu* dokumentiert wurden und damit die zurückgelegte Wegstrecke zu jedem Zeitpunkt der Aktion nachträglich nachvollziehbar gemacht wurde. Dabei wurden sowohl die rollbare Skulptur aus gesammelten Andenken als auch der mehrfach überschriebene Stadtplan zu Schauplätzen des Narrativen: Beide stellten ihren eigenen Entstehungsakt ‚Schritt für Schritt‘ aus und machten es für die zeitweiligen Wegbegleiter des Gangs durch das Stadtviertel sowie für die späteren Betrachter von Skulptur und Karte möglich, die markanten Begegnungsereignisse der Wanderperformance als Episoden einer Reiseerzählung zu rekonstruieren.

Narrative Praktiken jenseits von Dramatik und Postdramatik

In den Sparten-, Genres-, Medien- und teilweise Kunstform-übergreifenden, experimentellen Aufführungsformen der Nullerjahre lässt sich, wie diese kurzen Beispiele andeuten, eine variantenreiche Vielzahl narrativer Praktiken beobachten. Aufführungen werden zu Ereignissen eines Spiels mit unterschiedlichsten narrativen Mustern, Stoffen und Erzählmedien (Sprache, Bild, Geste). Zuschauer treten als Figuren in Rollenspielen auf. Urbane, öffentliche Plätze werden in narrative Erlebnissräume verwandelt, in *live* bespielte Filmkulissen oder in *via*

28 *Spiral* war eine einmalig zur Aufführung gebrachte Performance, die 2007 während des Festivals BITE in The Barbican (London) realisiert wurde.

Kopfhörer, GPS-Technologie oder Videodisplay zu erkundende Orte längst vergangener Zeiten. Alltagsgegenstände werden zum Ausgangspunkt biografischer Geschichten. Nachrichten, Arztbesuche oder Gerichtsverhandlungen werden als Erzählprozesse erlebbar gemacht, in denen soziale Beziehungen gestiftet und Wahrheiten generiert werden. Der Akt des Erzählens wird mit einer körperlichen Bewegung kurzgeschlossen. Historische Orte werden auf archäologischen Entdeckungstouren aktiviert und animiert. Aufführungen werden *live* als große Erzählungen entworfen oder auf ihre versteckten Narrative hin geprüft, die einer historisch geprägten Wahrnehmung von Aufführungen immer schon zu Grunde liegen.

In diesen vielseitigen narrativen Theater- und Performanceformaten der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts wird, so meine These, das Erzählen als kulturelle Praktik auf verschiedenste Weise in Szene gesetzt und erfahrbar gemacht. In den Mittelpunkt rückt eine *Involvierung* der Zuschauerinnen/Teilnehmerinnen in narrative Prozesse. Im Zentrum stehen partizipatorische, häufig sogar körperlich interaktive Erzähldynamiken und deren situative Wirkungen.²⁹ Veranschaulicht wird dabei, wie das Narrative als Wahrnehmungsmuster sowie als handlungs- und zeitkonfigurierende Sinngebungspraktik verankert, ja *materiell verstrickt ist* in unsere Lebenswirklichkeit.³⁰ Die künstlerischen Arbeiten lassen sich dabei als narrativ beschreiben, *weniger* sofern hier eine Erzählerinstanz eine Geschichte erzählt (epische Sprechsituation) oder sich vor den Augen der Zuschauer eine dramatische Handlung entfaltet (dramatische Sprechsituation),³¹ sondern sofern hier – rezeptionstheoretisch gefasst – *Erzählprozesse in Gang gesetzt* und die Teilnehmer zum imaginativen oder teilweise körperlich aktiven (Mit-)Erzählen aufgefordert werden. Dabei können Erzählprozesse auf unter-

29 Den Begriff der Interaktion fasse ich enger als den der Partizipation bzw. der Teilhabe. Unter Partizipation verstehe ich eine generelle, stets mit-konstitutive Teilhabe von Menschen an einer Aufführung. Unter ‚interaktivem Theater‘ fasse ich jene Theaterformen, in denen eine durch die Aufführungssituation gegebene Beteiligung der Zuschauer durch eine bewusste körperliche Aktivierung ins Zentrum gestellt wird. ‚Interaktion‘ bezieht sich dabei entweder auf eine soziale Interaktion zwischen den Beteiligten, d.h. auf eine Handlung zwischen Subjekten oder auf eine Interaktion mit der Umgebung oder mit Dingen.

30 Hierin besteht der wesentliche Unterschied zu z.B. den selbstreferenziellen Erzählexperimenten der modernen Dramatik nach u.a. Jean Genet, Luigi Pirandello oder Max Frisch.

31 Vgl. PFISTER: *Das Drama*, S. 19. Zur Auseinandersetzung mit dramen- und erzähltheoretischen Positionen vgl. Kapitel II/2.

schiedliche Weise aktiviert werden. So werden Zuschauer in Erzählspiele eingebunden, deren Regeln zum Mitvollzug des Erzählens animieren. Häufig wird das Publikum in dargebotene Erzählakte verwickelt, indem diese unterbrochen werden oder Plot-Lücken aufweisen, die zur narrativen Ergänzung auffordern. Oder Zuschauer werden mit anderen Zeitebenen konfrontiert, mit Spuren, an denen sich eine Erzählung entspinnt und die eine Wahrnehmung des entsprechenden Ortes oder des Gegenstandes narrativ einfärben und die Zuschauerin in einen diegetischen Raum, das heißt in einen Geschichtenraum platzieren. Dabei wird nicht gänzlich auf dramatische oder epische Sprechsituationen verzichtet. Bei aller Vielfalt der Erzählmedien und -formen besteht jedoch das gemeinsame Merkmal jener Erzählpraktiken darin, die *wirklichkeitsstiftende Prozesshaftigkeit des Erzählens zu exponieren*. Entsprechend wird es für mein Anliegen notwendig sein, sich dem Narrativen weniger aus einer dramen- oder (klassischen) erzähltheoretischen Perspektive, sondern aus einer rezeptions- und performativitätstheoretischen Perspektive zu nähern. Obgleich ein Erzählen ohne die Annahme eines Ziels (*telos*) nicht möglich ist,³² wird das Narrative in den hier behandelten theatralen Erzählformen weder als eine durch Konventionen verbürgte ‚geschlossene Geschichte‘ noch als abgeschlossene Struktur präsentiert (etwa als Darstellung eines dramatischen Textes oder der Bühnenadaption eines Romans), sondern als ein offener und partizipatorischer Prozess in Szene gesetzt. Damit wird unweigerlich das Ausschnitthafte, das Lückenhafte, das Dissonante und das Kontingente sichtbar, das letztlich jedem (Mit-)Erzählvorgang aufgrund seiner Prozesshaftigkeit inhärent ist und das jedoch bislang aus dem Untersuchungsraster einer nach wie vor stark strukturalistisch geprägten Erzählforschung gefallen ist. Mein zentrales Anliegen ist es daher, das Erzählen nicht statisch oder geschlossen zu denken, sondern – vom Erzählakt ausgehend – es als offenes, dynamisches und unkalkulierbares Ereignis auszuloten.

