

Christian Benesch

Diskursive Wortlosigkeit

Michael Niehaus erkundet die spezifischen Voraussetzungen und Möglichkeiten eines Erzählens ohne Worte in verschiedenen Medien

Michael Niehaus: *Erzählen ohne Worte. Eine Erkundung*. Hagen: Hagen UP/ Georg Olms Verlag 2022 (= Schriften zur Literatur- und Medienwissenschaft, Bd.5), 439 S. EUR 39,80. ISBN 9783487162003

Ein medienübergreifender Erzählbegriff

Michael Niehaus liefert mit dem Band *Erzählen ohne Worte* eine sehr breit gefächerte Studie, die sich weder auf einen erzähltheoretischen Zugang noch auf ein einzelnes Medium oder eine einzelne Gattung beschränkt. Vielmehr erkundet Niehaus die wortlose Erzählung in unbewegten Bildern und Bildfolgen (Kapitel 2), in der Pantomime (Kapitel 3), in Bildserien (Kapitel 4) und in bewegten Bildern (Kapitel 5) unter narratologischen, aber fallweise auch rezeptionsästhetischen und psychoanalytischen Gesichtspunkten. Besprochene (bzw. zu Vergleichs- und Kontrastzwecken erwähnte) Einzelmedien sind: Gemälde, Fotografie, Plastik, Piktogramm, Bilderbuch, Bildroman (*woodcut novel*), Pantomime / Solitär / *dumb show*, Tanz, Comic / Comicstrip / Fortsetzungsgeschichte / *graphic novel*, Daumenkino (*flip book*), Stummfilm, Slapstick, Tier-Animationsfilm sowie redefreier Tonfilm.

Angesichts der Materialfülle und der jeweils ganz unterschiedlichen medien- und gattungsspezifischen Grundlagen erweist sich die Erkundung mit diesem umfassenden Anspruch als kein einfaches Unterfangen. So muss Niehaus nicht nur klären, was ein Bild ist und wo der Unterschied zwischen Bildfolge und Bildserie liegt, sondern auch Definitionen des Bilderbuchs oder des Bildromans, des Stummfilms (inklusive Reflexionen über die Funktion der Kamera) oder des Tier-Animationsfilms (inklusive Erörterung der dort herrschenden Gesetzmäßigkeiten) im Hinblick auf das Erzählen ohne Worte mitliefern. Zu einigen Werken gibt es auch ausführliche Hintergrundinformationen und Einblicke in den Entstehungsprozess. Dabei zeigt Niehaus fundierte medienübergreifende Kenntnis, klärt die medienspezifischen Voraussetzungen für ein Erzählen ohne Worte und liefert schlüssige, mitunter sehr ausführliche Einzelinterpretationen:

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. (S. 8)

Dabei werden die jeweiligen Medien auf ihre narrativen Eigenheiten überprüft. Dass in ihnen grundsätzlich erzählt werden kann, dürfte in den Fachwissenschaften unumstritten sein, lediglich die Art und Weise der Darstellung ist gattungs- und medienspezifisch: „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“ (S. 9). Zur Auswahl der Beispiele merkt Niehaus an, dass es ihm nicht um Systematik oder Vollständigkeit gehe, sondern um einen Überblick, weshalb „der Auswahl der Beispiele notwendigerweise ein hohes Maß an Willkür [eignet]“. Ebenso wenig sei eine „historische Entwicklung des Erzählens ohne Worte“ (S. 9) intendiert.

Das Minimalkriterium, das laut Niehaus auch für wortlose Erzählungen gilt, ist die Nacherzählbarkeit. Aus diesem Grund schließt er die Instrumentalmusik aus seiner Studie aus, denn die solcherart erzählten ‚Geschichten‘ seien eben nicht nacherzählbar (vgl. S. 17–21). Diese Nacherzählungen seien jedenfalls, so Niehaus, mit Worten anzufertigen:

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. (S. 10)

Sie muss ihrerseits wieder nacherzählbar sein und einen eindeutigen „Bezug zum Prätext“ (S. 10, Fußnote 7) aufweisen. Die „Nacherzählung *erzählt* eine Geschichte nach, die in einem Artefakt übermittelt wird“ und bespreche sie nicht bloß und sei außerdem „ein Text *sui generis*“ (S. 243). Genau definiert Niehaus die Nacherzählung aber „mit Bedacht“ nicht, denn „ungefähr weiß man, was eine Nacherzählung ist“ (S. 9, Fußnote 6).

