

# 1 Einleitung

## 1.1 Narrativität und Performativität: Zwei Seiten einer Medaille

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

(Richardson 2001, 690)

Mit dieser Feststellung benennt Richardson vor nunmehr 17 Jahren die beiden großen Forschungsbereiche, zwischen denen sich die hier vorliegende Studie bewegt. Narrativität und Performativität sind nicht nur zwei der weitestverbreiteten kulturellen Ausdrucksformen, sie treten auch in vielen Medien in fruchtbare Interaktion – allen voran im Theater, das seit jeher Geschichten performativ erzählt. Das Theater – als konkrete Aufführung einer Inszenierung und somit als eine besondere Form der Erzählperformanz verstanden – ist narrativ organisiert und kann folglich auch erzähltheoretisch erfasst werden. Die narratologische Forschung wird diesem Tatbestand allerdings bislang nicht gerecht. Zwar gibt es Ansätze zu einer Narratologie des Dramas, in der auch Aspekte der theatralen Darstellung diskutiert werden,<sup>1</sup> und auch die Performativität wird als Phänomen bereits mit der Narration in Verbindung gebracht und diskutiert.<sup>2</sup> Dennoch zeugen die bisherigen Beiträge einerseits häufig von einer großen Konfusion der Begrifflichkeiten und weisen andererseits kaum konsistente Analysekriterien aus, die in ein konzises Modell zur Analyse performativen Erzählens integriert werden könnten.

Grund dafür mag die große Bandbreite der erzähltheoretischen Forschung auf der einen und die Abgrenzung der – strukturalistisch fundierten literatur- wie medienwissenschaftlich geprägten – Narratologie von der Theaterwissenschaft mit ihren eher dekonstruktivistischen und posthermeneutischen Denkansätzen auf der anderen Seite sein. Sowohl die deutsche literaturwissenschaftliche Erzählforschung als auch die Theaterwissenschaft finden ihre Ursprünge bereits zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts und positionierten sich in ihrer Entwicklung bis heute häufig in konkreter Abgrenzung zueinander. Mit der stetigen Erweiterung narratologischer Forschungsfelder ist die Zeit für ein umfassendes und

---

1 Vgl. z. B. Jahn 2001; Weidle 2009; diverse Beiträge von Richardson sowie von Nünning und Sommer; Fludernik 2008; vgl. Kap. 2 dieser Arbeit.

2 Vgl. z. B. Berns 2014, Fludernik 2008; vgl. Kap. 2 dieser Arbeit.

zusammenhängendes narratologisches Analysemodell für das theatrale performative Erzählen jedoch mehr als reif.

Der französische Begriff *narratologie* wurde 1969 von Tzvetan Todorov (1969, 10) eingeführt. Die große Karriere der französischen Narratologie, die ihrerseits Wurzeln im Prager Strukturalismus, russischen Formalismus und der deutschen Erzähltheorie hatte, begann dann vor allem mit Gérard Genettes Buchkapitel „Discours du récit“ (1972) und der später erschienenen Monographie *Nouveau discours du récit* (1983) und rückte damit auch ins Interesse der angloamerikanischen Forschung. Die deutsche Erzählforschung hingegen blieb noch lange den Ansätzen Käte Friedemanns (1910), Franz K. Stanzels (1955, 1979), Eberhard Lämmerts (1955) und Käte Hamburgers (1977) treu. Erst 1994 wurde Genettes Forschungsbeitrag zusammengefasst in *Die Erzählung* ins Deutsche übertragen und schließlich durch die Einführung von Matías Martínez und Michael Scheffel (1999) auch in die deutschsprachige narratologische Grundlagenlehre integriert. Für diese klassische Narratologie erschlossen sich Ende des zwanzigsten Jahrhunderts neue Themenfelder im Zuge einer Ausweitung des Narrativitätsbegriffes (vgl. Kap. 2) und der damit verbundenen Hinwendung zu anderen Medien und Disziplinen. Aus diesem Grund sollte heute nicht mehr von *der* Narratologie, sondern von mehreren Narratologien gesprochen werden, wie es durch David Hermans Sammelband *Narratologies. New perspectives on narrative analyses* (1999) initiiert wurde. Seit dem wird die Erzählforschung transgenerisch und transmedial vorangetrieben, sowohl in der internationalen als auch der deutschsprachigen Forschung. Man fragt nach narrativer Identität, feministischem und queerem Erzählen, nach narrativen Psychotherapien, der Narrativität von Konflikterzählungen, narrativer Interviewtechnik, narrativer Rekonstruktion historischer Ereignisse etc. Die einzelnen Forschungsfelder treten dabei häufig in ein reziprokes Verhältnis und bringen die Forschung gemeinsam voran.<sup>3</sup>

Die beiden genannten, dieser Arbeit zugrundeliegenden Phänomene der Narrativität und Performativität müssen zunächst grob umrissen werden, bevor man ihre Nuancen und ihr Zusammenspiel in den Folgekapiteln näher betrachten kann. Narrativität wird hier grundsätzlich nicht – und das sollte allgemein gelten – als dualistisches Konzept begriffen, sondern als graduierbares Phänomen. Wichtiger als die Frage, *ob* ein Medium narrativ ist oder nicht, ist die Frage, *wie* narrativ es ist oder sein kann (vgl. Wolf 2002a). Eine dieser Arbeit zugrundeliegende Frage ist somit, wie narrativ performatives Erzählen im Theater sein kann. Narrativität und Performativität betrachte ich in Bezug auf das Theater als

---

<sup>3</sup> Vgl. z. B. Grünzweig und Solbach (1999); Nünning und Nünning (2002); Meister, Kindt und Schernus (2005); Alber und Fludernik (2010) und Ryan und Thon (2014).

zwei Seiten einer Medaille. Die Seite der Performativität wurde bislang vor allem von theaterwissenschaftlicher Warte aus behandelt. Die dort erlangten Erkenntnisse sollen die vorliegende Studie ebenfalls stützen.