Doch woher kommt überhaupt das Interesse seitens der Theaterschaffenden, das Erzählen auf diese Weise zu thematisieren? Wie lassen sich diese Erzählformen theater- und kulturhistorisch einordnen? Ein kurzer historisierender und kontextualisierender Seitenblick soll im Folgenden dazu beitragen, die Spezifik

32 Wie Paul Ricoeur betont hat, wurde trotz der Dekonstruktion eines Paradigmas des Abschließens in der Postmoderne die ‚Illusion des Endes‘ niemals diskreditiert. Diese bildet den fürs Erzählen grundlegenden Erwartungshorizont des Rezipienten. Vgl. RICŒUR: *Zeit und Erzählung*, Band 2, S. 35. Besonders deutlich zeigt sich dieser Erwartungshorizont in Erzählungen mit einem so genannten offenen Ende, wodurch der Erzählprozess samt dessen affektive Qualitäten (das Begehren des Ausgangs) umso sichtbarer werden. Vgl. dazu Kapitel II/3.1, Abschnitt „Plotting“.

aktueller Erzählformen in den performativen Künsten der vergangenen fünfzehn Jahre näher zu konturieren sowie die Notwendigkeit einer veränderten theoretischen Perspektive auf das Erzählen im Theater zu verdeutlichen. Dafür möchte ich erstens unterschiedliche Formen, Funktionen und Theoretisierungen des Narrativen im epischen Theater, in der frühen autobiografischen Performancekunst, im Interaktionstheater der 1960er und 1970er Jahre sowie im postdramatischen Theater skizzieren und zweitens die Entwicklung neuer Erzählformen vor dem Hintergrund digitaler Technologien zu Beginn des 21. Jahrhunderts diskutieren.

2. THEATER- UND KULTURHISTORISCHE EINORDNUNG

2.1 ILLUSION, DISTANZ, PRÄSENZ, INTERAKTION. STATIONEN DES NARRATIVEN IM THEATER DES 20. JAHRHUNDERTS

Zwischen Illusion und Distanz: Erzählen im Epischen Theater

Spätestens mit Brechts konzeptueller und praktischer Umgestaltung des Theaters vom dramatisch-aristotelischen Illusionstheater zum Epischen Theater wurden verschiedene Funktionen sowie Formen und Auffassungen vom Narrativen im Theater virulent. Die historische Theateravantgarde suchte nach Theatermitteln jenseits mimetisch-dramatischer Darstellungstechniken und eröffnete damit auch ein Experimentierfeld für neue theatrale Erzählformen. Im dramatischen Theater hatte das Narrative im Sinne einer sich *qua* Figurenrede entfalteten Geschichte vornehmlich dazu gedient, die ästhetische Illusion einer anderen Welt an einem anderen Ort zu einer anderen Zeit zu generieren und durch diese illusionäre Vergegenwärtigung einer fingierten Handlung eine Grundlage für Empathie seitens der Zuschauer zu schaffen. Dagegen sollten die neuen Erzählformen, die in Brechts Theater zum Einsatz kamen, wie zum Beispiel Spruchbänder, Erzählerfiguren, Chöre oder Songs eine Distanz herstellen und damit jegliche Einfühlung unterbinden. Statt aristotelischer Kohärenz und Empathie sollten Brechts Erzählformen den dramatischen Fluss unterbrechen und eine kritisch-distanzierende Reflexion ermöglichen.³³

Im Epischen Theater kommen daher zweierlei Auffassungen von Narration zum Tragen: zum einen ein *weites* Verständnis von Narration, das sich auf die

33 Vgl. BRECHT: *Schriften zum Theater*, S. 30ff. und 47ff.

Darstellung einer dramatischen Fabel (Aristoteles' *mythos*) bezieht.³⁴ Zum anderen wird ein *enger* Erzählbegriff zu Grunde gelegt, der sich auf die Gattungsform Epik bezieht und für den das Kriterium der Anwesenheit einer Erzählerinstanz geltend gemacht wird.³⁵ Das Brechtsche Theater zeichnet sich durch die Verwirklichung beider Erzählformen aus. Denn damit der dramatische Fluss, die Fabel, überhaupt unterbrochen werden kann, muss ein solcher Fabelfluss zunächst zumindest partiell hergestellt werden. Beide Auffassungen von Narration stehen sich im Epischen Theater jedoch diametral entgegen. So dienen die narrativen Mittel im engeren, das heißt im ‚epischen‘ Sinne zur Unterbrechung einer dramatischen Fabel. Narration im engeren Sinne unterbricht Narration im weiteren Sinne.

