

## 2 Narrativitätsbedingungen und Theater

Bevor ich mich in erzähltheoretischer Hinsicht mit der Performativität von Theaterinszenierungen auseinandersetze, müssen einige Begriffe diskutiert werden, um Definitionen zu finden, die für meinen Ansatz tauglich sind. In diesem Kapitel werde ich daher neben einer allgemeinen Klärung der Begriffe Drama, Theater, Aufführung und Inszenierung zunächst auf die Unterschiede und Besonderheiten von Drama und Theater eingehen, bevor ich diese mit den in der Narratologie vertretenen Konzeptionen von Narrativität in Verbindung bringe.

„Drama“ wird in der Forschung gelegentlich synonym mit „Theater“ oder „Theaterinszenierung“ verwendet. Vor allem in der englischsprachigen Literatur wird der Terminus „drama“ kaum anders benutzt als „theatre“ bzw. „theater“, obwohl der Theatersemiotiker Elam seine einflussreiche Monographie *The Semiotics of Theatre and Drama* bereits 1980 in diese beiden Teilbereiche aufteilte. Im deutschen Sprachraum wird in der Theaterwissenschaft ebenfalls streng unterschieden zwischen den Begriffen „Drama“ und „Theater“ (Fischer-Lichte und Roselt 2001, 237–238). In der literaturwissenschaftlichen und narratologischen Forschung hingegen werden die Begriffe häufig vermischt oder synonym verwendet (wie z. B. bei Nünning und Nünning 2002, 7). Ein dramennarratologischer Ansatz kann daher auch transmedial und nicht nur transgenerisch gemeint sein – wie z. B. bei Rajewsky (2007, 28, Fußnote 12), die sich dieser begrifflichen Ungenauigkeit jedoch wenigstens bewusst ist.

Eine Vermischung sollte jedoch auf jeden Fall vermieden werden: Ein Drama ist eine schriftsprachlich<sup>1</sup> vermittelte Handlung mit in der Regel einem einzigen Autor. Eine Theaterinszenierung hingegen verbindet sprachliche, visuelle, auditive, olfaktorische, haptische und gustatorische Inhalte zu einem systemischen Ganzen, hinter dem ein meist großes Autorenkollektiv steht. Das Drama ist eine sprachlich repräsentierte Handlung, d. h. der geschriebene Text<sup>2</sup>, der zwar eine

---

1 „Sprache“ wird hier verstanden als „System von Lauten und grafischen Zeichen, das der mündlichen und schriftlichen Äußerung oder Mitteilung von Vorstellungen und Gefühlen dient, ebenso der zwischenmenschlichen Kommunikation sowie der Orientierung in der Welt“ (Burdorf, Fasbender, und Moennighoff 2007, 723).

2 Im Metzler Lexikon Literatur wird „Text“ als „über die Satzgrenze hinaus zusammenhängende Folge sprachlicher Einheiten, v.a. in schriftlicher Kommunikation“ (Burdorf, Fasbender und Moennighoff 2007, 760) definiert. In der vorliegenden Arbeit nutze ich den Textbegriff im engeren Sinne „als sprachlich strukturierte Größe“ (760), wobei man gesprochenen und schriftsprachlichen Text unterscheiden kann. Im weiteren Sinne (also etwa im Theatertext oder performativen Text) bezeichnet „Text“ hier eine „pragmatische bestimmte Größe; Kriterium ist die kommunikative Funktion von T.en“ (760).

große Plurimedialität indizieren kann, wie Pfister (2001 [1977]) es betont, aber dennoch sprachlich manifestiert bleibt. Das Theater hingegen arbeitet sprachlich *und* mit sämtlichen Sinneskanälen, wodurch ihm sehr viel komplexere Möglichkeiten des Erzählens zukommen. Das Theater ist daher tatsächlich plurimedial, während die Plurimedialität im Dramentext nur angelegt ist bzw. auf sie verwiesen wird (vgl. Tecklenburg 2014, 66–67). Außerdem gibt es einen entscheidenden Unterschied in der Art der Rezeption: Während ein Dramentext nachträglich rezipiert wird, finden Performanz und Rezeption einer Theateraufführung gleichzeitig statt, wodurch sich sehr viel dynamischere Kommunikationsstrukturen ergeben, wie Kapitel 4 dieser Arbeit zeigen wird. Möchte man das Drama als schriftsprachlichen Text bezeichnen, so kann man die Theateraufführung als performativen Text verstehen, dessen Zeichenhaftigkeit sich ebenso mit semiotischen Mitteln untersuchen lässt wie die des schriftsprachlichen Textes.

Fischer-Lichte ist in diesem Forschungsfeld die wichtigste Vertreterin. Sie beschäftigt sich mit der Zeichenhaftigkeit des Theaters und interpretiert sie unter semiotischen Gesichtspunkten. Sie begreift die Aufführung als Text, an dem auch der Schauspieler mit seinem Körper mitschreibe. Stimme und Körperoberfläche verwandeln sich in einen Signifikanten, der Körper des Schauspielers werde zu einer symbolischen Ordnung, zum Körpertext. Es geschehe eine „Semiotisierung des Symbolischen“ (Fischer-Lichte 1988, 29–31). Jedoch sei eine Aufführung nicht bloß unter semiotischen Aspekten zu lesen, ebenso wichtig sei das Performative: „In der Aufführung und ihrer Rezeption gehen Semiotisches und Performatives eine unauflösbare Verbindung miteinander ein“ (Fischer-Lichte 2001, 23). Bezugnehmend auf die Wissenschaft spricht sie vom *semiotic turn* in den 1970er Jahren, der die Kultur als Text verstand, und dem *performative turn* in den 1990er Jahren, infolgedessen sich die Geisteswissenschaften mehr mit der „Materialität, Medialität und interaktive[n] Prozesshaftigkeit kultureller Prozesse“ (Fischer-Lichte 2001, 9) auseinandersetzten. Die primär textorientierten Geisteswissenschaften wurden so zu Kulturwissenschaften mit breiter gefächertem Forschungsinteresse.

Auch Pavis (1989) versteht Theater als Text. Er unterscheidet zwischen dramatischem Text, Aufführung und Inszenierung. Während die Aufführung lediglich die Geschehnisse auf der Bühne meine, die noch in keinem sinnhaften Zusammenhang rezipiert würden, also ein „empirische[r] Gegenstand“ sei, versteht er die Inszenierung als „Erkenntnisgegenstand“, als „Inbezugsetzung aller Signifikantensysteme“; „als Struktur existiert die Inszenierung erst [...], wenn der Zuschauer sie rezipiert und nachvollzogen hat“ (Pavis 1989, 14). Den Kommentar, den eine Inszenierung implizit über das dargestellte Stück abgibt, könnte man laut Pavis „als Metatext der Inszenierung bezeichnen“ (Pavis 1989, 21).

Es erscheint mir sinnvoll, ebenfalls zwischen Aufführung und Inszenierung zu unterscheiden. Anders als Pavis verstehe ich die Inszenierung aber nicht als kognitives Phänomen in den Köpfen der Rezipienten. Die „Inbezugsetzung aller Signifikantensysteme“ geschieht auch innerhalb einer Aufführung. Im Theater erleben wir vielmehr immer eine einmalige Aufführung, der eine bestimmte Inszenierung zugrunde liegt. Dabei ist jede Aufführung einer Inszenierung (wenn auch manchmal nur in kleineren Details) anders als die anderen. Eine Aufführung ist niemals wiederholbar, eine Inszenierung hingegen ist das Konzept, das hinter der Menge aller Aufführungen einer Produktion steht. Um eine Inszenierung wissenschaftlich zu analysieren, ist es daher notwendig, sich mehrere Aufführungen anzuschauen und diese zu vergleichen. Balme macht darauf aufmerksam, dass in der Praxis des Repertoiretheaters Inszenierungstext und Aufführungstext so konzipiert werden, dass sie einander möglichst ähneln, dass die „Bedeutungsstruktur“ der beiden „möglichst wenig Variabilität“ aufweist (Balme 2008, 88). Die Inszenierung ist in dieser Hinsicht einerseits eher das den Aufführungen zugrundeliegende Muster, setzt sich aber andererseits auch durch die vorangegangenen Probenarbeiten und die Menge aller Aufführungen zusammen, da die Inszenierung selbst – wie jede einzelne Aufführung – ein dynamisches Phänomen ist, das nicht tradierbar ist wie andere Kunstwerke mit (materiellem) Artefaktcharakter.<sup>3</sup> Fischer-Lichte (2004, 50) konzipiert schließlich einen Aufführungsbegriff mit Bezugnahme auf die Kategorien Raum und Körper: „Sie sind es, die in erster Linie die Aufführung mitkonstituieren, und nicht lediglich die von ihnen geschaffenen fiktiven Figuren und fiktiven Räume.“ Hierbei wird für die Aufführung die Wichtigkeit der Performativität als leibliche Kopräsenz von Schauspielern und Zuschauern in den Mittelpunkt der Definition gerückt. Bei der Inszenierungsanalyse können somit semantische und narrative Strukturen im Zentrum des Interesses stehen. Da eine narratologische Untersuchung immer auf semantischen Strukturen aufbaut, handelt es sich bei dem hier zu entwerfenden Modell um ein Analysemodell für Theaterinszenierungen, wobei immer angemerkt sei, dass Inszenierungen anhand einzelner Aufführungen betrachtet werden.