Viele der Erzählungen funktionieren aber nur genau deshalb, weil sie ohne Worte erzählt werden, insbesondere der Film *Film* von Beckett, „weil hier nicht nur ohne Worte erzählt wird, sondern auch das erzählte Geschehen jenseits der Worte ist“ (S. 351). Wie aber ist dieses dann mit Worten nachzuerzählen? Ist es noch eine Nacherzählung, wenn das Geschehen um eine ausführliche Beschreibung des *discours* (z.B. *Mise-en-scène*) der ursprünglichen Präsentation der eigentlichen Erzählung ergänzt wird?

Ein wichtiges Kriterium zur Beurteilung des narrativen Potentials eines Mediums ist für Niehaus auch, ob darin eine neue, dem Rezipienten unbekannte Geschichte erzählt werden könne (vgl. S. 7, 42, 50, 98, 126f., 227, 243), was beispielweise im Einzelbild oder in der Plastik nur eingeschränkt möglich ist. Neben diesen Bedingungen des Narrativen kommen auch erzähltheoretische Kategorien wie Fokalisierung, Frequenz (etwa Iteration beim Zeigen oder der Zusammenhang von Iteration und Worten, vgl. S. 191, 393–395), Ordnung, Dauer, Raum, aber auch die Metalepse, die Metadiegeese oder die Gedankendarstellung

zur Sprache. Ebenso wird der Status von Dingen betrachtet (vgl. u.a. S. 140f., 298).

Instanzen des Zeigens

Analog zur „sprachlichen Erzählinstanz“ konstatiert Niehaus für Medien, die das Geschehen nicht mit Worten erzählen, sondern eben zeigen, eine „visuelle Erzählinstanz“ oder „Instanz des Zeigens“ (S. 13). Dieser nichtsprachlichen Erzählinstanz ist es möglich, auf sehr unterschiedliche Art und Weise zu zeigen. Aber „[w]as *Zeigen* eigentlich ist, wie es *funktioniert* und in welchem Sinne es eine *Instanz* ist, die zeigt, ist in diesem Zusammenhang noch gar nicht geklärt“ (S. 13). Niehaus eröffnet damit eine Diskussion um eine Zeigeinstanz, die mit einer Abgrenzung zum fiktiven Erzähler beginnen sollte, abgesehen davon, dass die eine Instanz zeigend erzählt und die andere verbal erzählt. Ein erstes Unterscheidungsmerkmal liege darin,

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 unpersönlich, 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“. (S. 14)

Ein fiktiver Erzähler in einem Erzähltext kann allerdings genauso hinter das Erzählte zurücktreten und als unmarkierter, implizierter Erzähler figurieren (vgl. Schmid 2014, 80). Die Feststellung von Niehaus bedeutet lediglich, dass eine Zeigeinstanz immer verdeckt wäre. Wofür eine „Instanz des Zeigens“ oder „visuelle Erzählinstanz“ zuständig ist, muss man sich – wie vieles – mühevoll aus dem ganzen Buch zusammensuchen. Sie kann „das Zeigen als ein Sprechen ohne Worte“ (S. 231) im Sinne eines Erzählens ohne Worte dann gestalten, wenn „Orientierung und Verständigung“ durch andere „lesbare Zeichen“ wie z.B. Pfeile möglich sind. Im Wesentlichen erkennt man sie aber dadurch, dass Worte durch Blicke ersetzt werden (vgl. S. 322). Auch die Rekonstruktion einer Typologie von Instanzen des Zeigens gestaltet sich schwierig, denn auch dieses Konzept wird über das ganze Buch verteilt angedeutet. Sie kann offenbar konkret sein, wenn jemand (eine Person oder eine Institution) jemandem etwas zeigt, beispielsweise ein Gemälde oder ein *flip book*. Sie kann aber auch fiktiv sein und dann sowohl diegetisch als auch extradiegetisch auftreten. Eine diegetische Zeigeinstanz ist eine Figur, die etwas zeigt. Hierbei sind auch Medienkombinationen denkbar, wenn etwa eine Figur in einem Film einer anderen Figur ein *flip book* zeigt (vgl. S. 288). Damit es aber zu einem Zeigen – auf welcher Ebene auch immer – kommt, ist eine Erzählung ohne Worte nötig, denn „[n]ur ein Erzählen ohne Worte kann das Zeigen zeigen“ (S. 356). Es scheint aber, als wäre die visuelle Erzählinstanz für Selektion, Umstellungen, Variationen in der Frequenz oder etwa für retrospektives Erzählen zuständig. Kämen diese Verfahren nämlich nicht zur Anwendung, gäbe es keine Erzählinstanz (vgl. S. 306).