In den zwei Disziplinen, in denen das Epische Theater bis heute verstärkt diskutiert wird – in der Erzähl- und Dramentheorie einerseits und in der Theater- und Aufführungstheorie andererseits –, hat man sich jeweils vorwiegend auf eine der beiden Erzählformen konzentriert, um das jeweilige Erkenntnisinteresse zu stärken. In einer dramen- und erzähltheoretischen Perspektive, also einer vornehmlich literaturwissenschaftlichen Perspektive, dominiert bis heute eine Fokussierung auf einen engen Erzählbegriff. Das Epische Theater gilt hiernach als Meilenstein in der Entwicklungstendenz des Dramas hin zur Episierung, wie sie im Verlauf des 20. Jahrhunderts zu beobachten ist.³⁶ ‚Narrativ‘ im Sinne von ‚episch‘ markiert dabei einen Gegenbegriff zu ‚dramatisch‘. Die Geschehnisse werden nicht ‚direkt‘ vor den Augen der Zuschauer ausagiert, sondern durch eine Erzählerinstanz vermittelt und damit auf Distanz gebracht, wie beispielsweise in der Rede von Erzählerfiguren, die in Prologen, Zwischenreflexionen und Epilogen auftauchen. Tendenziell unbeachtet bleibt in jener theoretischen Ausrichtung dabei die Tatsache, dass die epischen Mittel, die Brecht geltend

34 Der von Brecht verwendete Begriff ‚Fabel‘ geht auf die deutsche Aristoteles-Übersetzung zurück, in welcher *μῦθος* sowohl mit ‚Mythos‘ als auch mit ‚Fabel‘ übersetzt wird. Vgl. z.B. „Die Nachahmung von Handlung ist der Mythos“ und: „[...] die Fabel, da sie Nachahmung von Handlung ist [...]“. ARISTOTELES: *Poetik*, S. 19 und 29.

35 Die hier vorgenommene Unterscheidung von Erzählen im engeren Sinne (auf das Genre des epischen Textes und das Kriterium der Besetzung einer Erzählerinstanz beschränkt) und Erzählen im weiteren Sinne (transmedial, transgenerisch, unabhängig von Erzählerinstanz) entlehne ich Irina Rajewsky. Vgl. RAJEWSKY: „Von Erzählern, die (nichts) vermitteln“, S. 36.

36 Vgl. SZONDI: *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*, S. 13. Vgl. auch RICHARDSON: „Voice and Narration in Postmodern Drama“, v.a. S. 685.

machte, nicht alle als ‚narrativ‘ beschrieben werden können, gehen doch viele dieser Mittel über den Einsatz einer epischen Sprechsituation hinaus. Der Brechtsche Gestus oder der Verfremdungseffekt zum Beispiel stellen zwar – ebenso wie die Spruchbänder und der Einsatz von Erzählerfiguren – Mittel zur Distanzierung dar, sie lassen sich aber nicht als ‚narrativ‘ weder im engeren noch im weiteren Sinne beschreiben. So wird in der Dramen- und Erzähltheorie, wenn es um die Untersuchung narrativer Merkmale im Epischen Theater geht, tendenziell der Begriff ‚episch‘, anders als bei Brecht, allein im gattungstheoretischen Sinne verwendet und damit auf das Kriterium der Besetzung einer Erzählerinstanz reduziert.³⁷

Einen weiten, auf die dramatische Fabel zielenden Erzählbegriff macht dagegen Hans-Thies Lehmann geltend, dessen Überlegungen zum Narrativen in Brechts Epischem Theater ich hier stellvertretend für eine theaterwissenschaftliche Position heranziehen möchte. In seiner dekonstruktivistischen Lektüre Brechts argumentiert Lehmann, dass Brechts Episches Theater letztlich aristotelischer sei, als dies zunächst scheinen mag. Wie Lehmann zeigt, gewinne die Fabel in Brechts Theater trotz episch-distanzierender Mittel letztlich wieder die Oberhand. Als das „Herzstück der theatralischen Veranstaltung“³⁸ – wie Brecht es selbst formuliert hat – vereine die Fabel bei Brecht die durch epische Mittel in der Aufführung produzierten Widersprüche letztlich zu einem lehrhaft allegorischen „abstrakte[n] Ganzen“.³⁹

Damit räumt Lehmann dem Narrativen einen völlig anderen Stellenwert ein als die Dramen- und Erzähltheorie. Fungiert in der dramen- und erzähltheoretischen Perspektive das Narrative im Sinne des gattungsbezogenen Terms ‚episch‘ als *Mittel der Unterbrechung*, stellt das Narrative in der theaterwissenschaftlichen Perspektive von Lehmann im Gegenteil das *zu Unterbrechende*, nämlich die Fabel dar. Dabei unterschlägt Lehmann keineswegs den Distanz generierenden Zweck der so genannten epischen Mittel. Er interpretiert sie aber nicht, wie die Erzähl- und Dramentheorie, als vornehmlich narrativ (im engeren Sinne),

37 Obgleich Brechts Verständnis von ‚episch‘ über ‚narrativ‘ im engeren Sinne hinausgeht, zeigt dennoch m.E. allein Brechts Verwendung des Begriffs ‚episch‘, erstens, wie wirkungsmächtig jene primär gattungstheoretische Opposition gewesen sein muss, so dass Brecht ‚episch‘ als theaterprogrammatischen Gegenbegriff zum dramatischen Theater wirkungsvoll einsetzen konnte. Zweitens verdeutlicht der Gebrauch von ‚episch‘, wie tief Brechts Konzept des Epischen Theaters letztlich (noch) in der Tradition des dramatischen Literaturtheaters verankert war.

38 BRECHT: „Kleines Organon für das Theater“, S. 165.

39 LEHMANN: „Fabel-Haft“, S. 232.

sondern als geradezu *anti-narrativ*, da sie als selbstreferenzielle Gesten des Zeigens den Fabelfluss zu transzendieren und zu subvertieren vermögen. Epische Mittel – so der theaterwissenschaftliche Konsens – stellen einen selbstreferenziellen Abstand her und verweisen darin auf die technischen und kommunikativen Bedingungen einer Aufführung. Auch wenn das Epische Theater nach Lehmanns Auffassung im Grunde aristotelisch bleibt, sieht Lehmann in Brechts Theater dennoch die theaterhistorischen Wurzeln einer sich auf die eigene Materialität und Medialität besinnenden Theaterpraxis begründet. Damit gilt das Epische Theater für Lehmann als Initialzündung und ästhetischer Vorreiter eines neoavantgardistischen und postdramatischen Theaters, welches die aristotelische Fabel – das Narrative im weiteren Sinne – weitestgehend hinter sich gelassen hat.⁴⁰