Die narratologische Analyse eines Artefakts basiert zwangsläufig auf einem Verständnis von Narrativität. Das Forschungsfeld der Narratologie boomt. Im Zuge des *narrative turn* der letzten zwanzig Jahre bedienen sich nicht nur immer mehr

---

<sup>3</sup> Zu einem weniger materiellen Artefaktbegriff, der auch mündliche, nicht tradierbare Erzählungen umfasst, vgl. Currie (2010, 1–7). Currie verbindet seine Definition von Erzählung direkt mit dem Artefaktbegriff, für ihn sind Erzählungen intentional-kommunikative Artefakte (2010, 6); vgl. hierzu auch Kapitel 2.4 dieser Arbeit.

Wissenschaften der Kategorien der Narratologie. Auch innerhalb der Literaturwissenschaft verändert sich die Erzähltheorie und öffnet sich im Zuge der postklassischen Narratologien zunehmend anderen Untersuchungsfeldern, wie es auch in dem vorliegenden transmedialen Ansatz geschieht. Jeder narratologischen Untersuchung liegt dabei ein wesentliches Problem zugrunde: Die Frage, was eigentlich *narrativ* ist, wird immer wieder neu gestellt. Die Sichtung der verschiedenen Bedingungen für Narrativität offenbart, dass es engere und weitere Konzeptionen gibt, dass etwas potentiell Narratives also entweder viele oder weniger Bedingungen erfüllen muss, um als narrativ zu gelten. Die Übersicht in Abbildung 1, auf der die nachstehenden Abschnitte dieses Kapitels aufbauen werden, zeigt, wie viele unterschiedliche Ansätze es gibt und wie sich die einzelnen Narrativitätsparameter systematisch anordnen lassen.

Enge Konzeptionen beziehen sich meistens auf die Existenz einer *discours*-Ebene neben der erzählten *histoire*<sup>4</sup>, fordern eine rein sprachliche Vermittlung oder setzen sogar einen anthropomorphen Erzähler voraus, weitere Konzeptionen zielen zumeist auf die *histoire*-Ebene ab. Bedingungen hierbei sind beispielsweise eine Ereignishaftigkeit oder eine Zustandsveränderung, die durch die erzählte Geschichte dargestellt oder zumindest angedeutet sein muss. Noch weiter gefasst wird Narrativität im Zusammenhang mit der *tellability* oder auch der *experientiality* als konstitutive Elemente. Die grundlegendsten Bedingungen sind ausschließlich kognitivistischer Natur; hier entsteht die Erzählung im Kopf des Rezipienten, der – da es keine weiteren Einschränkungen gibt – alles narrativieren kann, das er wahrnimmt.

Auf Grundlage des Schaubildes (Abb. 1) behaupte ich, dass performatives Erzählen im Theater sämtliche Narrativitätsbedingungen erfüllen kann – lediglich das Kriterium eines (anthropomorphisierten) Erzählers, der die Geschichte vermittelt, ist in der Regel nicht gegeben. Theater kann somit als potentiell hochnarratives Medium kategorisiert werden. Diese Argumentation werde ich im Folgenden weiter ausführen, indem ich zunächst weite Narrativitätskonzeptionen bespreche, bei denen verhältnismäßig wenige Bedingungen erfüllt sein müssen, und mich dann nach und nach enger gefassten Konzeptionen der Narrativität zuwende.

---

<sup>4</sup> Vgl. zur Kritik an der *histoire-discours*- bzw. der *story-discourse*-Aufteilung Phelan (2017, 19–21), der im Zusammenhang der „character narration“ auf das Problem der Zuordnung von Figuren zu einer dieser beiden Ebenen aufmerksam macht.



Abb. 1: Graduell abgestufte Bedingungen für Narrativität

## 2.1 Kognitive Konzeptionen von Narrativität, *experientiality*, *tellability* und *narrative point*

Es ist möglich, Narrativität unabhängig von der *histoire*- und *discours*-Aufteilung in Bezug auf die kognitive Leistung des Rezipienten zu beschreiben, der aus den Reizen, die auf ihn einwirken, selbst eine Geschichte formt.<sup>5</sup> Die kognitive Narratologie ist ein großer Zweig innerhalb der Narratologie, und einem ihrer Hauptvertreter – David Herman – ist es zu verdanken, dass man seit 1999 von Narratologien (im Plural) spricht, um der Vielzahl unterschiedlicher Ansätze gerecht zu werden. Herman brachte 1999 einen Sammelband heraus, der die *Narratologies* bereits im Titel führte. Die beiden wesentlichen Forschungsschwerpunkte der

<sup>5</sup> Vgl. z. B. Ryan (2005a, 8) oder Wolf (2002a), die beide die Narrativität als ein solches kognitives Schema verstehen.

kognitiven Narratologie sind laut Herman (2013, § 1) zum einen die Untersuchung der Verbindungen zwischen Erzählungen und dem Bewusstsein von Rezipienten und zum anderen die Rolle, die Erzählungen beim Erzeugen eines Sinns von Erfahrungen spielen. Dabei geht es nicht nur darum zu untersuchen, wie Erzählungen Welten erzeugen (wobei vor allem Bewusstseinswelten gemeint sind, d. h. solche Welten, die durch die Gedanken der in der *storyworld* anwesenden Akteure erzeugt werden), sondern auch wie dieses Erzeugen selbst auf Rezipientenebene bewusstseinsbildend und -erweiternd ist. Die Ansätze der kognitiven Narratologie sind naturgemäß sehr trans- und interdisziplinär und häufig eher den Errungenschaften des *narrative turn* zuzurechnen, in dem soziologische, empirische Methoden eine wesentliche Rolle spielen. Ich werde hier deshalb nur ausschnittsweise diejenigen Ansätze der kognitiven Narratologie vorstellen, die sich am ehesten mit meinem transmedialen Vorgehen vereinbaren lassen, in der Frage der Disziplin also immer noch (post-)narratologisch zu nennen sind (Herman 1999, 2–3; Alber und Fludernik 2010).

Wolf (2002a, 96) unterscheidet im kognitiven Zusammenhang genuin narrative Medien (Erzählliteratur, Film, Drama, Comic) von „narrationsindizierend[en]“ (wie z. B. Monophasen-Einzelbilder) und „quasi-narrativ[en]“ (wie z. B. Instrumentalmusik) – abhängig davon, wie hoch die Narrativierungsleistung des Rezipienten veranschlagt werden muss. Wie viele kognitivistische Ansätze ist der von Wolf also intermedial angelegt. Geht man von der Prämisse aus, die eigentliche Erzählung entstehe erst im Kopf des Rezipienten, kommt es nicht darauf an, ob etwas sprachlich, visuell, musikalisch oder theatral vermittelt wird. Die Problematik hierbei ist, dass nicht nachprüfbar ist, in welchem Rezipienten wann und aufgrund welcher Auslöser Erzählungen entstehen. Es ist daher sinnvoll, die kognitivistische Grundannahme bei einer Narrativitätskonzeption mit anderen Bedingungen zu koppeln.

Ryan (2005a, 8) legt ihrer transmedialen Konzeption von Narrativität (vgl. Kap. 2.4 dieser Arbeit) ebenfalls ein kognitivistisches Verständnis zugrunde. Für sie hat Narrativität in ihren Ursprüngen immer zu tun mit unserem Denken und unseren „never-ending efforts to make sense of the world and of our lives with a process of ‚emplotting‘ or ‚storyfication‘“. Meister (2002), dessen Ansätze eher dem Themenfeld der Ereignishaftigkeit zuzurechnen sind (vgl. Kap. 2.2 dieser Arbeit), sieht ebenso die kognitive Leistung des Rezipienten als Grundbedingung: Für ihn ist Narrativität

nicht ein direktes Merkmal der symbolischen *Repräsentation*, sondern vielmehr eine ihrer Funktionen, die sich erst in der rezeptiven Aktualisierung der Darstellung als Vorstellungs-

konstrukt ausdrückt: Narrative Texte ‚haben‘ also keine Narrativität *per se*, sondern sie ermöglichen diese, indem sie selbst spezifische logische Bedingungen der Möglichkeit zum Entwurf von Ereigniskonstrukten erfüllen.