Die Performativität steht in der Theaterforschung in Verbindung mit Konzepten wie Inszenierung oder der *liveness* von Aufführungen (vgl. Allain 2008, 168–170, 181–186). Theater verstehe ich grundsätzlich mit Fischer-Lichte (1983, 16) als ikonographische Darstellung von Geschehnissen oder Ereignissen durch einen oder mehrere Schauspieler vor einem Publikum, das aus mindestens einem Zuschauer besteht: „Person A, welche X verkörpert, während S zuschaut.“ Diese sehr breite Definition schließt sämtliche Formen der theatralen repräsentativen Darbietung mit ein, weshalb ich bereits hier darauf aufmerksam machen möchte, dass ich mich vor allem dem Schauspieltheater zuwenden werde und sowohl Formen des Tanz- und Musiktheaters als auch einmalige Happenings der Performance Art außerhalb des regulären Spielbetriebs von Stadt- und Staatstheatern oder festen Schauspielensembles in dieser Studie lediglich Randerscheinungen bleiben.

„Inszenieren“ heißt „wörtlich übersetzt ‚In-Szene-Setzen‘, ‚Auf-die-Bühne-Bringen‘, im weiteren Sinne ‚Zur-Erscheinung-Bringen‘“ (Früchtl und Zimmermann 2001, 29). In ihrem Sammelband zum Phänomen der Inszenierung sprechen Früchtl und Zimmermann (2001, 9) von der „Konjunktur“ eines „neue[n] Leitbegriff[es]“. Fischer-Lichte (2001) konstatiert in diesem Zusammenhang ebenfalls:

Eine schier endlose Abfolge von inszenierten Ereignissen weist darauf hin, daß sich eine „Erlebnis- und Spektakelkultur“ gebildet hat, die sich mit der Inszenierung von Ereignissen selbst hervorbringt und reproduziert. In ihr wird Wirklichkeit mehr und mehr als Darstellung und Inszenierung erlebt.

(Fischer-Lichte 2001, 300)

Der Performancetheoretiker Turner (1988, 81) fasst diesen Status des Phänomens als anthropologische Grundkonstante zusammen: „If man is a sapient animal, a toolmaking animal, a self-making animal, a symbol-using animal, he is, no less, a performing animal, *Homo performans*.“ In der Narratologie ist es hingegen en vogue vom Menschen als „storytelling animal“ (MacIntyre 1981) oder vom „homo narrans“ (Fisher 1984) zu sprechen.

Verbunden werden die beiden Phänomene Narrativität und Performativität auch in performativen Sprechakten, deren gesellschaftskonstituierendes Potential z. B. die nicht nur für die poststrukturalistische Sozialwissenschaft, Philosophie und Geschlechterforschung tonangebende Judith Butler (2006, 249) auslöst: „Die performative Äußerung ist nicht nur eine rituelle Praxis; sie ist eines der

einflußreichen Rituale, mit denen Subjekte gebildet und reformuliert werden.“ Performativität hat dabei auch direkten politischen Einfluss, wie Butler (2006, 250) bemerkt: „Jenes Moment, in dem ein Sprechakt ohne vorgängige Autorisierung dennoch im Vorgang seiner Äußerung Autorität gewinnt [wie es im Falle der von Butler untersuchten *excitable speech* ist; Anm. J.H.], kann einen veränderten Kontext seiner zukünftigen Rezeption antizipieren und setzen.“ In der performativen Bühnenkunst ist diese Autorisierung zwar häufig gegeben, sie spielt jedoch gerne mit der Grenze zwischen vorheriger Inszenierung und ungeplanter Emergenz einer zukünftig veränderten Kontextualisierung des performativ Gezeigten oder Gesagten. Die technische oder sinnesphysiologische Unmittelbarkeit der theatralen Darbietung, die *liveness* der Aufführung, sorgt für diese Möglichkeit des Unvorhersehbaren. Nicht nur die Sprechakte sind dabei auf der Bühne performativ, es gibt auch eine tatsächliche Performativität im Sinne von verkörperten Geschehnissen und Ereignissen mit mehreren Übermittlungskanälen.

Performativität ist wie Narrativität überall. So spricht Loxley in seiner Monographie über Performativität sogar stets von der „standard narrative“ des Konzepts der Performativität und den „significant figures in this story“ (Loxley 2007, 3), wodurch er beide Phänomene auch sprachlich zusammenführt. In jüngerer Vergangenheit veröffentlichten Breger (2012) und Tecklenburg (2014) jeweils eine Monographie zum Themenkomplex Narrativität und Performativität/Theater. Während Breger die vermeintliche Opposition von Narrativität und Performativität negiert und die beiden Bereiche in Hinblick auf verschiedene Medien in einen fruchtbaren Dialog bringt, nähert sich Tecklenburg als Theaterwissenschaftlerin und Performancekünstlerin der Narrativität des Performativen, dem „Erzählen als Performanz“ (Tecklenburg 2014, 17), von der theatralen Seite: Sie behandelt Phänomene des Narrativen „jenseits dramatischer Handlung oder epischer Rede“ (2014, 9). Ihrem Verständnis nach ist Narrativität der Umgang mit zeitlichen Abfolgen, wird also als eine Aktivität und nicht – wie in der narratologischen Forschung – als Merkmal einer zeitlichen Struktur begriffen. Möchte man dieses Verständnis von Narrativität in den gängigen narratologischen Konzeptionen verorten, findet man Parallelen zum Verständnis der Zustandsveränderung bzw. der Ereignishaftigkeit. Tecklenburg hat zudem einen transmedialen und damit postklassischen Narrativitätsbegriff. Mit ihrer Betonung des rezeptionsgestützten Erzählvorgangs („Rezeption und Produktion der Erzählung fallen [...] in eins“ [39]) deckt sie grundlegend auch kognitive Narrativitätsparameter ab.<sup>4</sup> Das Erzählen als Performanz ist für Tecklenburg „nicht statisch oder geschlossen [...],