Präsenz des Erzählers: Narration im postdramatischen Theater und in der autobiografischen Performancekunst

Obgleich sich das postdramatische Theater der 1980er und 1990er Jahre vom Paradigma des Dramas und der Fabel gelöst hat, lassen sich in den experimentellen Theaterformen dieser Zeit eine Reihe narrativer Praktiken finden. Dabei nimmt das Narrative teilweise neue Formen und Funktionen an. Das postdramatische Theater hat *de facto* niemals aufgehört zu erzählen, wie auch Hans-Thies Lehmann betont hat,⁴¹ jedoch spielt das Narrative sowohl in der postdramatischen Theaterpraxis als auch in der theoretischen Rezeption jener Praxis eine zweitrangige Rolle, wie selbst an Lehmanns Untersuchungen deutlich wird. Als narrative Formen des postdramatischen Theaters führt Lehmann verschiedenste multimediale Erzählperformances an, in denen sowohl autobiografisch als auch fiktional erzählt wird. Als „post-epische Formen von Narration“⁴² heben diese Performances sich sowohl vom dramatisch-illusionistischen als auch vom Epischen Theater ab. Sie stehen weder im Dienst der Herstellung einer Fabel-Illusionsmaschinerie noch dienen sie als distanzierende Mittel zur Unterbrechung eines dramatischen Flusses. Lehmann zufolge liegt die Besonderheit jener Erzählformen in der Hervorhebung einer persönlichen „Anwesenheit des Erzählers“ sowie in der Herstellung einer Nähe. In den Fokus rücken ein spürbarer

40 Vgl. LEHMANN: *Postdramatisches Theater*, S. 48f.

41 Vgl. ebd., S. 198.

42 Ebd. Lehmann rekurriert hier u.a. auf Bernhard Minettis Abend *Bernhard Minetti erzählt Märchen* in der Regie von Alfred Kirchner sowie auf Arbeiten von Renate Lorenz und Jochen Becker, der Gruppe Von Heiduck und der Societas Raffaello Sanzio.

Kontakt zwischen Zuschauern und dem Erzähler sowie eine „selbstreferentielle Intensität dieses Kontakts“.⁴³ Nach dem Postulat einer kritischen Distanz seitens des Epischen Theaters betont Lehmann hier eine emotionale, ja geradezu einfühlbare Komponente. Diese wird jedoch nicht, wie im Illusionstheater, in Bezug auf eine Fabel gedacht, sondern auf einen als unmittelbar wahrgenommenen Kontakt zwischen Zuschauern und Darstellern. Obgleich die Erfahrung von Nähe sich zwar laut Lehmann am Erzählakt entzündet, wird sie letztlich von jeglichen narrativen Qualitäten abgekoppelt. Ungeachtet bleibt dabei die Frage nach einer gegenseitigen Bedingtheit von Narration und Näheerfahrung. Übersehen wird der Umstand, dass jene Erfahrung an Prozesse gebunden ist, die immer auch eine *andere Zeitlichkeit* als die der Gegenwärtigkeit zwischen Zuschauern und Erzähler beinhalten. Zu prüfen wäre folglich, inwiefern letztlich die von Lehmann beschriebene Näheerfahrung von den sich aktuell entfaltenden Erzählprozessen nicht losgelöst werden kann und damit zu einem Anteil immer schon narrativ aufgeladen ist.

Eine ähnliche theoretische Perspektive findet man in Hinblick auf autobiografische Praktiken in der Performancekunst seit den 1970er Jahren. Häufig lässt sich in Bezug auf Performancekunst eine geradezu anti-narrative Haltung beobachten, wie ich bereits zu Beginn mit Verweis auf Peggy Phelan erwähnt habe.⁴⁴ Dies verwundert zunächst insofern, als in der Performancekunst, die in den 1970er Jahren zum prädestinierten Genre der Selbstinszenierung avancierte, von Beginn an häufig autobiografisches Material zum Einsatz kam, wie zum Beispiel in den autobiografischen Performances von Laurie Anderson, Tim Miller, Karen Finley, Rachel Rosenthal oder Spalding Grey. Im historischen Kontext einer allgemeinen Performatisierung der Künste sowie einer damit einhergehenden Betonung des ‚echten Lebens‘, die Ende der 1970er Jahre in Allan Kaprows Forderung nach einer künstlerischen Praxis als „doing life“⁴⁵ kulminierte, liegt der Zweck jener autobiografischen Erzählpraktiken auf der Hand: Im Gegensatz zur Hervorbringung einer fiktiven Geschichte, wie dies auch bei Brecht noch der Fall war, vermochten die autobiografischen Performances jener Zeit aufgrund des als faktisch wahrgenommenen Erzählten ebenso wie in Hinblick auf eine oftmals bewusst exponierte leibliche Anwesenheit der ‚sich selbst erzählenden‘ Performer einen Eindruck von Authentizität zu generieren beziehungsweise

43 Dieses und vorheriges Zitat: ebd.

44 Vgl. PHELAN: „Shards of a History of Performance Art“, S. 500. Vgl. auch dies.: „On Seeing the Invisible“, S. 25. Zur Problematisierung des Narrativen in der Performancekunst jenseits autobiografischer Performances vgl. Kapitel VI/3.

45 KAPROW: „Performing Life“, S. 195.

bewusst damit zu spielen. Als „Selbst-Beschreibung[en]“⁴⁶ zielten die autobiografischen Performances aus dieser Zeit auf eine Inszenierung von Subjektivität und Authentizität.