(Meister 2002, Abschnitt II)

Fluderniks (1996) Ansatz konzipiert Narrativität wie die Vertreter der Ereignishaftigkeit oder der *tellability* auf der Inhaltsebene: Erzählungen stellen für sie immer auf quasi-mimetische Weise lebensweltliche Erfahrungen und Erlebnisse dar und sind demnach durch eine „experientiality“ gekennzeichnet. „Experientiality“ ist die Verbindung von „tellability and narrative ‚point““ (Fludernik 1996, 29) bzw. genauer: „the quasi-mimetic evocation of ‚real-life experience““. Da Fludernik das mündliche Erzählen als Prototyp des Erzählens annimmt, betont sie, dass stets die Repräsentation eines Bewusstseins auszumachen sein müsse, sodass entweder die eigene Erfahrung oder die Erfahrung anderer repräsentiert werde (Fludernik 1996, 14). Während andere kognitivistische Ansätze also eher rezipientenorientiert sind, geht Fludernik in diesem Punkt von der Produktionsebene oder der innerfiktionalen Ebene aus. Grundannahme für den Rezipienten ist bei Fludernik, dass dieser alles, was ihm erzählt wird, naturalisiert und mit seinem Weltwissen in Einklang zu bringen sucht. Neu ist in ihrem Ansatz auch die Unabhängigkeit der Narrativitätskonzeption von der *histoire-discours*-Aufteilung und von der Notwendigkeit der Ereignishaftigkeit (vgl. Kap. 2.2). Laut Fludernik (1996, 13) sind somit Erzählungen ohne „plot“ möglich, solange nur das Bewusstsein eines wie auch immer gearteten menschlichen Wesens repräsentiert werde. Sie schreibt über den Zusammenhang von *tellability* und *experientiality*: „The events become tellable precisely because they have started to mean something to the narrator on an emotional level. It is this conjunction of experience reviewed, reorganized, and evaluated („point“) that constitutes narrativity“ (Fludernik 2003, 245).

Eine so geartete Narrativitätskonzeption benötigt weder einen Erzähler (dessen Vorhandensein Fludernik (1996, 26) als Voraussetzung von Narrativität vehement negiert) noch eine Mittelbarkeit im Sinne Stanzels oder Genettes (Fludernik 1996, 27; vgl. Kap. 2.3 dieser Arbeit). Die Mittelbarkeit bezieht sich bei Fludernik lediglich auf die Vermittlung von Erfahrungen durch kognitive Schemata (welche die Grundlage für ihr Modell bilden), und Narrativität wird als „macro-frame“ behandelt (Fludernik 1996, 34), der sowohl in fiktionalen als auch in nicht-fiktionalen Erzählungen zu finden ist. Mit dieser sehr weiten und zudem prototypischen Definition von Narrativität öffnet sich das Feld der narratologischen Analyse stark, und auch das hier im Zentrum des Interesses stehende Theater wird zu einem hochnarrativen Medium (ist doch die Oralität des laut Fludernik ursprünglichen Erzählens hier noch gegeben). Fludernik nennt die Perfor-

manz „the most important constitutive feature of natural narrative“ (1996, 44), da hier eine genuine Erzählsituation mit Interaktionsmöglichkeiten gegeben sei. Ausgeschlossen werden in Fluderniks Konzeption auf der anderen Seite z. B. historische Texte über Personen oder Ereignisse ohne *experientiality* und experimentelle Erzählungen, die keine menschenähnlichen Handlungsträger aufweisen.

Fluderniks Prototypen-Ansatz weist deutlich darauf hin, dass sich die klassische Narratologie immer nur mit speziellen Fällen von Erzählungen beschäftigt hat, anstatt nach dem Rahmen (*frame*) zu fragen, der dem Erzählen als Phänomen zugrunde liegt. Dennoch ist ihre Annahme, ein Rezipient naturalisiere alles, was ihm erzählt wird, nicht begründet und auch nicht haltbar – weder als deskriptive noch als normative Aussage: Ein *frame* für die Kenntnis der Gedanken anderer Personen existiert in der Welt nicht so wie in Erzählungen, in denen dieses Phänomen gang und gäbe ist.<sup>6</sup>

Fluderniks Konzeption von Narrativität über die *experientiality* basiert auf der Annahme, dass die Erzählung ein Bewusstsein repräsentieren muss. Somit können alle Medien potentiell narrativ sein, vor allem auch Drama und Theater: Auf der Bühne sind immer Charaktere, die ein Bewusstsein haben, etwas erleben und meistens auch sprechen und Gegenstand von Geschichten sind (vgl. Nünning und Sommer 2008, 334). Fludernik (2008) schreibt:

A character on stage guarantees consciousness and usually speech; by dramatic convention, he or she is additionally located in a space-time frame that resembles human experience of space and time: the clock is ticking, time moves forward as the dramatic figure stands on stage, and this staging of the space-time continuum provides the concreteness of dramatic space which narratologists have traditionally found a necessary condition for narrativity.

(Fludernik 2008, 360)

Die Figuren auf der Bühne erzeugen somit wie die Figuren eines Erzähltextes eine repräsentierte Welt – und das sogar viel direkter, da der erzählte Raum auch durch Mittel des physikalischen Aufführungsraums erzeugt wird (vgl. Kap. 7). Theaterinszenierungen weisen somit sowohl eine *tellability* als auch eine *experientiality* auf. Die kognitiven Parameter und die Rezeptions-*frames* sind im Theater die gleichen wie bei schriftlichen Erzähltexten. Alber und Fludernik (2014, § 24) betonen, dass es mit einer so gearteten Konzeption auch keiner Erzählerfigur

---

<sup>6</sup> Auch die *theory of mind* (vgl. z. B. Zunshine 2006), die einen solchen realweltlichen *frame* bilden könnte, vermag das Phänomen der Repräsentation von Gedanken Dritter nur unzureichend zu naturalisieren.



auf der Bühne bedarf, auf die dramennarratologische Ansätze anfänglich häufig verwiesen haben.<sup>7</sup>

Wichtig ist wiederum, zwischen dem dramatischen Text und der Aufführung zu unterscheiden. Alber und Fludernik (2014, §§ 25–26) beobachten, wie viel komplizierter der *discours* einer Aufführung zu fassen ist, bilden hierbei doch akustische, kinetische und räumliche Parameter wesentliche Teilmengen der Narration. Auch die Frage nach der Mittelbarkeit werde dadurch schwieriger, da eine Aufführung keinen Artefaktcharakter habe und somit eine Mittelbarkeit über ein tradierbares Medium nicht gegeben sei. Der Mittelbarkeitsbegriff im Theater sei somit ein kognitiv eingefärbter, weil rezipientenorientierter: Die Geschichte wird dem Rezipienten durch die Erfahrung der Aufführung vermittelt.

Die explizit narratologische Beschäftigung mit Performativität ist nicht sehr umfassend.<sup>8</sup> Zunächst ist hierbei die Unterscheidung zweier Arten von Performativität wichtig, die Berns (2014) in ihrem Artikel *Performativity* vornimmt: Performativität I ist die genuine Verkörperung von Handlungen z. B. auf einer Bühne oder in Zeremonien. Dahingegen beschreibt der Begriff Performativität II die Imitation oder Illusion einer Performance in Texten. Diese zweite Form der Performativität bietet der traditionell textorientierten Narratologie weit mehr Anschlussmöglichkeiten. Ferner unterscheidet Berns bei beiden Formen der Performativität die Unterpunkte der *histoire*-Performativität (i) bzw. der Narrations-Performativität (ii), also einerseits die Verkörperung von Handlungen innerhalb der *histoire* und andererseits die Verkörperung dieser Handlungen selbst, also den Akt des Erzählens als eigenständigen performativen Akt. Auch in der Theaterwissenschaft wird darauf hingewiesen, dass es unterschiedliche Formen der Performativität gibt; so ist sowohl das Lesen eines dramatischen Textes als auch das Beiwohnen seiner Inszenierung als performativer Prozess zu verstehen: Performativität zeichne sich immer durch eine Bewusstmachung des Verstreichens der Zeit aus, so Fischer-Lichte (2001, 139).

Es ist augenfällig, dass vor allem die Performativität des Typs II kognitive Implikationen hat: Die Illusion der Verkörperung einer Handlung (Performance) wird im Kopf des Rezipienten erzeugt, der so die erzählte Handlung zusammensetzt. Dies gilt nicht nur für Texte, sondern auch für andere Medien wie Comics

---

<sup>7</sup> Vgl. Kap. 4.2.