---

4 Vgl. Tecklenburg 2014, 37f. und zu den genannten Narrativitätsbedingungen Kapitel 2.1 und 2.2 dieser Arbeit.

sondern – vom Erzählakt ausgehend – [ein] offenes, dynamisches und unkalkulierbares Ereignis“ (2014, 23). Sie untersucht daher Formen des Improvisationstheaters und des Rollenspiels, bei denen ein die Erzählung vorab produzierendes *top down*-Prinzip nur sehr gering vertreten ist.<sup>5</sup> Tecklenburg (2014, 41) betont somit das Prozesshafte des Erzählaktes selbst. Eine performative Narration ist nicht ein im Vorfeld abgeschlossenes Produkt; die Erzählung entfaltet sich erst im interaktiven Akt der Aufführung. Das Performative als „absolute Gegenwärtigkeit“ und die Narration als Wiederholung und Reproduktion von Geschehenem werden häufig als Gegensatz angesehen, der aber nicht nur im zeitgenössischen Theater so nicht existiert (vgl. Tecklenburg 2014, 15f.). Tecklenburgs theaterwissenschaftlich geprägte Beobachtungen aus narratologischer Warte erweiternd, nähert sich mein Beitrag dem Phänomen der performativen Narration in einem umfassenderen Rahmen. Während sie narrative Performances betrachtet, interessiere ich mich für performative Narration, der Ausgangspunkt ist daher ein anderer. Dabei ist es ein vorrangiges Ziel dieser Arbeit, operationalisierbare narratologische Kategorien für ein konzises heuristisches Analysemodell aufzustellen.<sup>6</sup>

Auch von narratologischer Seite werden die beiden Phänomene Performativität und Narrativität vermehrt zusammengebracht. Fludernik (1996, 13), die „spontaneous conversational storytelling“ als Grundmodus des Erzählens definiert, legt hierzu bereits einen Grundstein. Das mündliche Erzählen ist per se ein performatives Erzählen mit mehreren Kanälen bzw. Modi. Grishakova und Ryan schließen sich in der Einleitung ihres Sammelbandes zu intermedialem Erzählen der Auffassung an, dass die Herkunft des Erzählens im Mündlichen liege, das in sich bereits die Sprache als semiotisches System mit auditiven (stimmlichen) und visuellen (gestischen und mimischen) Aspekten vereinigt, und stellen fest: „From its very beginning, then, narrative performance has been a multimodal phenomenon“ (Grishakova und Ryan 2010, 4). Die *liveness* des Performativen bringt es mit sich, dass auch performative Narration über sämtliche sinnesphysiologische Kanäle stattfindet, die häufig wiederum in viele Modi unterteilt werden können. So sind beispielsweise Kostüme, Bühnenbild, Licht, Gestik, Mimik usw. allesamt Modi des visuellen Kanals.<sup>7</sup>

Der bisherige kurze Forschungsüberblick diene dazu, die große Diversität der einzelnen Zugriffe auf die zusammenhängenden Phänomene Narrativität und

---

5 Zum Zusammenspiel von *top down*- und *bottom up*-Prozessen in der interaktiven Narratologie vgl. Kap. 4.6.

6 Zur Operationalisierbarkeit (narratologischer) Analysekatogorien vgl. Moretti (2013).

7 Vgl. Kap. 5.

Performativität zu veranschaulichen. In der vorliegenden Arbeit stelle ich zwei grundlegende Leitfragen: 1) Was ist der Unterschied zwischen den Gattungen Drama und Erzähltext bzw. zwischen den Medien Drama und Theater? und 2) Welchen Beitrag leisten theaterspezifische Komponenten zur performativen Narration? Die erste Frage bezieht sich vor allem auf die Bereiche der transgenerischen narratologischen Forschung und der Dramentheorie, die meiner Arbeit zugrunde liegen, über die sie jedoch hinausgeht. Frage zwei umreißt dann den transmedialen Aspekt und bezieht sich auf die eigentliche Theaternarratologie als solche, wobei sowohl Erkenntnisse der Theaterwissenschaft – und hierbei besonders der Theatersemiotik – als auch der transmedialen Narratologie für die Erstellung eines eigenen heuristischen Analysemodells der performativen Narration im Theater fruchtbar gemacht werden sollen.