Struktur

Interessant ist, dass Niehaus einen Aspekt aufgreift, der in narratologischen Untersuchungen sonst oft ausgeklammert wird. Es handelt sich um den Akt des Erzählens bzw. den Akt des Erzählens durch Zeigen oder den Akt des Zeigens. D.h. ein Werk besteht aus der zu vermittelnden Geschichte – dem Erzählten – und dem Erzählen bzw. Zeigen selbst. In diesem Zusammenhang spricht Niehaus auch von einem Vermittlungsgeschehen, wenn etwa ein Pantomime qua Körper das Erzählen *zeigt* (vgl. S. 152f.).¹ Den Akt des Zeigens führt Niehaus mit der „medialen Montage“ (S. 16) eng:

Narratologisch ist entscheidend, dass sich darin [in der Montage, Anm. CB] in besonderer Weise eine visuelle Erzählinstanz manifestiert, die nach ihren eigenen Regeln (d.h. sozusagen ohne Alibi) etwas zeigt und anderes nicht zeigt. Jede Parallelmontage ist als spezifischer Akt des Zeigens eine Form des Erzählens ohne Worte. Das gilt *a fortiori* für Analepsen, die durch die Erzählinstanz vorgenommen werden. (S. 245, vgl. auch S. 16)

Die „Montage“ und die damit verbundene Möglichkeit zur Umstellung der Chronologie ist ein weiterer Aspekt eines medienübergreifenden Erzählens. Zeitumstellungen seien in Medien ohne Möglichkeiten zur Montage (Beispiel: Pantomime) kaum möglich. Dort benötige man dafür „zum einen eine Einteilung in abgetrennte Szenen und zum anderen eine mediale Montage, die eine schriftsprachliche Erzählinstanz – zum Beispiel in Form von orientierenden Zwischentiteln – mit einbezieht (S. 16f.). In Medien, die völlig auf das Zeigen angewiesen sind, ist Derartiges nicht möglich: „Es ist daher genau zu beobachten, welche Arten der medialen Montage dem Erzählen ohne Worte zur Verfügung stehen“ (S. 17).

Solche Umstellungen in der Chronologie der Ereignisse finden zwischen den narrativen Ebenen *Geschichte* und *Geschehen* statt: „Da Erzählen ohne Worte stets Erzählen durch Zeigen ist, muss die Rolle des Geschehens, insbesondere in seinem Verhältnis zur Geschichte, sorgsam untersucht werden“ (S. 16). Mit Wolf Schmid, auf den sich Niehaus hier bezieht, sollte man, allenfalls, dessen idealgenetisches Modell in Betracht ziehen (vgl. Schmid 2014, 223–225), was Niehaus aber unterlässt. In der umgekehrten Richtung denkend, fragt er nämlich, in welchem Verhältnis das von einer Kamera aufgezeichnete oder das auf einer Bühne gezeigte Geschehen „zum Geschehen auf der ersten narrativen Ebene“ stehe (S. 15f.). Mit Schmid's idealgenetischem Modell wären diese Zusammenhänge analog zu jenen von Erzähltexten. Sowohl Erzählinstanz als auch Zeigeinstanz wählen aus dem Geschehen ihre relevanten Geschehensmomente und Eigenschaften aus und gestalten durch dieses Verfahren die Geschichte. Aus dieser Geschichte entsteht dann durch Kompositionsverfahren die narrative Ebene der Erzählung (vgl. Schmid 2014, 238–241). Das wäre die mediale Montage von Niehaus, der aber nicht genau zwischen Geschehen, Geschichte und Erzählung als narrativen Ebenen unterscheidet.