<sup>8</sup> Damit steht sie im Gegensatz zu vielen anderen Bereichen wie der Sprechakttheorie J. L. Austins und John Searles, der dekonstruktivistischen Philosophie Jacques Derridas, Stanley Fishs, Shoshana Felmans oder Paul de Mans, den feministischen oder queeren Theorien Judith Butlers oder Eve Kosofsky Sedgwicks und natürlich der Performancetheorie selbst (vgl. Loxley 2007).

oder Filme (Berns 2014, § 4). Die Performativität I setzt die Kopräsenz von Schauspielern (bzw. von Handlung-Verkörpernden) und Zuschauern voraus, da sie nicht nur visuell, sondern auch auditiv, olfaktorisch, haptisch und gustatorisch arbeiten kann. Überraschenderweise legt Berns ihrem Artikel über Performativität – einem postklassisch-narratologischen Thema – eine sehr konservative Definition von Narrativität zugrunde: Sie setzt die Anwesenheit eines menschlichen Erzählers voraus, damit es zu einer Narrations-Performativität innerhalb der Performativität I kommen kann: „In the case of performativity I.ii, the spectator of a performance perceives an act of narration taking place. Here the performance consists in the presentation of a story by a narrator or presenter, e.g. in the figure of the rhapsodist vis-à-vis an audience“ (Berns 2014, § 5).<sup>9</sup>

Zwischen den kognitiven und den *histoire*-basierten Narrativitätsparametern steht die Bedingung der *tellability*. Ryan schreibt darüber: „Tellability is a quality that makes stories inherently worth telling, independently of their textualisation“ (Ryan 2005b, 589). Der Begriff selbst steht in enger Verbindung mit dem Konzept des *narrative point*. Beide tauchen bei Labov (1972, 366) zuerst auf. Sie beschreiben den Grund, die *raison d'être* von Erzählungen: Der *point* bezieht sich auf das kontextuelle Umfeld, also auf die Leserebene, die *tellability* bleibt innerdiskursiv. Baroni (2014, § 3) betont, dass *tellability* und Narrativität nicht gleichgesetzt werden dürfen: „stories that meet formal criteria of narrativity may remain pointless and simply fail to raise the interest of the audience“. Die beiden Kategorien *tellability* und *point* lassen sich allerdings auch dem *event II* Hühns unterordnen (vgl. Kap. 2.2 dieser Arbeit), sind sie doch nähere Bestimmungen eines zu weit gefassten, *histoire*-orientierten Narrativitätsbegriffs (Hühn 2013, §§ 10–12). Ryan (1991, 148–166) erarbeitet ein System, nach dem die Struktur des jeweiligen Handlungsschemas die *tellability* der Erzählung birgt; je komplexer diese Struktur, desto höher die *tellability*. Hühn (2013, § 11) betont die Problematik dieser textzentrierten Konzeption: Sie lasse erstens textexterne, kulturelle Gegebenheiten außer Acht und zweitens sei es nicht richtig, einem Text lediglich auf Grundlage seiner strukturellen Komplexität *tellability* zuzusprechen. Die Problematik der Kategorie *tellability* bleibt: Da sie sehr stark leserorientiert ist, ist sie so dynamisch, dass es schwer fällt, einem Text *tellability* zu- oder abzusprechen. Baroni (2014, § 7) schreibt hierzu: „[T]he tellability of the same event might change according to the knowledge of the audience (we don't tell the same stories to someone we see everyday as compared to someone we see once in a while).“ *Tellability* bzw. genauer: der *narrative point* ist damit also „context-sensitive and

---

<sup>9</sup> Eine genauere Besprechung verschiedener Performancetheorien findet sich in Kapitel 2.4.2, da sie nicht alle dem Thema kognitiver Narrativitätsdefinitionen untergeordnet werden können.

consequently culturally as well as generically specific and historically variable“ (Hühn 2008, 143). Dennoch bildet die Bedingung der *tellability* in dem hier behandelten Kontext den Übergang zu den engeren, *histoire*-basierten Narrativitätsparametern, da sie sowohl kognitivistische als auch textliche Implikationen aufweist.

Es hat sich in diesem Abschnitt gezeigt, dass das Theater die Bedingungen der kognitiven Narrativitätskonzeptionen erfüllen kann. Die raumzeitliche Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern ermöglicht zudem eine Kommunikationssituation, die dem prototypischen mündlichen Erzählen sehr viel ähnlicher ist als die Kommunikation in schriftlichen Erzähltexten. Auch eine postdramatische Theaterinszenierung, die sich bewusst der Narration entziehen will, lässt sich hiernach als Erzählung begreifen, da der Zuschauer die Ereignisse eines Bühnengeschehens oder einer Performance auf Grundlage der dargestellten *experientiality* narrativieren kann, unabhängig von der Konstruktion einer Repräsentation.

## 2.2 Zustandsveränderung und Ereignishaftigkeit

E. M. Forster betont als einer der ersten im Zusammenhang mit einer Definition von Narrativität die Wichtigkeit der zeitlichen Abfolge von Ereignissen in einer Geschichte: „[T]he basis of a novel is a story, and a story is a narrative of events arranged in time sequence“ (Forster 1969 [1927], 31). Während in dieser Definition lediglich die zeitliche Abfolge relevant ist, um aus dem Satz eine Geschichte (*story*) zu machen, bedarf es laut Forster für eine Erzählung (*plot*) jedoch einer Kausalität. „The king died, and then the queen died of grief“ (Forster 1969 [1927], 82) ist Forsters berühmt gewordenes Beispiel für eine Erzählung, während für eine Geschichte der folgende Satz genüge: „The king died and then the queen died“ (82).

Im Gegensatz zu einer engen und *discours*-orientierten Konzeption von Narrativität, wie sie in Kapitel 2.3 besprochen werden soll, beziehen sich Ansätze wie Forsters also eher auf die *histoire*-Ebene und beschreiben Narrativität so, dass es mindestens eine Zustandsveränderung (natürliche, mentale oder handlungsbezogene) geben muss.<sup>10</sup> Grundlage dieser Überlegungen ist die Erkenntnis, dass die Mittelbarkeit als definierendes Kriterium nicht hinreichend sei: Alle Sprache

---

<sup>10</sup> Vgl. z. B. Tzvetan Todorov (1969; 1972), Seymour Chatman (1978; 1990), Gerald Prince (1982; 1987; 2003).

sei vermittelt, narrative genauso wie deskriptive oder argumentative.<sup>11</sup> Was die narrative Sprache besonders mache – so die Vertreter dieser Forschungsrichtung –, sei die zeitliche Abfolge der vermittelten Ereignisse (Hühn 2013, § 19). Und so beschreibt z. B. Prince (1973) eine Minimalgeschichte als Abfolge dreier Zustände:

A minimal story consists of three conjoined events: The first and third events are stative, the second is active. Furthermore, the third event is the inverse of the first. Finally, the three events are conjoined by three conjunctive features in such a way that (a) the first event precedes the second in time and the second precedes the third, and (b) the second event causes the third.

(Prince 1973, 31)

Da jedoch beinahe alles nach diesem weit gefassten Parameter der Zustandsveränderung als Erzählung deklariert werden könnte (und in Hinblick auf eine Theaternarratologie auch jede Bewegung eines Schauspielers auf der Bühne), gibt es vielerlei Einschränkungsbemühungen. Anders als Forster, der die Kausalität als zusätzliche Kategorie einführt, schlägt Schmid (2003, 17–19, 23–24) vor, den zu weit gefassten Parameter der Zustandsveränderung um die Kategorie der *Ereignishaftigkeit* (*eventfulness*) zu ergänzen, da nicht jede Zustandsveränderung auch ein Ereignis darstelle (wie z. B. geträumte Veränderungen). Als notwendige Bedingungen für ein Ereignis benennt er daher *Faktizität* (die Ereignisse müssen innerhalb der fiktiven Welt real sein) und *Resultativität* (die Ereignisse müssen innerhalb der fiktiven Welt abgeschlossen sein). Darauf aufbauend entwirft er eine Liste graduell abgestufter Konstituenten eines Ereignisses (Schmid 2003, 26–29):

1. die *Relevanz* des Ereignisses innerhalb der fiktiven Welt (im Gegensatz zu trivialen Ereignissen, gemessen an den Axiomen des jeweiligen Werkes);
2. die *Unvorhersehbarkeit* des Ereignisses (innerhalb der fiktiven Welt und auf Grundlage der dort vorherrschenden Erwartungen);
3. das *Fortdauern* der Zustandsveränderung (betrifft die Konsequenzen, die das Ereignis für die weitere Handlung hat);
4. die *Unabänderlichkeit* des neuen Zustandes (und damit die Unmöglichkeit einer Rückkehr zu vorausgegangenen Zuständen) und

---

<sup>11</sup> Zu beachten ist hierbei, dass es sich bei dieser Argumentation um einen extrem weit gefassten Mittelbarkeitsbegriff handelt, der dem von mir im nächsten Teilkapitel (besonders unter 2.3.2) diskutierten nicht gleicht. Um als narrativ mittelbar zu gelten, muss eine Erzählung nach meinem Verständnis mehr Bedingungen erfüllen als „nur“ eine Zustandsveränderung oder Ereignishaftigkeit aufzuweisen.

5. die *Einmaligkeit* bzw. die Nicht-Wiederholung des Ereignisses (je höher die Iteration, desto deskriptiver – und damit weniger narrativ – das Genre).<sup>12</sup>

Ereignishaftigkeit ist nach Schmid somit eine „skalierbare, gradationsfähige Eigenschaft“ (Schmid 2008, 13). Es ist auffällig, dass diesen einschränkenden Bedingungen bereits die Bedingung einer Repräsentation inhärent ist. Ein Schauspieler, der einen anderen Schauspieler umstößt, erzeugt somit erst ein narratives Ereignis, wenn hierbei in der repräsentierten Welt etwas Relevantes, Unvorgeesehenes, Fortdauerndes, Unabänderliches oder Einmaliges passiert.