Mit dem vermeintlichen Unterschied der Gattungen Drama und Erzähltext müssen sich dramennarratologische Ansätze immer wieder auseinandersetzen. Der konventionelle Unterschied zwischen dramatischen und epischen Erzählungen ist schon bei Platon (*Politeia*) und Aristoteles (*Poetik*) angelegt und bezieht sich auf die Differenzierung von Mimesis – der Imitation von Rede und Handlungen – und Diegesis, der Darstellung von Handlungen und Ereignissen (vgl. Sommer 2005, 120). Inwieweit diese Differenzierung als Grundlage für die Annahme zweier getrennter Gattungen genügt und ob nicht vielmehr sowohl „Erzähltexte“ als auch „Dramen“ Geschichten erzählen, wird unter der ersten Leitfrage zu diskutieren sein. Verbunden mit der Behandlung von „Drama“ als Gattung ist zudem eine häufig anzutreffende Ungenauigkeit in der Verwendung dieses Begriffs. „Drama“ und „Theater“ sollten streng unterschieden werden – eine Differenzierung, die in vielen Forschungsbeiträgen kaum oder gar nicht vorgenommen wird. Gerade in der angloamerikanischen Forschung wird „drama“ häufig synonym zu „theatre“/„theater“ oder „play“ verwendet. Nicht zuletzt deshalb ist die dramennarratologische Forschung ein wichtiger Ausgangspunkt für eine Theaternarratologie, da in ihr häufig auch transmediale Aspekte berücksichtigt werden. Ein Drama ist jedoch ein in der Regel von einem Autor geschriebener sprachlicher Text, der vom Leser nachträglich rezipiert wird. Dieser Text enthält Hinweise auf eine „Plurimedialität“ (Pfister 2001) der szenischen Umsetzung dieses Textes. Im Theater hingegen finden wir eine tatsächliche Plurimedialität bzw. eine Repräsentation von Ereignissen nicht nur durch den sprachlichen, sondern durch mehrere Kanäle. Außerdem erzeugt ein Autorenkollektiv im Theater das performativ Dargestellte, das bereits im Moment der Performanz rezipiert wird. Die theatrale

Aufführung ist damit – im Gegensatz zum Drama – nicht tradierbar, und Inszenierungen können nur in einzelnen, sich in Details stets unterscheidenden Aufführungen betrachtet werden.<sup>8</sup>

In meinem transmedialen Ansatz frage ich dann zweitens vor allem danach, was Erzählen in einem performativen und damit mehrkanaligen Medium bedeutet, und welchen Beitrag theaterspezifische Kategorien (wie die *liveness* der Aufführung, die Formung des jeweiligen Repräsentationssystems, das Verhältnis von Zuschauerraum und Bühne/Spielfläche, die Gestaltung der *Mise en Scène* und damit Verhältnisse von Erzählräumen und erzählten Räumen etc.) zur Produktion des Erzählvorgangs leisten. Auch der Zusammenhang von dramenspezifischem Erzählen und der Formung desselben in der Inszenierung ist von Interesse (z. B. durch vorgetragene Regieanweisungen, dargestellte/ausgeführte Regieanweisungen oder sogar ein Voice-over). Grundlegend ist im Zuge der Behandlung der zweiten Leitfrage außerdem, ein theaterspezifisches narratologisches Kommunikationsmodell zu entwerfen, das trotz der Besonderheiten der innertheatralen Kommunikation zwischen Produzenten und Rezipienten funktioniert und mit den narratologischen Modellen anderer Medien vergleichbar ist.

Auf Grundlage dieser mein Forschungsinteresse umreißen Leitfragen sollen im Folgenden die einzelnen Stationen erläutert werden, entlang derer meine Arbeit auf dem Weg zu einem heuristischen Analysemodell performativer Narration im Theater voranschreiten wird. Kapitel 2 bietet zunächst eine systematische Sichtung und Ordnung existierender Narrativitätsbedingungen; denn grundlegend für jede Übertragung narratologischer Kategorien auf andere Medien ist ein Verständnis von Narrativität, das eine transmediale Gültigkeit beanspruchen kann. Dabei werde ich zunächst generell feststellen, wie es um den potentiellen Grad der Narrativität im performativen Erzählen bestellt ist, um dann zu fragen, ob das Theater mit seiner performativen Narration das jeweilige Kriterium erfüllen kann. Hierbei tritt z. B. das Problem unterschiedlicher Konzeptionen der Mittelbarkeit auf. Auf den ersten Blick ist Theater unmittelbar, da es in der Regel keine technischen Apparate gibt, die uns das auf der Bühne Dargestellte vermitteln. Diese technische oder sinnesphysiologische Unmittelbarkeit bedeutet jedoch nicht, dass es ebenfalls keine narrative Mittelbarkeit gibt, die sich am ehesten durch unterschiedliche Zeitkonzepte von Darstellung und Dargestelltem entdecken lässt: Da die dargestellte Geschichte häufig mehr Zeit in Anspruch nimmt als die Darstellung der Geschichte selbst, lässt sich eine doppelte Zeitlichkeit von *histoire* und *discours* ausmachen, die hier das Hauptindiz für narrative

---

<sup>8</sup> Vgl. Kap. 2 dieser Arbeit. Zu weiteren Differenzkriterien und einer eingehenden medienspezifischen Differenzierung von Theater und Drama vgl. Hauthal (2009, insbesondere 68f.).

Mittelbarkeit ist. Die raumzeitliche Koexistenz von Sendern und Empfängern fordert somit auch die Unterscheidung von phänomenalem Leib und semiotischem Körper des Schauspielers in der performativen Narration. Nur ersterer teilt mit uns die Bedingungen des Raums und der Zeit. Der zeichenhafte Körper agiert in anderen raumzeitlichen Strukturen, nämlich denen der erzählten Geschichte.