Theoretisch verhandelt wurden jene Performances bislang vor allem in Bezug auf Aspekte wie Körperlichkeit oder der Einmaligkeit von Aufführungen.⁴⁷ Nur wenige Theoretikerinnen haben sich dabei explizit mit dem Erzählen beschäftigt. Wird das Narrative thematisiert, dann, wie zum Beispiel bei Erika Fischer-Lichte und Gabriele Brandstetter, im Spannungsfeld zwischen mündlichem Geschichtenerzählen, Portrait und der literarischen Gattung der Autobiografie.⁴⁸ Sowohl Fischer-Lichte als auch Brandstetter geben dabei wichtige Impulse, die narrativen Prozesse in autobiografischen Performances als performative, identitäts(de-)konstruierende Akte zu denken. Auffallend ist jedoch, dass das Narrative hier vornehmlich vor dem Hintergrund einer Problematik der Relation von Fiktion und Realität diskutiert wird, die in Bezug auf die Autobiografie spätestens mit Paul de Mans Thesen zur Fiktionalität der Autobiografie virulent wurde.⁴⁹ So geht es in diesen Untersuchungen eher um Fragen nach einer Inszenierung von Authentizität *qua* Narration, um einen ‚autobiografischen Pakt‘ zwischen Performerinnen und Zuschauerinnen und weniger um dezidierte Untersuchungen narrativer Prozesse und ihrer performativen Qualitäten.

Narration und Interaktion:

Erzählen im interaktiven Theater der 1960er und 1970er Jahre

Auch in den avantgardistischen interaktiven Theaterformen der späten 1960er und frühen 1970er Jahren wurden Geschichten erzählt, wie etwa beispielhaft in Richard Schechners The Performance Group oder Augusto Boals Forumtheater. Die hierin erkundeten Interaktionsformen haben ihren Vorläufer in Brechts zweiter berühmter Innovation, dem Lehrstück. Das Lehrstück, wie es von Brecht zunächst angelegt war, zeichnet sich durch ein gemeinsames Spielen aus, bei dem alle Beteiligten ‚mitspielen‘ und damit die Trennung zwischen Darstellern

46 BRANDSTETTER: „Selbst-Beschreibung“.

47 Gabriele Brandstetter betont diesen Umstand und verweist dabei auf Untersuchungen von Rose Lee Goldberg, Peggy Phelan, Elisabeth Jappe sowie auf AA Bronson und Peggy Gale. Vgl. ebd., S. 100 und 125.

48 Vgl. FISCHER-LICHTE: „Verwandlung als ästhetische Kategorie“, S. 50-65; BRANDSTETTER: „Selbst-Beschreibung“. Zum vornehmlich autobiografischen Erzählen in den 1990er Jahren vgl. dies.: „Geschichte(n) Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre“.

49 Vgl. DE MAN: „Autobiographie als Maskenspiel“.

und Zuschauern aufheben.⁵⁰ Im Lehrstück sind alle Beteiligten dazu aufgefordert – mit Schechner gesprochen – in die Geschichten einzutreten und sich ihr anzuschließen („to join the story“⁵¹). Mit der Inklusion von Zuschauern verfolgten viele Theaterpraktiker der 1960er und 1970er Jahre ein explizit politisches Anliegen, etwa wenn in Boals Forumtheater Szenen alltäglicher Unterdrückung vom Publikum selbst wiederholt durchgespielt und dabei zu utopischen Szenen weiter entwickelt wurden.⁵² Mitspielen wurde zur Technik eines politischen Handelns. Ähnlich wie in den von Lehmann beschriebenen postdramatischen Erzählperformances ging es auch hier bereits um eine Herstellung von Kontakt und Nähe zwischen den gemeinsam agierenden Mitspielenden. Anstelle der reflektierenden Distanz als Mittel zur Generierung eines politischen Bewusstseins, wie im Epischen Theater, sollte gerade im gemeinsamen, ‚nahen‘ Durchleben fingierter Umstände eine kritische Haltung generiert werden. Diese Form der Einfühlung ist weniger psychologisch oder passiv-kontemplativ wie im dramatischen Illusionstheater, in welchem zur Herstellung ästhetischer Illusion immer noch ein Abstand bewahrt werden muss. Die im interaktiven Theater der 1960er und 1970er Jahre realisierte Einfühlungsform lässt sich vielmehr als handlungsbezogen beschreiben, als aktiv-immersiv und illudierend im Sinne eines ‚Sich-Einspielens‘. Sogar der vermeintliche Empathie-Verneiner Brecht hatte schon seinerzeit, wie häufig vergessen wird und wie uns Nikolaus Müller-Schöll erinnert, einen Einfühlungsbegriff für seine Lehrstücke geltend gemacht: „Als ich für das Theater mit der Einfühlung mit dem besten Willen nichts mehr anfangen konnte,“ schrieb Brecht bereits zu Beginn der 1920er Jahre, „baute ich für die Einfühlung noch das Lehrstück.“⁵³ Doch gab es einen entscheidenden Unterschied zwischen Brecht und seinen neoavantgardistischen Nachfolgern. War das Lehrstück-Spiel bei Brecht, welches vornehmlich im Kontext von Musikfestivals und daher außerhalb der Institution Theater realisiert und rezipiert worden war,⁵⁴ nach einer streng durchkomponierten narrativen Partitur

50 Vgl. BRECHT: „Zur Theorie des Lehrstücks“, S. 351.

51 SCHECHNER: *Environmental Theatre*, S. 44.

52 Vgl. BOAL: *Theater der Unterdrückten*, S. 71f.

53 BRECHT: „Tagebücher 1920-1922“, zitiert nach: MÜLLER-SCHÖLL: *Das Theater des ‚konstruktiven Defaitismus‘*, S. 321. Nikolaus Müller-Schöll verweist in diesem Zusammenhang auf die religiös-emphatische Komponente der Brechtschen Lehrstücke: „Die Theorie des Lehrstücks ist Baustein einer Theologie ohne Gott“. Ebd.

54 Wie Klaus-Dieter Krabielt dargelegt hat, liegt ein Grund für die Unkenntnis über die Lehrstückpraxis in ihrer Ausgeschlossenheit von der Theaterinstitution: „Die Institution Theater ist von Brechts Lehrstückexperimenten nicht im mindesten tangiert. Bei

gespielt worden, das heißt entlang einer dramatischen Fabel, die man gemeinsam ausagiert, ließen die Theatermacher des neoavantgardistischen Interaktionstheaters bewusst Raum für Improvisation und spontane Modifikation.