Hühn (2008, 148) fügt hinzu, dass es bei der Zuschreibung von Ereignishaftigkeit zu einer Zustandsveränderung auf die zuschreibende Instanz ankommt: Figuren, der Erzähler, Autor oder Leser bewerten Veränderungen von unterschiedlichen Standpunkten aus. In seinem Aufsatz im *living handbook of narratology*<sup>13</sup> unterscheidet Hühn außerdem zwischen zwei Sorten des Ereignisses:

A type I event is present for every change of state explicitly or implicitly represented in a text. A change of state qualifies as a type II event if it is accredited – in an interpretive, context-dependent decision – with certain features such as relevance, unexpectedness, and unusualness. The two types of event correspond to broad and narrow definitions of narrativity respectively: narration as the relation of changes of any kind and narration as the representation of changes with certain qualities.

(Hühn 2013, § 1)

Mit dieser Unterscheidung benennt er das oben angesprochene Problem einer zu weiten Narrativitätskonzeption, die ausschließlich von Zustandsveränderungen (ohne weitere Einschränkungen) ausgeht (= *event I*). Er sieht jedoch auch die Problematik einer solchen Unterscheidung – die auch in Schmid's Modell klar hervortritt: Während ein *event I* linguistisch und objektiv identifiziert werden kann, bedarf es bei einem *event II* der Interpretation; es handelt sich hierbei um eine hermeneutische Kategorie, die einen größeren Referenzrahmen erfordert. Häufig jedoch wurde diese zweite Art von Ereignishaftigkeit als Kriterium herangezogen – auch für die Definition von Genres: Das wohl berühmteste Beispiel ist hier die „unerhörte Begebenheit“, mit der Goethe die Novelle charakterisiert (Gespräch mit Eckermann, 29. Januar 1827; Eckermann 1999, 221; vgl. Hühn 2013, § 8). Da

<sup>12</sup> Die Begrifflichkeiten von Schmid's Modell der Ereignishaftigkeit wurden von mir ins Deutsche übersetzt.

<sup>13</sup> Bezüge auf das *living handbook of narratology* werde ich im Folgenden mit dem Kürzel *lhn* kennzeichnen.

ein *event II* immer eines Bruches mit wie auch immer gearteten Normen oder Erwartungen bedarf, ist diese Kategorie auch keine absolute, wie Hühn feststellt: „eventfulness is not an absolute quality, but relative and a matter of degree: a text can be more or less eventful depending on the amount of deviation involved“ (Hühn 2013, § 34). Auf Drama und Theater übertragen können wir feststellen, dass sich Ereignishaftigkeit sowohl sprachlich als auch visuell immer wieder ausmachen lässt. In Goethes *Faust. Der Tragödie erster Teil* sind beispielsweise u. a. der Teufelspakt oder die Begegnung von Faust und Margarete semantisch ausgezeichnete Ereignisse des Typs II, während Ereignisse des Typs I alle Abläufe auf der Bühne sind. Wo also liegen auf der *discours*-Ebene die Unterschiede zwischen Drama und Erzählung? Gibt es überhaupt Unterschiede? Dieser Frage werde ich in Kapitel 4.1 detaillierter nachgehen.

Unter dem Gesichtspunkt des *event I* betrachtet man häufig lediglich solche Ereignisse, die auf *histoire*-Ebene stattfinden. Meister (2003, 107–108, 114–116) unterscheidet daher in seiner Terminologie Objektereignisse und Diskursereignisse, um auch solche Ereignisse des Typs I analysieren zu können, die auf der Ebene des Erzählens (*discours*) stattfinden. Diese Unterscheidung hebt Hühn auf die Ebene des *event II*, wenn er Handlungsereignisse („events in the happenings“), Präsentationsereignisse („presentation events“) und Rezeptionsereignisse („reception events“) unterscheidet und damit den drei Agenten Figuren, Erzählinstanz und (idealer) Leser eine jeweils unterschiedliche Ereignishaftigkeit zuordnet (Hühn 2013, § 35).

Meister (2013, 212–213) trennt außerdem Ereignis- und Geschehnisbegriff und zielt damit genau auf Schmidts Bedingung der Imprädiktibilität für ein Ereignis ab: Ein Geschehnis ist ein erwartbares und daher unmarkiertes Ereignis, wie z. B. der Wechsel der Tageszeiten. Analog bezeichnen der Begriff Geschehen die Gesamtheit der Geschehnisse und der Begriff Geschichte den Komplex hervorgehobener Ereignisse. Zur Sukzession und Transformation im Ereignisbegriff schreibt Meister (2002, Abschnitt III), ein Ereignis bestehe aus Prädikaten, die im Ablauf der Zeit (Sukzession) einem identisch bleibenden Ereignisargument zugeordnet würden. Die beiden Prädikate müssten dabei im Sinne einer Regel F ineinander übersetzbar sein (Transformation).<sup>14</sup> Das Ereignis ist nach Prince (1982, 148) im Subjekt (d. h. im Argument) der Handlung zu finden, nach Todorov (1971, 42) jedoch im Prädikat (Meister 2002, Abschnitt II). Vor allem die zeitliche Konzeption der Handlung einer Geschichte wird hierbei relevant. Ausgangs- und Endpunkt (d. h. die Prädikate) eines Ereignisses dürfen dabei nicht identisch, aber auch

---

<sup>14</sup> Vgl. zu den beiden Begriffen Todorov (1971, 39).

nicht völlig verschieden sein, damit man die beiden distinkten Zustände zu einem zusammenhängenden Ereigniskonstrukt formen kann. In Pfisters Terminologie bezeichnet der Begriff *Handlung* diese Ereignishaftigkeit (Pfister 2001 [1977], 269).<sup>15</sup>

Anders als die bisher besprochenen Beiträge behandelt Vanhaesebrouck (2004) die Narrativität aus theaterwissenschaftlicher Sicht und bemerkt ihren Randstatus in jener an der Performanz orientierten Disziplin. Dabei hätten die neueren Errungenschaften der narratologischen Forschung genügend Dynamik bewiesen, um einen Nutzen für die dramaturgische Analyse von Aufführungen und für eine visuelle Semiotik erbringen zu können, so Vanhaesebrouck. Er stellt ferner die Frage, ob analog zur Theorie des postdramatischen Theaters eine postnarratologische Dramaturgie entworfen werden könne. Schließlich betont er die Möglichkeit, dass die Narratologie ein hilfreiches Werkzeug für die Historiographie des Theaters sein könnte, nämlich als Mittel zur Beschreibung der vielen theoretischen Transformationen desselben.

Vanhaesebrouck unterstreicht die zunehmende Wichtigkeit einer visuellen Narratologie im Hinblick auf postdramatisches Theater, in dem der Text häufig nur noch peripher auftritt, die Bilder also viel mehr erzählen als die gesprochene Sprache. An Jahns Ansatz des *Reading Dramas* (s. Kapitel 4.2) kritisiert er die immer noch vorhandene Textzentrierung als konstituierendes Element einer potentiellen Performanz. Diese Blickrichtung verschleierte die Wichtigkeit der Zuschauer bei der Produktion einer Performance und reduziere ihre Tätigkeit auf den bloßen Konsum der Aufführung. Aber: Im postdramatischen Theater „[t]he narrative entity which is presented to the spectator, is not longer a representation, a mirror image of a story; it is the presentation of an *event*“ (Vanhaesebrouck 2004).

Hier wird deutlich, dass sich der Ereignisbegriff der Theaterwissenschaft von dem der Narratologie unterscheidet. Die Gegenwärtigkeit bzw. die *liveness* der Inszenierung selbst und die daraus folgende Einmaligkeit der Konfrontation der Schauspieler mit der bestimmten Zusammensetzung des Zuschauerkollektivs wird hier als Ereignis definiert, das ich als *performatives* Ereignis von narratologischen Ereigniskonstitutionen differenzieren will.<sup>16</sup> Die Theateraufführung selbst ist das Ereignis, und das vor allem bei postdramatischen Inszenierungen, bei denen die Verhandlung des äußeren Kommunikationssystems (an dem die Schauspieler und die Zuschauer teilhaben) an weit höherer Stelle steht als die

<sup>15</sup> Vgl. zu Pfister vor allem Kapitel 4.1

<sup>16</sup> Vgl. z. B. Fischer-Lichte (2001, 262–264; 2003, 16; 2004, 55) und Lehmann (1999, 243).