Die beiden Folgekapitel widmen sich der Erzählkommunikation, wie sie allgemein in der narratologischen Forschung verstanden wird (Kapitel 3) und wie sie sich auf die theatrale Situation übertragen lässt (Kapitel 4). Die erste der beiden Leitfragen und die Unterscheidung von transgenerischen und transmedialen Ansätzen spielt dabei eine entscheidende Rolle. Hierbei soll auch die Differenzierung zwischen dramatischem und theatral-performativem Erzählen noch einmal genau herausgearbeitet werden. Ich komme zu dem Schluss, dass eine nominale Unterscheidung von Drama und Erzählung hinfällig ist, da auch das Drama eine Erzählung ist. Die Differenz liegt vielmehr im jeweils dominanten Erzählmodus, der stärker „episch“ oder stärker „dramatisch“ sein kann. Das Drama könnte somit besser bezeichnet werden als eine Erzählung, die überwiegend im dramatischen Modus vermittelt wird. Entsprechend ist das Charakteristikum des „Epischen“<sup>9</sup> nicht auf klassischerweise als solche bezeichnete Erzähltexte zu reduzieren. Die Performativität des theatralen Erzählens sorgt schließlich für ein Phänomen, das ich „Trialogizität“ nenne (Kapitel 4.3). Die Existenz einer narrativen Mittelbarkeit sorgt dafür, dass im gesprochenen Wort des Schauspielers seine eigene leibliche Stimme, die Stimme der von ihm verkörperten Figur und die metaphorische „Stimme“ der vermittelnden Instanz bzw. der Mittelbarkeit selbst zu hören ist, will man – wie ich es tue – vom Instanzenbegriff Abstand nehmen. Dem von Bachtin stammenden Dialogizitätsbegriff wird durch die leibliche Anwesenheit des Schauspielers also eine *dritte* Ebene hinzugefügt; deshalb meine Wortschöpfung „Trialogizität“. Die raumzeitliche Koexistenz von Sendern und Empfängern in der theatralen Kommunikation sorgt schließlich auch für ein einfacheres Überschreiten ontologischer Grenzen zwischen den einzelnen narrativen Ebenen. Kapitel 4.4 versucht daher, den Begriff der Metalepse für den theatralen Kontext fruchtbar zu machen, bevor Kapitel 4.5 sich mit dem Autorenkollektiv und dem damit einhergehenden veränderten Konzept eines impliziten

---

<sup>9</sup> Der Begriff des „Epischen“ wird in dieser Arbeit aus Mangel an besseren Alternativen verwendet und mit Goethe verstanden als „klar erzählend“ (zitiert nach Burdorf, Fasbender, und Moennighoff 2007, 196). Gründe für die Verwendung dieses problematischen und veralteten Begriffes sind auch Phänomene wie das „epische Theater“ oder die von Pfister (1977) benannten „Episierungstendenzen“, die für den hier untersuchten Gegenstand und seine wissenschaftliche Analyse sehr einflussreich waren oder sind.



Autors beschäftigt. Den Themenkomplex abschließend versuche ich in Kapitel 4.6 die Anschlussfähigkeit des Mediums Theater mit seinen Interaktionsmöglichkeiten für Sender und Empfänger an die Forschung in der interaktiven Narratologie aufzuzeigen, die sich bislang zumeist auf Computerspiele oder modernere Formen des *interactive drama* konzentriert.

Im fünften Kapitel stelle ich schließlich das Theatrale Repräsentationssystem (TRS) vor, das im zuvor entworfenen Kommunikationsmodell jene vermittelnde Position einnimmt, die traditionell vom Erzähler ausgefüllt wurde. Das TRS spaltet sich in sechs Kanäle auf, die für jede Inszenierung von Neuem ein dynamisches Ganzes bilden. Der sprachliche und visuelle Kanal sind dabei diejenigen Kanäle, welche die Narration am meisten bestimmen, da sie die höchste potentielle Narrativität aufweisen, gefolgt vom auditiven, olfaktorischen, haptischen und gustatorischen Kanal. Die einzelnen Kanäle werden auf ihre Narrativität hin überprüft und bilden zusammen schließlich eine Matrix des performativen Erzählens. In einer Evaluation lassen sich diese TRS-Kanäle in ihrer Narrativität gegenüberstellen, sodass verdeutlicht werden kann, welche Kanäle wie viel Einfluss auf die Gesamtnarration haben. Dies wird vor allem bedeutsam, wenn einzelne Kanäle anderes erzählen als die übrigen Kanäle, sie also in einem diskrepanten Verhältnis zueinander stehen. Das Präfix „Re-“ im Repräsentationssystem soll dabei nicht etwa eine Nachträglichkeit der Darstellung einer zuvor geschehenen Geschichte implizieren, sondern deutet hin auf die Ikonizität des Dargestellten, das „X“ in Fischer-Lichtes oben besprochener Definition. Mein Repräsentationsbegriff ist somit nicht nur im Sinne einer Nachahmung oder Mimesis (s. o.) von außerhalb Existierendem oder Geschehenem, sondern konstruktivistisch zu verstehen. Das dynamische Zusammenspiel der einzelnen Kanäle des TRS bildet die performative Erzählung, in der repräsentierte Ereignisse eine fiktive Realität erzeugen bzw. konstruieren. Hierin findet sich schließlich auch der wichtigste Unterschied zwischen Theater und Performance Art (die freilich Schnittmengen aufweisen; vgl. Allain 2008, 183, 209): Während in der Performance Art Ereignisse präsentiert werden und die Künstler z. B. wirklich verletzt werden und bluten, werden sie im Theater repräsentiert – d. h. die dargestellten Figuren bluten und nicht etwa die Schauspieler selbst.