Jedenfalls muss es für Niehaus temporale und kausale Zusammenhänge zwischen Ereignissen geben (auch wenn das nicht immer zutrifft), um von einer

Geschichte reden zu können (vgl. u.a. S. 17 oder S. 182). Eine Minimalstruktur von Anfang, Mitte und Ende sei ebenso konstitutiv. An anderer Stelle ist von einer Minimalform als „Differenz zwischen zwei diskreten Zuständen“ die Rede (S. 276). Wohl wegen der vielschichtigen Zugänge muss Niehaus bei einigen Werken auch einen „sehr weiten Begriff von *Geschichte*“ bemühen, wenn es etwa weder Worte noch Blicke gibt, sondern „das Handeln von Subjekten auf körperliche Einwirkungen reduziert ist“ (S. 287).

Eingeschränkte Narrativität und rezipientenseitige Narrativierungsleistungen

Eine visuelle Erzählinstanz unterliegt also gewissen Einschränkungen. Sie kann beispielsweise nicht „nach Art einer nullfokalisierten sprachlichen Erzählinstanz zu Anfang die kontextuelle Verankerung des initialen Ereignisses [bewerbstelligen]“ (S. 394). Dann ist eine Kombination von sprachlicher und visueller Erzählinstanz nötig, wobei die sprachliche Erzählinstanz die Defizite der visuellen Erzählinstanz ausgleicht, etwa durch sogenannte Inserts, Zwischentitel oder „*voice over*“ (S. 394).

Die Restriktionen sind relativ groß und auch von Medium zu Medium von höchst unterschiedlicher Beschaffenheit. So ist etwa die Pantomime auf „Mikro-Narrationen“ (S. 153) beschränkt. Bestimmte Vorgänge kann eine visuelle Erzählinstanz überhaupt nicht zeigen, nämlich argumentieren, lügen, feilschen, begründen etc. Anhand der Bildserie *Gut gemeint* aus *Vater und Sohn* von E.O. Plauen etwa weist Niehaus nach, „dass es – paradoxerweise – für den Fall des Überredens der Worte nicht bedarf: Hier sind die Tränen Rhetorik genug. Für den Fall des Überzeugens hingegen müssen Worte getauscht werden, nämlich Argumente“ (S. 183). Der Superhelden-Comic *Incredible Hulk* beweist wiederum: „Im Reich der Blicke kann man (erfolgreich) etwas vortäuschen. Zum Lügen hingegen bedarf es der Worte“ (S. 221, Fußnote 365). Auch „die Tätigkeit des Feilschens setzt den Gebrauch von Worten mehr oder weniger zwingend voraus“ (S. 403) und auch „um etwas zu begründen, bedarf es der Worte“ (S. 408), was Niehaus in seiner Analyse des Films *Hadaka no shima* (*Die nackte Insel*) von Kaneto Shindo aus dem Jahre 1960 zeigt. Mit der Graphic Novel *Richtung* von Marc-Antoine Mathieu erkennt Niehaus, dass man sich mit Worten auf Abwesendes beziehen kann; ohne Worte kann man darauf verweisen (vgl. S. 271).

Ist die Präsentation auf ein einziges Geschehensmoment eingeschränkt, wie etwa im Monophasen-Einzelbild, dem „lediglich eine sehr beschränkte Narrativität zugestanden“ wird (S. 29), muss „der Rezipient das Gezeigte zu einer Geschichte zusammensetzen“ (S. 25). Hier spielt das Kontextwissen des konkreten Rezipienten eine Rolle: „Man muss viel wissen und viele Lücken schließen können, damit solche Bilder als eine Erzählung auf uns wirken“ (S. 30). Dass fehlendes Wissen um kulturelle (etwa historische, mythologische, biblische) Zusammenhänge beim konkreten Rezipienten durch Sekundärliteratur ausgemerzt