Repräsentation einer erzählten Welt und damit eines inneren Kommunikationssystems.<sup>17</sup> Lehmann (1999, 170–178) nennt das den „Einbruch des Realen“. Beim Ereignis in theaterwissenschaftlicher Hinsicht handelt es sich somit um eine Relation zwischen den Beteiligten des äußeren Kommunikationssystems und nicht um ein repräsentiertes *histoire*-Ereignis, wie es in der Narratologie zur Narrativitätskonstruktion gefordert wird (Fischer-Lichte 2003, 12). Der Ereignisbegriff der Theaterwissenschaften steht daher dem Werkbegriff anderer Künste diametral gegenüber (Fischer-Lichte 2004, 55): Er bezieht sich auf phänomenologische Aspekte des Performativen, während im narratologischen Ereignisbegriff semantische Strukturen ablesbar sein müssen. Der den Ereignisbegriffen zugrundeliegende Unterschied zwischen ästhetischer und Realzeit wird von Bohrer (1994, 7) pointiert formuliert: „Ästhetische Zeit ist nicht die metaphorisch versetzte historische Zeit. Das ‚Ereignis‘ innerhalb der ästhetischen Zeit steht nicht referentiell zu den Ereignissen der Realzeit.“ Die spezifische Erfahrung der Realzeit eines ästhetischen Moments im Unterschied zur dargestellten Zeit ist für Bohrer ein Aspekt von Schock und Schrecken, die das performative (postdramatische) Ereignis häufig auszeichnen. Lehmann (1999, 259) beschreibt daher das postdramatische Theater als „*Theater des Präsens*“, das er „als Prozeß, als Verbum“ verstanden wissen will. Das postdramatische Theater zeige „Gegenwart als etwas, *das sich ereignet*“. Dieses *hic et nunc* der Aufführungssituation (und jedes einzelnen Momentes innerhalb dieser Situation) wird im postdramatischen Theater noch sehr viel mehr betont als im klassischen Repräsentationstheater: „Präsens [im] Sinne einer schwebenden, schwindenden Anwesenheit, die zugleich als ‚Fort‘, Abwesen, als Schon-Weggehen in die Erfahrung tritt, streicht im postdramatischen Theater die dramatische Repräsentation durch“ (Lehmann 1999, 260).

Es wäre voreilig, Gemeinsamkeiten und mögliche Verbindungen zwischen den beiden Ereigniskonzepten komplett auszuschließen. Meisters (2003) Unterscheidung von Objekt ereignis und Diskurs ereignis und Hühns Differenzierung von Handlungs-, Präsentations- und Rezeption ereignis können hier fruchtbar gemacht werden: Während ein Ereignis im klassischen narratologischen Sinn ein Objekt ereignis (bzw. Handlungs ereignis) ist (also auf Ebene der *histoire* anzusiedeln ist), weist ein performatives Ereignis Ähnlichkeiten mit dem Diskurs ereignis (bzw. Präsentations- und Rezeption ereignis) auf. Freilich ist hier nur eine bestimmte Art von Diskurs, nämlich der des äußeren Kommunikationssystems zwischen Zuschauer und Schauspieler, gemeint. Die anderen Diskursebenen (Erzähl systeme jeglicher Art, (impliziter) Autor/Regisseur und Leser/Zuschauer)

---

17 Zur Unterscheidung von äußerem und innerem Kommunikationssystem vgl. die Behandlung von Pfisters Thesen in Kapitel 4.1.



werden in der Theaterwissenschaft teilweise negiert und sind daher im dortigen Ereignisbegriff nicht inbegriffen. Die Ereigniskultur einer Theateraufführung stellt sich somit als komplexer dar als diejenige von schriftsprachlichen Texten: Zu den üblichen Objekt- und Diskursereignissen anderer Repräsentationsmedien tritt im Theater die direkte Konfrontation von Produzenten und Rezipienten und eine potentielle Vermischung dieser beiden Rollen, sodass es auch zu Diskursereignissen kommt, die sich auf das äußere Kommunikationssystem beziehen. Gumbrecht nennt diese Art von Ereignissen „Präsenzereignisse“ (Gumbrecht 2001, 72); ich werde sie performative Ereignisse nennen. In Hübners Terminologie ausgedrückt, müssten die Präsentations- und Rezeptionsergebnisse somit weiter gefasst werden, da auch das reale Autorenkollektiv und der reale Zuschauer in eine ereignishaft Interaktion treten.<sup>18</sup> Man kann insofern schlussfolgern, dass performatives Erzählen auf diskursiver Ebene per se ereignishaft ist (weiter *discours*-Begriff). Diese Ereignishaftigkeit des *discours* im Theater entsteht durch den speziellen Rahmen, der jeder performativen Kunstproduktion und -rezeption gegeben und damit obligatorisch ist. Ob zu dieser Ereignishaftigkeit der Kategorie *event I* oder des (weiten) Diskursereignisses auch eine Ereignishaftigkeit der Kategorie *event II* oder des Objekt ereignisses hinzutritt, ist im performativen Erzählen fakultativ und hängt mit der Eröffnung eines inneren Kommunikationssystems, einer repräsentierten Welt zusammen, dem sich zumindest das postdramatische Theater und Aktionen der Performance Art gerne entziehen. Freilich ist gerade diese innerrepräsentative Ereignishaftigkeit im Zusammenhang mit einer graduellen Bewertung der Narrativität einer performativen Erzählung interessanter. Die Feststellung einer diskursiven Ereignishaftigkeit der Performativität ist genereller Natur und im Zuge einer Analyse wenig operationalisierbar.<sup>19</sup> Man kann in Bezug auf die Ereignishaftigkeit den Schluss ziehen, dass Theater umso narrativer ist, je markierter *histoire*-Ereignisse dargestellt werden.

## 2.3 Die Bedingung der Mittelbarkeit

### 2.3.1 Der anthropomorphe Erzähler der klassischen Narratologie

Für viele Erzählforscher war oder ist die *Mittelbarkeit* ein unumgängliches Kriterium der Narrativität – so z. B. für Friedemann (1969 [1910]), Stanzel (1955 und

---

<sup>18</sup> Zur genaueren Differenzierung und Visualisierung der unterschiedlichen (Erzähl-)kommunikationsebenen im Theater vgl. Kap. 4.

<sup>19</sup> Zur Operationalisierbarkeit narratologischer Kategorien vgl. Moretti (2013).

1979), Prince (2003 [1987]) oder auch Genette (1998) –, und gleichzeitig ist sie die Grundlage für die engsten Narrativitätskonzeptionen.

Für Stanzel ist der vermittelnde Erzähler das wichtigste Merkmal von Erzähltexten. In seiner Monographie von 1955 unterscheidet er drei verschiedene Arten (bzw. „Typologien“) des Romans, die er in einem Typenkreis zusammenfasst: der auktoriale Roman, der personale Roman und der Ich-Roman (Stanzel 1955, 163). Diese Grundtypen seien jedoch nicht streng voneinander trennbare Größen, sondern lägen auf einem kreisförmigen Kontinuum, auf dem sich die „unendlich abwandlungsfähigen Erzählsituationen des Romans“ (Stanzel 1955, 163) einordnen ließen. Später hebt Stanzel (1982 [1979], 190–239) vor allem die binäre Opposition zwischen Erzählerfigur und Reflektorfigur im Erzählmodus hervor. Während Erzählerfiguren ihr eigenes Erzählen in den Vordergrund stellen, informieren und kommentieren, entsteht bei Reflektorfiguren die „Illusion der Unmittelbarkeit“, bei der es sich aber um eine „verleugnete oder verdrängte Mittelbarkeit“ (Stanzel 1982 [1979], 190) handele. Diese Opposition geht zunächst auf die Unterscheidung *telling* versus *showing* der englischsprachigen Erzählforschung (Lubbock 1968, 62; Friedman 1955) zurück. Stanzels „Illusion der Unmittelbarkeit“ im Reflektormodus weist eine starke Ähnlichkeit mit Chatmans „covert narrator“ (1993 [1978], 197) auf (s. u.). Für Stanzel bedarf Erzählung jedoch der Sprache als vermittelndes Medium, weshalb er Drama und Film in seine Theorie nicht mit einschließt. Näher geht Stanzel auf sein Verständnis des Erzählers ein, wenn er von der „Funktion des Erzählers als des relativierenden Mittlers zwischen Autor und Leser und zwischen Geschichte und Leser“ (Stanzel 1979, 28) spricht.

Stanzels Verständnis von Mittelbarkeit steht in der Tradition von Platons Unterscheidung zwischen *mimêsis* und *haplê diêgêsis*, d. h. zwischen Nachahmung und einfacher Erzählung, die er in seinem Dialog *Politeia* (392c–395) vornimmt. In der einfachen Erzählung ist laut Platon der Dichter selbst der Sprecher. Er versteckt sich nicht hinter seinen Figuren, sondern tritt klar als Urheber des Sprechaktes in Erscheinung. In der Nachahmung hingegen lässt er die Figuren sprechen, er übermittelt die Rede, als wäre er selbst ein anderer (also eine seiner Figuren). Zu betonen ist hierbei, dass Platon *mimêsis* nicht als Gegenteil der dichterischen Erzählung auffasst, sondern nur als einen sich von der „einfachen“ Erzählung (*haplê diêgêsis*) unterscheidenden Modus des Erzählens. Diese beiden Modi können laut Platon nun in der Erzählung auch kombiniert werden, wie es in epischer Dichtung, dem erzählenden Gedicht, geschehe (394c). Stanzels Unterscheidung von Mittelbarkeit und Illusion der Unmittelbarkeit greift genau diese Unterscheidung von *haplê diêgêsis* und *mimêsis* auf, wenn auch bei Platon noch die Vorstellung herrscht, der Dichter selbst fungiere als Erzähler, während

in der modernen Erzähltheorie stattdessen allgemein eine Erzählinstanz angenommen wird, die vom Autor zu unterscheiden ist.