Das zu entwerfende Kommunikationsmodell beinhaltet als wesentliche Bestandteile einerseits das Phänomen der Trialogizität und andererseits das Theatrale Repräsentationssystem (TRS). Die Trialogizität beschreibt eine allgemeine Eigenart der performativ-narrativen Kommunikation, die in Inszenierungen gezielt eingesetzt und insofern auch als Analysekatgorie behandelt werden kann. Dieses Phänomen erstreckt sich über mehrere Ebenen des Kommunikationsmo-

dells. Das TRS hingegen bildet eine Ebene des Kommunikationsmodells, die jedoch in Hinblick auf die performative Narration ausschlaggebend ist. Die Trialogizität als Phänomen, das Kommunikationsmodell mit seinen einzelnen Ebenen und darin vor allem das TRS bilden fundamentale Analysekatgeorien, d. h. „Werkzeuge“ des theaternarratologischen Modells. Als solche umrahmen sie die in den drei Folgekapiteln (6–8) entworfenen Analysekatgeorien, die sich auf Grundkatgeorien der Anschauung im Theater (namentlich Zeit, Raum und Perspektive/Fokalisierung) konzentrieren.

Kapitel 6 widmet sich der Zeitlichkeit performativ-theatralen Erzählens. Dabei sollen zunächst metaphorische Zeitaspekte wie die Vergänglichkeit von Aufführungen und Möglichkeiten des Tradierens von Inszenierungen besprochen werden (6.1). Auch die Frage nach einem Erzählzeitpunkt bzw. einer spezifischen Erzählerzeit oder Zeit der Repräsentation, die im Verhältnis zu Erzählzeit und erzählter Zeit gesehen werden kann, muss diskutiert werden (6.2). Die unterschiedlichen Möglichkeiten, die mit einer doppelten Zeitlichkeit von *discours* und *histoire* einhergehen und die in der erzähltheoretischen (Zeit-)Forschung zu den meistdiskutierten Phänomenen gehören, übertrage ich in Kapitel 6.3 auf das Theater. Schließlich entwickle ich in Kapitel 6.4 die Kategorie des „zeitgleichen Erzählens“, das nur im performativen Erzählen möglich ist, da mehrere Ereignisse der *histoire* zeitgleich im *discours* erzählt werden können. Es handelt sich um eine Zeithandhabung, die im lediglich schriftsprachlichen Erzählen so nicht realisierbar ist.

Da Theater sich nicht nur in der Zeit entfaltet, sondern immer auch in einem bestimmten Raum stattfindet, werden in Kapitel 7 Aspekte des Raums diskutiert. Das Prinzip der Raumschachtelung, d. h., dass ein spezifischer Raum immer einen jeweils kleineren Raum enthalten kann, lässt sich dabei sowohl auf das Theatergebäude selbst als auch auf Erzählräume und erzählte Räume übertragen. Welche TRS-Kanäle raumkonstituierendes Potential besitzen und ob Raum immer ein visuelles Phänomen ist, bespreche ich in Kapitel 7.2 Außerdem können die möglichen räumlichen Verhältnisse von Zuschauerraum und Spielfläche bzw. Bühne analytisch fruchtbar gemacht werden (7.3). Schließlich ist auch das Verhältnis von Erzählraum bzw. Erzählräumen und den erzeugten erzählten Räumen ein relevantes Kriterium der narratologischen Analyse (7.4). Die behaupteten erzählten Räume (*histoire*) können dabei größer, genauso groß wie oder kleiner als die Erzählräume (*discours*) sein – auch dies ein spezifisches Phänomen performativer Narration.

Das mein Analysemodell abschließende theoretische Kapitel 8 widmet sich schließlich dem großen narratologischen Forschungsbereich der narrativen Per-

spektive bzw. der Fokalisierung. Diese Kategorien sollten nicht mit den Blickwinkeln gleichgesetzt werden, wie sie durch die jeweilige räumliche Anordnung von Zuschauerraum und Spielfläche (Kapitel 7) entstehen, sondern immer das Verhältnis der Darstellung zur Figurenperspektive beschreiben. Die beiden Komplexe Perspektive und Fokalisierung werden häufig vermischt, da es sich überschneidende Bereiche gibt. Ich werde versuchen, eine klarere Trennlinie zu ziehen als dies in vielen bisherigen Forschungsbeiträgen geschehen ist. In Bezug auf die Perspektive (8.2) orientiere ich mich dabei maßgeblich am umfassenden Model von Wolf Schmid und seinen fünf Parametern der Perspektive, die ich diskutiere und bei der Übertragung auf das Theater in vier Parameter umwandeln werde. Die entscheidene Frage ist dabei *Wer nimmt wahr?*, die zwei Antworten sind: entweder die Figur oder der Erzähler. Da ich jedoch von einem Repräsentationssystem ausgehe, das selbst nicht wahrnehmen kann, weil es ein gedankliches Konstrukt ist, argumentiere ich dafür, dass die Zuschauerwahrnehmung als Pendant zur Erzählerwahrnehmung gewertet werden kann, zumal auch in Erzähltexten davon ausgegangen wird, dass der Erzähler nicht mehr wahrnimmt als er dem Leser vermittelt. Die Frage der Fokalisierung (8.3) lautet dann schließlich: *Weiß der Erzähler mehr, genauso viel wie oder weniger als irgendeine der Figuren?* Schon die Formulierung der Frage zeigt, dass es drei Antwortmöglichkeiten gibt, wodurch Genettes Kategorien der Null-, der internen und der externen Fokalisierung auch für das Theater fruchtbar gemacht werden können. Die fünf im Theater möglichen perzeptiven Perspektiven, die den fünf Sinnesorganen entsprechen, finden jeweils ein Äquivalent auf der Ebene der Fokalisierung, sodass neben den in der Forschung bereits bekannten Konzepten der Okularisierung und Aurikularisierung für die drei übrigen Sinnesfokalisierungen neue Begrifflichkeiten gefunden werden müssen.