Genau in jener Befürwortung von Interaktion und Improvisation liegt meines Erachtens jedoch ein zutiefst antidramatischer, letztlich *anti-narrativer* Impetus begründet, der die Interaktionspraktiken der Neoavantgarde letztlich vom Lehrstück entfernte und sie wieder stärker in die Nähe der Fabel-Unterbrechungsästhetik eines Epischen Theaters rücken ließ. So wurde das Narrative zum Beispiel von Richard Schechner mit einem zuvor festgeschriebenen dramatischen Fluss assoziiert ebenso wie mit der Herstellung einer fiktiven, Illusionseffekte generierenden Welt, die durch unvorhersehbare Momente in der Interaktion zwischen Darstellern und Publikum unter- und durchbrochen werden sollte: „I believe“, schrieb Schechner 1973, „participation should generally be in the service of disillusion. It should not be to build an unreal world of a fantasy projection.“⁵⁵ Nicht die wechselseitige Durchdringung und Verstrickung von Narration und Partizipation, sondern ein *konträres*, ja unvereinbares Verhältnis beider sind dieser Aussage nach kennzeichnend für die Interaktionspraktiken jener Zeit. Entsprechend stellte das Erzählen auch nicht das primäre Anliegen jener Theaterformen geschweige denn eines Nachdenkens darüber dar. Auch wenn hier Geschichten hervorgebracht wurden, ging es weniger um einen kollektiven Erzählakt, sondern der vornehmliche Zweck eines gemeinsamen Agierens bestand in der Herstellung einer utopischen Gemeinschaft sowie, theaterästhetisch betrachtet, in der Erkundung der sozialen Dimensionen von Aufführungen. Obgleich hier Ansätze einer Selbstreflexion bezüglich eines kollektiv-interaktiven Erzählprozesses vorhanden waren – etwa wenn Schechner über seine Inszenierung *Dionysus in 69* schrieb: „What is at stake is not the story being told

partiellen Berührungspunkten entstanden und entwickelten sich Lehrstück und episches Theater unabhängig voneinander; in beiden fanden Entwicklungen im politischen und ästhetischen Denken Brechts ihren Niederschlag.“ KRABIEL: *Brechts Lehrstücke*, S. 312. Hans-Friedrich Bormann hat daraus die These abgeleitet, dass die „Re-Theatralisierung“ des Theaters seit der Avantgarde – zumindest in Rekurs auf das Lehrstück – nicht aus der Institution Theater heraus, sondern „aus dem Geiste der Musik“ entstanden sei. Vgl. BORMANN: unveröffentlichter Vortrag in der Schwerpunktgruppe „Synchronisierung, Partizipation“ des Sonderforschungsbereichs 447 „Kulturen des Performativen“ an der Freien Universität Berlin, 2009.

55 SCHECHNER: *Environmental Theatre*, S. 69, vgl. auch S. 78.

but the telling of the story“,⁵⁶ – geht seine Argumentation immer wieder in die ‚(anti-)dramatische Falle‘ und kippt in ein dichotomisches Denken, innerhalb dessen sich Narration und Interaktion als unvereinbare Pole gegenüber stehen: „The audience comes to see a play and has the right to see a play. There can be no mixture of dramatic and participatory structures without confusion.“⁵⁷ Deutlich wird, wie stark Schechners interaktives Theater vor dem Hintergrund hegemonial-dramatischer Theaterstrukturen stattfand. Denn was Schechner durch Negation zum Ausdruck bringt, sind die Regeln eines damals vorherrschenden Wahrnehmungsdispositivs, das es nicht nur zu subvertieren, sondern zum Zweck einer Verneinung zwangsläufig auch zu perpetuieren galt. Dass jedoch auch die von Schechner praktizierten Interaktionen selbst narrative Qualitäten besaßen oder dass ein kollektiv-interaktives Erzählen selbst unvorhersehbare Momente impliziert, blieb von Schechner nicht zuletzt angesichts des damals vorherrschenden Theaterdiskurses weitestgehend unbeachtet.⁵⁸

Mit einem historischen Abstand jedoch bilden die theatralen Interaktionsformen der Neoavantgarde zumindest formal betrachtet einen zentralen, wenn nicht *den* zentralen theaterhistorischen Bezugspunkt für die in der vorliegenden Studie behandelten narrativen Aufführungen.⁵⁹ Charakteristisch für die Erzählformen damals wie heute ist eine Gleichzeitigkeit von Immersion/Illudierung und Partizipation. In den interaktiven Aufführungsformen der frühen 1970er Jahre sind Ansätze eines *partizipatorisch-immersiven Erzählens* zu erkennen, das in den narrativen Aufführungspraktiken der Jahrtausendwende Konjunktur hat – und dies nicht nur in Bezug auf ein fiktionales, sondern auch auf ein faktuales Erzählen. Dabei muss eine Partizipation in den derzeitigen theatralen Erzählformen nicht zwangsläufig mit einer körperlichen Interaktion einhergehen. Entscheidend jedoch ist eine exponierte Involvierung der Zuschauerinnen in Erzählprozesse.

56 Ebd., S. 79. *Dionysus in 69* wurde in *The Performing Garage* in Soho/New York City 1969 uraufgeführt.

57 Ebd., S. 82.

58 Schechner nennt eine Ausnahme: Megan Terry's *Changes*, aufgeführt in La Mama, New York 1968: „In this kind of participation audiences do not take part in a play – moving in and out of the drama. Instead the audience is the stuff from which the drama is made.“ Ebd., S. 64.

59 Gräbt man tiefer in der Theatergeschichte, ließe sich eine Reihe weiterer historischer Bezugspunkte ausmachen. Die *Commedia dell'arte* böte sich als eine weitere historische Referenz an. Da diese Arbeit jedoch nicht historisch angelegt ist, müssen derartige Erzählungen entfallen.