Stanzels Ansatz ist in seinem Grundsatz demjenigen Käte Friedemanns (1910) sehr ähnlich. Friedemann argumentiert, dass die Gegenwart eines Erzählers in Erzähltexten keineswegs ein Grund dafür sei, diese Gattung dem „unvermittelten“ Drama unterzuordnen. Denn der Erzähler sei keine entpersonalisierte und objektive Instanz, sondern vielmehr

der Bewertende, der Fühlende, der Schauende. Er symbolisiert die uns seit Kant geläufige erkenntnistheoretische Auffassung, daß wir die Welt nicht ergreifen, wie sie an sich ist, sondern wie sie durch das Medium eines betrachtenden Geistes hindurchgegangen. Durch ihn trennt sich für unsere Anschauung die Tatsachenwelt in Subjekt und Objekt.

(Friedemann 1969 [1910], 26)

Schmid (2008, 129–130) baut – wie noch zu zeigen sein wird – auf diese Vorstellung auf, wenn er behauptet, dass alles Erzählte zunächst von einem Erzähler erfasst und dann vermittelt wird. Für Friedemann ist die Mittelbarkeit ebenfalls das epische Gattungsmerkmal schlechthin. Sie betont, dass „im Epos die Geschehnisse nicht direkt [wie im Drama], sondern durch ein organisch mit der Dichtung selbst verwachsenes Medium übermittelt werden [dem Erzähler]“ (1969 [1910], 32). Friedemanns Vorstellung des vermittelnden Erzählers ist damit eine anthropomorphe.

Im Unterschied dazu spricht Genette (1998, 151) von der „narrativen Instanz“ als Äquivalent zum Erzähler. Die narrative Instanz ist der kommunikative Akt, der sowohl den *discours* als auch die durch diesen *discours* produzierte *histoire* hervorbringt. Die *histoire*, oder *Geschichte*, ist dabei „die Gesamtheit der erzählten Ereignisse“, und der *discours*, oder die *Erzählung*, ist „der schriftliche oder mündliche Diskurs, der von ihnen erzählt“ (Genette 1998, 199). Was Stanzel Mittelbarkeit nennt, heißt bei Genette (1998, 199) *Narration*: „der reale oder fiktive Akt, der diesen Diskurs hervorbringt, also die Tatsache des Erzählens als solche“. Wichtig ist bei Genette, dass er „die Erzählung *stricto sensu* als *sprachliche* Übermittlung definiert“ (1998, 200). Es ist insofern unzulässig, auch visuelle oder audiovisuelle Zeichensysteme als vermittelnde narrative Instanzen im Sinne Genettes zu verstehen.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Dies geschieht z. B. bei Alber und Fludernik (2014, § 2), wenn sie Genettes Verständnis von Mittelbarkeit resümieren: „[T]he narrating instance represents events and existents (story), and they are thereby mediated in a particular (verbal, visual, or audio-visual) sign system (narrative) ([1983] 1988, 13).“ Was Genette tatsächlich auf der angegebenen Seite sagt (es handelt sich hier-

Die wesentliche Erweiterung, die Genette gegenüber der Stanzel'schen Kategorisierung einführt, ist die genaue Unterscheidung von Stimme („*Wer spricht?*“) und Modus („*Wer sieht?*“) (Genette 1998, 132), wodurch Fragen nach dem Erzähler kategorial von solchen nach der narrativen Perspektive getrennt werden, die im Stanzel'schen Typenkreis auf der gleichen Ebene auftreten. Zu beachten ist auch die unterschiedliche Bedeutung von Platons (und Stanzels) *diégésis* bzw. „diegetisch“ und Genettes Verwendung von *Diegese* (1998, 201 und 313). Während jene mit *diégésis* den narrativen Diskurs meinen, übernimmt Genette den Terminus *Diegese* aus der Filmwissenschaft (von Souriau 1951), die die gesamte fiktive Welt der Figuren unter den Begriff fasst, das „diegetische Universum als Ort des Signifikats im Gegensatz zum *Leinwanduniversum* als Ort des filmischen Signifikanten“ (Genette 1998, 201). Diese Verwendung ist leicht auf das Theater zu übertragen, ist doch auch dort eine Unterscheidung von Erzählwirklichkeit (der erzählten *Diegese*) und Aufführungswirklichkeit (als Äquivalent zum „*Leinwanduniversum*“) relevant. Sie ist zudem das Analogon der Unterscheidung von narrativen und performativen Ereignissen im vorigen Abschnitt.

Genettes Verständnis von *Diegese* weist damit eine starke Ähnlichkeit zu Aristoteles' Begriff der *mimêsis* (Nachahmung) auf, den dieser als Kriterium der Dichtung im Gegensatz zum Vers einführte (1994, 1447af.). Im Zuge der dichterischen Nachahmung werden Welten repräsentiert, die entweder bessere oder schlechtere Menschen zeigen. Die *mimêsis* ist dabei unterteilt in „berichten“ oder „alle Figuren als handelnde und in Tätigkeit befindliche auftreten zu lassen“ (1448a), also eine Unterteilung, die heute als die standardisierte Unterteilung von Erzähltexten und Dramen herangezogen wird. Man sollte hierbei jedoch aufmerksam die unterschiedlichen Ebenen betrachten: Die Nachahmung (*mimêsis*) ist die Oberkategorie, Erzählen und Darstellen sind hingegen die beiden ihr untergeordneten Modi. Somit kann auch in einer Genette'schen *Diegese* erzählt und dargestellt werden, und es wäre nur konsequent, dies ebenso für das – angeblich kategorial vom Erzähltext zu unterscheidende – Drama anzunehmen.<sup>21</sup>

Der Vergleich von Stanzels und Genettes Ansätzen zeigt, dass für beide die Mittelbarkeit das wesentliche Kriterium des Erzählens ist. Für Genette wird diese Mittelbarkeit jedoch – im Unterschied zu Stanzels Erzähler- und Reflektorfiguren

---

bei um die englische Ausgabe *Narrative Discourse revisited*) ist, die *Erzählung* (also nicht die *Narration*) sei „das Produkt dieses Akts [des Akts der *Narration*], das diesen selbst eventuell oder virtuell als geschriebener Text, als Tonbandaufzeichnung oder im menschlichen Gedächtnis überdauern kann“ (Genette 1998, 199). Eine transmediale Ausweitung des Narrativitäts- bzw. Mittelbarkeitsbegriffs ist also hier nicht zu finden.

21 Vgl. hierzu Kapitel 4.1.

– durch die narrative Instanz erzeugt, die mit ihrem Diskurs die Geschichte produziert.

Auch Prince (2003 [1987], 58) betont, eine Erzählung habe immer einen mehr oder weniger sichtbaren Erzähler (*overt narrator*), wobei er in der Neuauflage seines *Dictionary of Narratology* davon absieht, lediglich der sprachlichen Vermittlung die Möglichkeit der Narrativität zuzusprechen.<sup>22</sup>

In der erzähltheoretischen Analyse wird somit heute häufig zwischen *histoire* – der Ebene der Handlung – und *discours* – der Ebene des Erzählens – unterschieden, wie ich es auch in dieser Arbeit tue. Eine Erzählung muss nach dieser Auffassung folglich einen Erzähler haben, der das Geschehen vermittelt. Horn (1998, 141) konstatiert: „Geschichten können unmöglich sich selbst präsentieren: sie bedürfen dazu eines (möglicherweise fiktiven) Bewusstseins, das die Ereignisse angeblich ‚wahrgenommen‘ und verbalisiert hat.“

Dieser Gedanke findet sich nicht nur bereits bei Friedemann (1969 [1910], 26, s. o.), sondern auch in der Theorie Schmid. Er entwickelt alternativ zu den dualistischen Modellen (*histoire* vs. *discours* bzw. im russischen Formalismus *fabula* vs. *sujet*) ein generisches Modell mit vier Kategorien: Geschehen, Geschichte, Erzählung und Präsentation der Erzählung (Schmid 1982, 94). Diese vier Stufen finden sich an unterschiedlichen Stellen in den anderen hier besprochenen Narrativitätskonzeptionen wieder. Im Geschehen geht es vor allem um die Ereignishaftigkeit (s. Kapitel 2.2), die Geschichte ist äquivalent mit der bisher als *histoire* bezeichneten Ebene, die Erzählung wird im Englischen auch als *plot* bezeichnet (Forster 1969), und die Präsentation der Erzählung ist Schmid's Ausdruck für den narrativen Diskurs (*discours*). Diese Präsentation der Erzählung kann aber laut Schmid nur verbal erfolgen, er schließt filmische oder mimetische Präsentation explizit aus (vgl. 1982, 94). In diesem Modell, dem dennoch die Mittelbarkeit zugrunde liegt, ist es der Erzähler, der die Ereignisse selektiert, konkretisiert und segmentiert (Geschichte), diese dann auf der Ebene der Erzählung linearisiert, rafft oder dehnt und in bestimmter Weise anordnet (Permutation) und schließlich die Erzählung verbal präsentiert (Schmid 1982, 94 und 97). Schmid's Modell ist dabei ein „ideal-genetisches“.<sup>23</sup> Der Einwand, dass in fiktionalen Erzählungen üblicherweise nicht etwas bereits Existierendes in eine Erzählung umgeformt

---

<sup>22</sup> Vgl. hierzu das folgende Kapitel 2.3.2.