Das damit komplettierte narratologische Analysemodell für performatives Erzählen im Theater soll in Kapitel 9 auf drei kontemporäre Theaterinszenierungen angewendet werden, wodurch ich den möglichen Erkenntnismehrwert eines solchen analytischen Vorgehens zu demonstrieren suche. Die Inszenierungen stammen alle aus dem Bereich des Repertoiretheaters des Thalia Theaters Hamburg und feierten ihre Premieren im Jahr 2011. Mir geht es bei dieser Auswahl weder darum, die Vielfalt kontemporärer theatral-narrativer Erzeugnisse zu beschneiden, noch eine Repräsentativität zu behaupten. Auch erhebt meine beispielhafte Analyse keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit. Die spezifische und keinesfalls repräsentative Auswahl und die exemplarische Demonstration theaternarratologischer Analysevorgänge dienen lediglich der Veranschaulichung unterschiedlicher Aspekte der Theaternarratologie. Es handelt sich im Einzelnen um Nicolas Stemanns im gesamten deutschen Sprachraum gefeierte „Marathon“-

Inszenierung von Goethes *Faust I + II* auf der großen Bühne des Thalia Theaters, Jette Steckels Inszenierung von Camus *Der Fremde* und Bastian Krafts Inszenierung von Woolfs *Orlando*; beide auf der kleineren Studiobühne des Thalia Theaters in der Gaußstraße. Ein zusätzlicher Grund für diese Auswahl war die Absicht, zu zeigen, dass es für den regulären Spielbetrieb unserer Theater keinen Unterschied macht, ob ein zu inszenierender Text dramatischen oder epischen Ursprungs ist: Goethes *Faust* gilt als *das* deutsche Drama schlechthin (obwohl es die meisten gängigen Dramendefinitionen nicht erfüllt), wohingegen sowohl *Der Fremde* als auch *Orlando* als Romane nicht primär für die Bühne gedacht waren.

Im abschließenden Kapitel fasse ich schließlich die Produktivität eines theaternarratologischen Ansatzes zusammen. Ein deskriptives, *discours-* und *histoire-*basiertes Analysemodell für performatives Erzählen im Theater lässt sich einerseits mit den bereits existierenden transmedialen narratologischen Ansätzen vergleichen, sodass Parallelen und Unterschiede zwischen den einzelnen Medien präzise aufgezeigt werden können und das Forschungsfeld der transmedialen Narratologie komplettiert wird. Andererseits lassen sich derart gelagerte Ansätze auch auf die gemeinsame Basis der klassischen Narratologie Genette'scher Provenienz zurückführen, ohne dabei ihre klassifikatorische Genauigkeit einzubüßen. Da das Theater als Kompositmedium<sup>10</sup> die meisten potentiell narrativen Kanäle vereinigt, kann der hier vorgestellte Ansatz ebenfalls als solide Ausgangsbasis für verschiedenste Anknüpfungen verstanden werden, um rückwirkend die – in der klassischen wie in der transmedialen Narratologie – vertretenen Thesen und angewandten Analysekategorien zu hinterfragen und bei Bedarf neu zu fassen. Nicht zuletzt möchte ich mit meinem Beitrag eine Annäherung von Theaterwissenschaft und narratologischer Forschung befördern, die in der Beschäftigung mit dem gleichen Gegenstandsbereich in einen nutzbringenden Austausch treten sollten – wie er auch in der vorliegenden Arbeit skizziert wird –, statt ihre jeweilige Identität in gegenseitiger Abgrenzung zu suchen. Narrativität und Performativität sind zwei Seiten einer Medaille – und diese Medaille kann von beiden Seiten betrachtet werden: im Zuge narrativer Performanz von der theaterwissenschaftlichen und als performative Narration von der erzähltheoretischen Forschung. Die vorliegende Arbeit folgt diesem zweiten Zugang.

---

<sup>10</sup> Vgl. Kap. 2.4.1.

## 1.2 Aus der Praxis: Narrative Repräsentation in Roland Schimmelpfennigs *Der Goldene Drache* (2009)

Um die in meiner Theaternarratologie vornehmlich theoretisch behandelten Themen auch als konkrete Beschreibungs- und Interpretationsprobleme greifbar zu machen, so wie sie sich der Betrachterin einer Inszenierung bzw. Aufführung stellen, beschreibe ich an dieser Stelle die erste Szene einer Inszenierung des Wiener Burgtheaters, auf die sich einzelne Kapitel („Aus der Praxis ...“) der Arbeit immer wieder maßgeblich beziehen werden. Dieser Bezug soll der Illustration entworfenen Analyseketegorien und theaternarratologischer Prinzipien dienen und erhebt nicht den Anspruch, die Inszenierung vollständig zu analysieren.