werden muss, ist für Niehaus „natürlich der beste Beweis dafür [...], dass diese Gemälde selbst eben nicht erzählen“ (S. 32, Fußnote 68). Das Monophasen-Einzelbild *Der heilige Georg als Drachentöter* von Martin Schongauer setzt eben das Wissen um die Legende des Heiligen Georgs voraus, um zu erkennen, „dass am Ende der Geschichte Georg die im Hintergrund zu sehende und als Opfer des Drachens auserkorene Königstochter eben nicht heiraten wird, sondern das Land vom Bösen befreit wird und seine Bewohner sich taufen lassen“ (S. 30). Hier fallen allerdings zwei Aspekte zusammen: zum einen das mitunter fehlende kulturelle Wissen, das durch historischen Wandel jedes Kontexts begründet ist, zum anderen die narrative Kompetenz, solche Erzählungen lesen zu können. Es ist wohl von einer graduell unterschiedlichen Qualität dieser Aspekte einzeln und im Zusammenwirken beider je Medium und innerhalb jedes Mediums je Artefakt auszugehen. Auch bei Bildfolgen, wenn die Zwischenräume, „je weiter die Bildfolge ist“ (S. 53), vom Rezipienten befüllt werden müssen (zum Comic diesbezüglich vgl. S. 171), muss im Einzelfall entschieden werden, wie diese Erzählung ‚richtig‘ zu verstehen ist. Unter Umständen können auch Erzählungen mit einem „gewissen Komplexitätsgrad“ (S. 126) gezeigt werden, auch wenn viele Ereignisse dabei mehr oder weniger vage bleiben müssen oder die „komplexe Geschichte von den Subjekten entkoppelt ist“ (S. 279), wie in der Graphic Novel *3 Sekunden* von Marc-Antoine Mathieu. Insgesamt sei vom Rezipienten aber „*visual literacy* oder *Bildkompetenz*“ (S. 238) gefragt.

Zwei Möglichkeiten des Erzählens ohne Worte: Bilder und Gesten

Weil Niehaus das Erzählen in instrumentaler Musik ausschließt, „[b]leibt dann als Basis für eine Einteilung nur das Erzählen mit Bildern und das Erzählen mit Gesten, d.h. mit dem Körper“ (S. 20). Zu diesen „Feldern“ gehören „Formen des Erzählens“, „die sich in ihrer medialen Montage des Gebrauchs der Worte enthalten, die sich das Wort versagen oder zumindest Verfahrensregeln im Gebrauch der Worte auferlegen, die verhindern, dass sie als Erzähl-Worte fungieren“ (S. 20f.). Mit anderen Worten heißt das, dass die Wortlosigkeit – oft – rein diskursiv ist. Auf der Ebene der Geschichte selbst sind Worte, etwa als Dialog, allenfalls vorstellbar. Bloß präsentiert werden sie dann nicht, oder eben nicht als direkte (oder indirekte) Rede. Besonders markant sind wohl jene Szenen im Stummfilm, in denen man die Protagonisten reden *sieht*. Hier fallen Worte in der *histoire*, aber nicht im *discours*. Schon im Geschehen wortlos sind Akteure, die nicht sprachfähig sind (vgl. S. 384). An sich wortlos gestalten sich auch Situationen, in denen es nichts auszuhandeln gibt (vgl. S. 379), ohnehin nichts gesprochen wird, wenn eine Figur völlig alleine ist, oder es aus welchem Grund auch immer gar nichts zu sagen gibt, Worte nicht nötig oder gar unmöglich sind, es sich einfach „so ergibt“ (S. 327, 389), oder es angesichts einer tragischen Situation überhaupt keiner Worte bedarf. Hier fallen bereits in der *histoire* keine

Worte, folglich auch nicht im *discours*. Auch das narratologische Musterbeispiel für die Minimalbedingung der Narration, ein sterbender König, kommt im Geschehen ohne Worte aus (vgl. Schmid 2014, 3). Präsentiert werden kann es wohl in allen möglichen Gattungen und Medien mit Worten – „*the king died*“ – oder ohne (wie in der *dumb show* im *Hamlet*).

Ein genuiner Bereich des Erzählens ohne Worte verdankt sich der Tatsache, dass „Abläufe, die sich auch ohne Worte erfolgreich durchführen lassen, auch ohne Worte erzählt werden [können]“ (S. 232). Dazu zählen beispielsweise alltägliche Vorkommnisse, die deshalb ohne Schrift verständlich sind, „weil wir das Skript kennen“ (S. 232) oder Geschichten, „die aufgrund ihrer Eindeutigkeit ebenfalls keiner Worte bedürfen, weil sie übergreifende Narrative evozieren [...]“ (S. 234f.) bzw. der Zusammenhang von Ursache und Wirkung eindeutig ist (vgl. u.a. S. 108).