2.2 VERNETZTES ERZÄHLEN UND NARRATIVE SELBSTINSZENIERUNG

Die verschiedenen Funktionen, die das Narrative im Theater des 20. Jahrhunderts eingenommen hat (illusionsgenerierend, distanzschaffend, präsenzeffekterzeugend oder interaktionsfördernd), stehen in Relation zu einer Reihe medienhistorischer Entwicklungen: Nachdem das Theater der historischen Avantgarde im Zuge der Erfindung technischer Speichermedien wie dem Fonograf oder dem Fotoapparat zum Ort des Realen erklärt wurde, an dem dramatische Illusion zer schlagen wurde (zum Beispiel bei Brecht, Piscator, Artaud, Schlemmer, Marinetti und Prampolini), nachdem es weiterhin spätestens seit den 1950er Jahren in Abgrenzung zu einseitigen, ‚mediatisierten‘ Kommunikationsformen wie dem Fernsehen oder dem Kino als Ort ko-leiblicher Gemeinschaftlichkeit und Kollektivität erkundet wurde (zum Beispiel bei Boal, Schechner, The Living Theatre, Grotowski und in der Performancekunst), steht das Theater heute im Zeitalter digitaler Kommunikationsformen an einer neuen medienhistorischen Schwelle, bei deren Übertretung es mit der Herausbildung neuer Erzählformen reagiert, die den Wahrnehmungsdispositiven sich verändernder Kommunikationspraktiken entsprechen.

Doch wie wird heute erzählt? Im kulturellen Umfeld von Digitalisierung, Globalisierung und „Hyperkulturalität“,⁶⁰ das heißt in einem von extremer Informationsdynamisierung gekennzeichneten, digitalen Online-Zeitalter, verändert sich die Rezeptionshaltung vom bewahrenden Gedächtnis zur punktuellen Konzentration, zum Aufmerken und Reagieren, zum Auswählen und Produzieren. Innerhalb dieser Aufmerksamkeitsökonomie⁶¹ ist man interaktiv statt kon-

60 Byung-Chul Han setzte 2005 der postmodernen „Hybridkultur“ (Homi Bhabha) den gesteigerten Begriff der „Hyperkulturalität“ entgegen. Eine Hyperkultur ist von einer zunehmenden Globalisierung, Durchmischung, Verwandlung und Vernetzung gekennzeichnet, die als solche einzig Heimat bietet. HAN: *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*, v.a. S. 10ff.

61 Vgl. ASSMANN: *Utopie der Medien, Medien der Utopie*: „Der Dynamisierung der Information im elektronischen Zeitalter sind Modelle der Bildung und des Gedächtnisses immer weniger gewachsen. Was angesichts des steigenden und beschleunigten Informationsstroms allein zählt, ist einerseits die Technik des blitzschnellen und gezielten Zugriffs auf Information und das ebenso schnelle Reagieren auf punktuelle Reize im Prozess des Sich-Durchklickens durch Datenkonfigurationen. [...] [Der] Informationsstrom des Internets wird nicht nur strukturell durch Suchmaschinen erschlossen, sondern auch sinnlich durch Aufmerksamkeitsstrategien kanalisiert.“

templativ, herrscht (virtuelle) Ko-Präsenz statt Einkanal, wird die Datenflut weniger als fertiges Produkt, denn als prozesshaft zu bearbeitende Informationsmasse wahrgenommen. Einer von Paul Virilio in den 1980er Jahren verkündeten postmodernen „Krise des ‚Erzählens‘ an sich“⁶² zum Trotz lässt sich heute eine Multiplizierung alltäglicher Erzählpraktiken beobachten. Dabei wird das Erzählen zunehmend zur Selbstinszenierungstechnik. In einer Kultur der Selbstbeobachtung und der Selbsthilfe, in der ein vornehmlich über Selbsterzählungspraktiken hervorgebrachter „therapeutische[r] Diskurs“ die hegemoniale „kulturelle Matrix“⁶³ bildet, gibt es kaum ein privates Problem, das nicht öffentlich erzählt wird, kaum einen Prominenten, der keine Autobiografie vorlegt. Besonders institutionsspezifische Erzählformen, wie zum Beispiel Zeugenberichte vor Gericht, Krankheitsgeschichten beim Arzt oder autobiografische Schilderungen beim Psychotherapeuten, stürmen das öffentliche Bewusstsein und werden in Internetforen vervielfacht. Multimediale Erzählformen, wie sie in E-Mails, Chatrooms, Blogs oder auf *Youtube* oder *Facebook* praktiziert werden, erscheinen als interaktive, ‚vernetzte‘ Fortsetzungen narrativer Selbstdarstellungen, wie man sie aus Problem-Talkshows kennt. Auf *Twitter* pfeifen die Teilnehmer in Windeseile die neuesten Nachrichten vom virtuellen Dach und beschleunigen damit ein Erzählen, das noch zuvor auf die Druckerpresse angewiesen war. In der verlinkten Struktur des Internets reagiert man mit Erzählungen auf Erzählungen *ad infinitum* in extremer Geschwindigkeit. Dabei gehen die narrativen (Selbst-)Inszenierungen häufig über die Behauptung einer biografischen Authentizität hinaus. In TV- und Online-Rollenspielen können sich die Teilnehmer innerhalb narrativer Settings entsprechend als Steinzeitmenschen, als mittelalterliche Burgdamen oder als Raumschiffpiloten erproben. Gerade das Internet scheint dabei durch die Möglichkeit der Anonymität zum Entwerfen multipler Biografien zu verführen, wie zum Beispiel die Beliebtheit zeitlich unbegrenzter Online-Spiele und digitaler Parallel-Universen wie *Second Life* oder *World of Warcraft* verdeutlicht.

Die Erzählpraktiken des experimentellen Theaters der Jahrtausendwende stehen in Bezug zu diesen Entwicklungen. Als soziale Ereignisse und als flüchtige Kunstformen *par excellence* vermögen sie nicht nur das Wahrnehmungsdispositiv eines interaktiv-kommunikativen Zeitalters besonders prägnant zu spiegeln, sondern sie reflektieren zugleich die unter neuen Kommunikationsbedingungen