In der Inszenierung seines eigenen Stückes *Der Goldene Drache* am Akademietheater Wien (Uraufführung am 5. September 2009) arbeitet Roland Schimmelpfennig mit fünf Schauspielern zusammen, die 17 Rollen spielen, wobei die Geschlechter in der Regel vertauscht sind. Die Schauspieler stehen auf einer weißen Fläche vor einer weißen Rückwand, an der ein großer Gong und fünf Stühle stehen, die von auf dem Boden liegenden Requisiten und Kostümelementen umgeben sind. Diese Requisiten und Kostümelemente dienen den Schauspielern im Verlauf der Aufführung dazu, die jeweiligen Rollen, in die sie schlüpfen, zu markieren. In den ersten zwei Minuten der für das Fernsehen aufgezeichneten Aufführung (Fernsehregie: Hannes Rossacher) treten die fünf Schauspieler hinten auf, blaue Schürzen und schlichte weiße Oberteile tragend, gehen zügig nebeneinander nach vorne an die Rampe und sprechen von dort gegen das Publikum den folgenden Dialog:

**Falk Rockstroh** (*nach vorn*): Fünf Asiatinnen in der winzigen Küche des Thai-China-Vietnam-Schnellrestaurants „Der Goldene Drache“. Früher Abend, fahles Sommerlicht fällt durch die Fensterscheiben auf die Tische.

**Christiane von Poelnitz** (*nach vorn*): Ein Junger Chinese, panisch vor Zahnschmerzen (*schreit*): Der Schmerz, der Schmerz! Der Schmerz!

**Philipp Hauß** (*beugt sich zu ihr*): Weine nicht! Weine nicht!

**Christiane von Poelnitz**: Der Schmerz!

**Barbara Petritsch** (*zum Publikum in den ersten Reihen*): Der Kleine hat Zahnschmerzen.

**Johann Adam Oest** (*zum Publikum in den ersten Reihen*): Der Kleine hat Zahnschmerzen.

**Philipp Hauß**: Nicht weinen, nicht weinen.

**Falk Rockstroh** (*beugt sich zu ihr, schreit*): Nicht schreien! (*nach vorn*) Aber er schreit, er schreit. Und wie er schreit.

**Christiane von Poelnitz**: Es tut zu weh, der Zahn tut so weh!

**Johann Adam Oest** (*nach vorn*): Wir stehen in der winzigen Küche des China-Thai-Vietnam-Restaurants um den Kleinen herum. (*Beugt sich zu ihr*): Nicht schreien! (*nach vorn*) Wie er schreit.

**Barbara Petritsch** (*nach vorn*): Die Nummer 82: Pad Thai Gai, gebratene Reisbandnudeln

mit Ei, Gemüse, Hühnerfleisch mit pikanter Erdnussoße, mittelscharf.

**Falk Rockstroh** (zum Publikum in den ersten Reihen): Zahnschmerzen!

**Johann Adam Oest** (zum Publikum in den ersten Reihen): Der Kleine hat Zahnschmerzen.

**Philipp Hauß**: Ruhe! Ruhe!

**Johann Adam Oest** (zum Publikum in den ersten Reihen): Der Kleine (*deutet auf von Poelnitz*).

**Philipp Hauß** (*nach vorn*): Vorne setzen sich zwei Stewardessen an den Tisch ans Fenster, Tisch Nummer elf. (*Von Poelnitz hält sich die Hand vor den Mund und versucht die Schreie zu dämpfen. Hauß spricht zu Rockstroh*): Guten Tag.

**Johann Adam Oest** (*geht rechts neben von Poelnitz, beugt sich hinab*): Nicht so schreien!

**Falk Rockstroh** (*rechts von von Poelnitz; hält sich Halstuch um den Hals, nach vorn*): Die erste Stewardess sagt (*dreht sich zu Hauß, lächelt*) „Guten Tag.“

**Johann Adam Oest** (*hält sich Halstuch um den Hals, nach vorn*): Die zweite Stewardess sagt (*dreht sich zu Hauß, lächelt*) „Guten Tag.“

**Philipp Hauß** (*links von von Poelnitz; lächelt zurück*): Guten Tag.

**Barbara Petritsch** (*fasst Hauß am Arm, zu ihm*): Der Zahn muss raus (*schaut besorgt auf von Poelnitz*).

**Philipp Hauß** (*zu Rockstroh und Oest*): Darf ich Ihnen schon etwas zu trinken bringen?

**Christiane von Poelnitz** (*schreit*): Oh Gott der Zahn, oh Gott! Oh Gott!

(*Von Poelnitz hört schlagartig auf zu schreien. Sie, Rockstroh, Oest und Hauß gehen nach hinten, Petritsch nach vorne links, wo sie ihre Schürze ablegt. Die nächste Szene beginnt.*)

Zur Analyse der Szene oder auch der gesamten Inszenierung ließe sich aus der Theaterwissenschaft beispielsweise der theatralische Code von Fischer-Lichte (1983) heranziehen. Hiermit lassen sich die einzelnen Zeichensysteme getrennt beschreiben und nach ihrer Bedeutunghaftigkeit befragen – zum Beispiel Art und Farbe der Kostüme, Maske, Frisuren, die Beschaffenheit und Nutzung von Requisiten, Körperhaltungen usw. Dabei fällt jedoch schnell auf, dass die eigentlich außergewöhnlichen Aspekte des Inszenierungsstils im *Goldenen Drachen* damit nicht greifbar gemacht werden können. Es fehlt ein übergeordnetes System, ein Beschreibungszusammenhang, der die unterschiedlichen Ebenen, auf denen gesprochen, die einzelnen Zeitlichkeiten und unterschiedlichen Räume, in denen agiert und die verschiedenen Perspektiven, aus denen das Geschehen dargestellt wird, analysieren kann. Die Theaternarratologie macht es möglich, diese Desiderata zu beheben.