An die Stelle von Worten treten nicht selten Blicke, denen beim Erzählen ohne Worte grundsätzlich eine wichtige „strukturelle Bedeutung“ (S. 214) zukommt:

Weil man das Hören nicht sehen kann, tritt an die Stelle der Worte etwas anderes: *Blicke*. Blicke kann man zeigen. Man kann zeigen, wie sie etwas bewirken; und man kann zeigen, wie jemand die Aufmerksamkeit auf etwas richtet und zum Beispiel eine visuelle Information aufnimmt. (S. 214)

Dabei gilt es, die „Verknüpfungen von Blick und Handlung“ oder den „Blick-Raum“ (S. 221, vgl. auch S. 316–327), aber auch das Verhältnis von Blick und Bild (vgl. S. 345–356) zu berücksichtigen.

Unter anderem beim Comic sind solche Überlegungen zur Redewiedergabe auch für die Gedankenwiedergabe nötig: Müssen etwa Gedankenblasen mit Text (oder diegetische Schrift) aus einem Erzählen ohne Worte ausgeschlossen werden (vgl. S. 164f.)? Inserts und Zwischentitel im Stummfilm ziehen ähnliche Implikationen nach sich (vgl. S. 312f.). Folglich ist grundsätzlich zwischen gesprochenem und geschriebenem Wort zu unterscheiden, und mit ihm auch zwischen den narrativen Ebene (*histoire* oder *discours*), auf denen (nicht) gesprochen oder (nicht) geschrieben wird. Ferner ist zwischen Figuren- und Erzählerworten (letztere etwa als *voice over*) zu differenzieren. Ohne Figuren- und Erzählerrede bleiben Bilder und Gesten.

Fazit

Die Ausführungen von Michael Niehaus lesen sich teilweise etwas umständlich, sodass man zuweilen den roten Faden der Argumentation verliert. Seine materialreiche Studie erweist sich jedoch als ein grundlegender Beitrag zum medienübergreifenden Erzählen (ohne Worte) und ist sowohl für eine intermedial agierende Narratologie als auch für die jeweiligen Einzelwissenschaften (Literatur-, Bild-, Film-, Theater-, Medienwissenschaft und Kunstgeschichte) relevant. Ein-

zelle Begriffe und Konzepte bedürfen jedoch weiterer Diskussion, insbesondere bei der transmedialen Übertragbarkeit narratologischer Kategorien.

Was die Anwendung der entwickelten Methoden angeht, müssten Niehaus' Analysen eigens im Detail rezensiert werden, was angesichts der Vielfalt der behandelten Werke an dieser Stelle nicht möglich ist. Abgesehen davon ist es im Sinne eines erleichterten Zugangs zu den vielen angesprochenen Werken schade, dass ein Werkregister fehlt und Belege nur in den Fußnoten zu finden sind. Grundsätzlich aber gilt: Niehaus weckt das Interesse an wortlos erzählten Geschichten und schärft den Blick für die je medienspezifischen Erzählweisen, die sowohl das Was als auch das Wie einer Erzählung betreffen. Seinem Ziel, ausgehend vom konkreten Beispiel „die Frage nach den möglichen Formen des Erzählens ohne Worte und deren Mehrwert“ (S. 8) zu erkunden, wird Niehaus damit zweifellos gerecht.

Literaturverzeichnis

Schmid, Wolf (2014): *Elemente der Narratologie*. Berlin / Boston, MA.

Dr. Christian Benesch
Independent Researcher
E-Mail: christian.benesch@univie.ac.at

Sie können den Text in folgender Weise zitieren / How to cite this article:

Benesch, Christian: „Diskursive Wortlosigkeit. Michael Niehaus erkundet die spezifischen Voraussetzungen und Möglichkeiten eines Erzählens ohne Worte in verschiedenen Medien. [Rezension zu: Michael Niehaus: *Erzählen ohne Worte. Eine Erkundung*. Hagen 2022]“ In: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 12.2 (2023), S. 175–182.

DOI: [10.25926/x4af-1639](https://doi.org/10.25926/x4af-1639)

URN: [urn:nbn:de:hbz:468-20240229-115118-5](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:468-20240229-115118-5)

URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/485/686>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

¹ Das Vermittlungsgeschehen findet sich etwas abweichend in Erzähltexten im engeren Sinn als Erzählgeschehen bzw. Erzählgeschichte, vgl. Schmid 2014, 246. Es wird nicht klar, ob sich Niehaus hier auf Schmid bezieht. Von einer Ebene der Exegesis ist jedenfalls keine Rede.