62 Virilio: „Die Auflösung des Stadtbildes“, S. 269.

63 Beide Zitate: ILLOUZ: *Die Errettung der modernen Seele*, S. 21.

entstandenen Erzählformen und deren kulturelle Funktionen.⁶⁴ Dabei wird das Erzählen als *Gestalt gebende Praxis* erkundet, das heißt als ein *konfigurierendes Handeln*, das selbst Handeln zu fassen sucht.⁶⁵ Ein derartiger Umgang mit dem Narrativen geht über einen primär dekonstruktivistischen Gestus hinaus. Anstelle einer grundsätzlichen Kritik an Mythen und großen Erzählungen wie etwa in der Tradition der Kritischen Theorie oder der Postmoderne, nach denen der konstruierte Charakter narrativ gestifteten Sinns als ‚falsches Bewusstsein‘ entlarvt und die verführerische Kraft von Geschichten als Identität stiftende und Zweifel ausblendende Kraft aufgedeckt und tendenziell verurteilt wurde,⁶⁶ wird in den Auführungsformaten der Jahrtausendwende die sowohl restriktive als auch produktive Qualität narrativer Prozesse in Szene gesetzt. Erzählen wird hier nicht als Akt der Verblendung abgewertet, sondern als ein unumgänglicher und – im positiven Sinne Foucaults – *mächtiger* Vorgang der Hervorbringung von Wirklichkeit bejaht und zugleich kritisch reflektiert.⁶⁷ Dabei geht das Ausstellen des *making of* von Geschichtenkonstruktionen – etwa das Aufdecken narrativer Spielregeln – einher mit einem bewussten Einlassen auf das Erzählen. Spielerische (De-)Konstruktion und ein Ernstnehmen und Erfahrbarmachen von narrativen Prozessen finden gleichzeitig statt. Die theatralen narrativen Praktiken des neuen Jahrtausends bewegen sich in einem Spannungsfeld von einerseits der Offenlegung narrativer Sinngebung als ‚falsches Bewusstsein‘ und andererseits

64 Für die Erzähltheoretikerin Marie-Laure Ryan z.B. liegt ein spezifisches Merkmal digitaler Erzählformen in einer Gleichzeitigkeit von Immersion und Interaktion. Vgl. RYAN: *Avatars of Story*, S. 14. Ryan veranschlagt damit ähnliche Qualitäten für das Erzählen in digitalen Umgebungen wie ich sie zuvor für die in dieser Studie untersuchten Performances geltend gemacht habe. Zu digitalen Erzählformen und deren Theoretisierung v.a. in Hinblick auf einen Vergleich mit dem Theater vgl. Kapitel II/2.2, Abschnitt „Theorien zum Erzählen in digitalen Umgebungen“.

65 *figura*, lateinisch für Gestalt, Gestaltung. Zum Begriff ‚figura‘ als gestalt- und formgebende, transformatorische Kraft vgl. AUERBACH: „figura“; BRANDSTETTER und PETERS (Hrsg.): *de figura*, v.a. S. 7-23.

66 Vgl. ADORNO und HORKHEIMER: *Dialektik der Aufklärung*; BARTHES: *Mythen des Alltags*; LYOTARD: *Das postmoderne Wissen*.

67 Ich beziehe mich auf Foucaults späten Machtbegriff, den er in *Der Wille zum Wissen* erläutert. Macht ist hier nicht als eine rein restriktive, souveräne, als durch eine Institution oder Person verkörperte Instanz zu verstehen. Macht ist und ereignet sich in jeder Praktik und jeder Ordnung und ist somit zugleich deren Voraussetzung wie Produkt. Macht wirkt sowohl restriktiv als auch produktiv. Vgl. FOUCAULT: *Der Wille zum Wissen*, S. 113f.

einer selbstbewussten Hingabe an die wirklichkeitsstiftende Kraft des Erzählens. Dabei vermögen jene Erzählformen besonders in ihrer formalen wie inhaltlichen Durchmischung von Kunst und Alltag eine kulturanthropologische Frage zugleich aufzuwerfen und zu beantworten, die nämlich nach der Funktion des Erzählens in der westlichen Kultur zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Folgt man Wolfgang Müller-Funks Hypothese, dann erzählen „Menschen heute, unter zunehmendem Identitätszwang, mehr [...] als je zuvor in anderen, zum Beispiel oralen Gesellschaften“.⁶⁸ Im Kontext eines Zeitalters, in dem die Annahme einer festen, essentiellen Identität vollends verloren gegangen ist, scheint eine permanente Neuerfindung des Selbst zwanghaft geworden zu sein – eine Neuerfindung, die, sofern sie narrativ vollzogen wird, in einen potentiell unabschließbaren Prozess des (Selbst-)Erzählens mündet. Anstelle des Eintritts in ein postnarratives Zeitalter nach dem Zusammenbruch großer Erzählungen hat sich eine Potenzierung narrativer Konstruktionen eingestellt. Hier wie dort – im Theater wie im Alltag – werden erzählend Orte erfunden, Identitäten gebastelt, Utopien formuliert, Alltagsmythen ver- und entankert, das Narrativ eines *good life* neu entworfen und damit der Heideggerschen Geworfenheit endgültig entsagt.

Die narrativen Aufführungsformen der Nullerjahre, so meine These, verdichten und hinterfragen dabei auf künstlerischer Ebene etwas, was kommunikationshistorisch gesehen zum Alltag geworden ist. Dabei entledigen sie sich freilich niemals der Theatergeschichte, aus der sie hervorgegangen sind. Seitens der Theatermacherinnen wird immer wieder tief in die theaterhistorische Trickkiste gegriffen. Hierbei werden, wie zu zeigen sein wird, allerhand dramatische, theateravantgardistische und postdramatische Erzählformen und -funktionen ebenso wie deren Illusions- und Realitätseffekte, Fiktionalisierungs- und Authentifizierungsstrategien hervorgeholt, neu miteinander kombiniert und in Beziehung zu nicht-theatralen Erzählformen gesetzt. Die theatralen Erzählpraktiken der Gegenwart sind zu einem Anteil immer auch dramatisch und postdramatisch. Jedoch stellen sie in Rekurs auf neue, fragmentarische, nichtlineare und interaktive Erzählformen eines (digitalisierten) Alltags immer wieder die Frage nach einem derzeitigen Stellenwert von narrativer Wirklichkeitsgenerierung, indem sie narrative Prozesse sowie deren konstruierte Sinngehalte in ihren partizipatorischen und kontingenten Qualitäten erfahrbar machen.

68 MÜLLER-FUNK: *Die Kultur und ihre Narrative*, S. 28.