<sup>23</sup> Vgl. Schmid (2008, 251–254), der „ideal“ hier jedoch im Sinne von „ideell“ benutzt. Bereits die *Geschehens*-Stufe – und damit die unterste der vier Ebenen in seinem Modell – markiert er als „Resultat der Erfindung, jenes Aktes, den die antike Rhetorik *inventio* [...] nannte“ (252). „Ideal“ wird hier also nicht im Sinne von „empirisch“, sondern im Sinne von „gedacht“ verwendet.

wird, wie ihn z. B. Cohn (1990, 781) hervorbringt, ist insofern in Bezug auf Schmid's ideelles Modell nicht berechtigt, da die *inventio* ihm bereits zugrunde liegt.

Schmid setzt voraus, dass alles Erzählte (ob von einer Figur oder einem Erzähler) zuerst erfasst werden muss, bevor es dargestellt wird (Schmid 2008, 129–130). Eine Gefahr ist hierbei jedoch, ein anthropomorphes Verständnis des Erzählers zu entwickeln, wodurch nicht nur andere Genres und Medien, sondern auch eine Reihe von Erzähltexten ausgeschlossen würden, in denen keine Erzählerfigur auftritt. Es ist daher besser, den Erzähler als eine Erzählinstanz – oder für mehrkanalige Medien wie z. B. das Theater als ein Repräsentationssystem (vgl. Kapitel 5 dieser Arbeit) – zu begreifen; sie wählt aus, konkretisiert, ordnet die ausgewählten dargestellten Momente der Erzählung (Komposition), präsentiert diese sprachlich und bewertet sie implizit oder explizit. Ferner kann die Erzählinstanz kommentieren, generalisieren oder sich anderweitig einmischen (Schmid 2008, 73).

In Hinblick auf die angesprochene *inventio* des erzählten Geschehens beschäftigt sich auch Walsh (2007) mit der Mittelbarkeit fiktionaler Texte. Er bezieht dabei eine provokante Gegenposition: Der Autor selbst erzähle, solange es keinen homodiegetischen Erzähler gibt (Walsh 2007, 78). Jeder extradiegetisch-heterodiegetische Erzähler müsse selbst repräsentiert werden und sei damit Teil der Diegese, also homodiegetisch oder intradiegetisch. Da dies nicht der Fall ist, seien extradiegetisch-heterodiegetische Erzähler nicht von Autoren zu unterscheiden (Walsh 2007, 84). Walshs Argumentation basiert dabei auf der Annahme, ein Erzähler berichte von Dingen, die er *kenne*, die für ihn also innerhalb der Fiktion Fakten sind, wohingegen ein Autor *erfinde*. Ein Erzähler könne somit nicht über eine Welt berichten, von der er selbst nicht Teil sei (Walsh 2007, 73). Diese Annahme geht zurück auf eine Äußerung Genettes:

[A]uf eine zugleich subtilere und radikalere Weise „ist“ der Erzähler von *Père Goriot* trotz allem nicht Balzac, selbst wenn er hier und da dessen Meinungen zum Ausdruck bringt, denn dieser Autor-Erzähler ist jemand, der die Pension Vauquer mit ihrer Wirtin und ihren Gästen „kennt“, während Balzac sie sich nur ausdenkt.

(Genette 1998, 152)

Hier kann man nun Genette den Vorwurf machen, die existierende literarische Vielfalt zu sehr einzuschränken. Es gibt durchaus viele Erzähler, die sich Geschichten ausdenken statt diese lediglich zu berichten. Nicht zuletzt liegt dieser Annahme wiederum ein anthropomorphes Verständnis der Erzählinstanz zugrunde. Die Forschungsrichtung der *unnatural narratology* beschäftigt sich u. a.

damit, Beispiele unnatürlicher Erzähler zu sammeln, und hier finden sich zahlreiche Fälle von Erzählinstanzen – insofern sie angenommen werden –, die nicht berichten können, weil sie schlicht und einfach nicht menschlich oder menschenähnlich sind oder in unnatürlichen Kommunikationssituationen sprechen (wie z. B. bei der Du-Erzählung).<sup>24</sup> Der eigentliche Vorwurf ist hier aber Walsh selbst zu machen, denn er erhebt Genettes Äußerung, die sich nur auf den Fall Balzacs bezieht, zu einer generell gültigen Aussage. Es bleibt dabei fraglich, was an der Behauptung, ein *fiktiver* heterodiegetischer Erzähler könne unnatürliche (Cohn 1999, 106) oder übernatürliche (Ryan 1991, 67) Fähigkeiten haben, problematisch sein sollte. Für Walsh ist somit jedoch die Allwissenheit eines Erzählers (Stanzel) nichts weiter als die Imaginationsfähigkeit des Autors (Walsh 2007, 73). Walshs Argumentation ist in sich sehr logisch, die Grundannahme ist jedoch nicht richtig. Ein Erzähler ist durchaus in der Lage, Dinge zu imaginieren, selbst Fiktionen zu entwerfen bzw. – um mit Schmid zu sprechen – zu erfinden. Und deshalb kann ein Erzähler auch eine Welt entwerfen, von der er selbst nicht Teil ist, also extradiegetisch oder heterodiegetisch sein. Die Frage nach der Ontologie von Autor und Erzähler – die vielmehr eine Frage nach dem Gegensatz von fiktiv und non-fiktiv ist – ist eine andere als die Frage, wer die Erzählfunktion wahrnimmt. Eine Erzählinstanz (bzw. ein Repräsentationssystem) muss nicht zwangsläufig ontologisch verortet werden, wichtiger ist, dass sie ihre Erzählfunktion wahrnimmt (auswählt, arrangiert, kommentiert etc.); sei sie realmenschlich oder nicht.<sup>25</sup> Diese Einsicht liegt nicht nur dem im Folgenden zu diskutierenden Ansatz Chatmans zugrunde, sondern wird auch der Ausgangspunkt für mein eigenes Theatrales Repräsentationssystem (vgl. Kap. 5) sein.

---

<sup>24</sup> Vgl. z. B. Alber et al. (2010; 2013) und die *special issue*-Ausgabe von *Style* 50.4 mit Richardsons (2016b) „Target“-Artikel „Unnatural Narrative Theory“, zahlreiche auf diesen Artikel eingehenden Antworten internationaler Narratologen, sowie den „Rejoinders to the Respondents“ von Richardson (2016a).

<sup>25</sup> Aczel behandelt in seinem Beitrag den Erzähler in genau diesem Sinne, wenn er sich gegen „narratorless narrative[s]“ ausspricht. Der Erzähler sei vielmehr ein pragmatisches Konstrukt des Lesers, auch wenn jener nicht als Figur in Erscheinung tritt. „Ultimately the question of the narrator [is] framed less as an existential or ontological question than as a pragmatic aspect of strategic reading“ (Aczel 1998, 494).

### 2.3.2 Chatmans *teller* und *shower*: Mittelbarkeit als Erfüllung narrativer Funktionen

Es ist beachtenswert, dass bereits Aristoteles, wenn er über die verschiedenen Formen der Nachahmung (*mimêsis*) spricht, „größtenteils – das Flöten- und Zitherspiel“ und auch „die Tanzkunst“ in dieses Korpus mit aufnimmt. So „verwenden das Flöten- und Zitherspiel [...] nur Melodie und Rhythmus, die Tanzkunst allein den Rhythmus ohne Melodie; denn auch die Tänzer ahmen mit Hilfe der Rhythmen, die die Tanzfiguren durchdringen, Charaktere, Leiden und Handlungen nach“ (1994, 1447a). Aristoteles' Verständnis von Nachahmung kann man zwar nicht mit der hier zu suchenden Konzeption von Erzählen gleichsetzen, augenfällig ist jedoch, dass auch diese nicht-sprachlichen Kunstformen laut Aristoteles zu den mimetischen gehören und damit eine Welt repräsentieren.

Die Frage für meinen Ansatz ist, inwieweit tatsächlich jenseits der Sprache auf mimetische Art erzählt werden kann. Den wichtigsten Grundstein für diese transmediale Herangehensweise an das Phänomen Erzählen legt Seymour Chatman, der sich vor allem mit narrativen Filmen beschäftigt, dessen Thesen aber ebenso für Ballett, Musik oder Pantomime gelten. Er bezeichnet Mittelbarkeit als „narrative transmission“, narrative Übermittlung (Chatman 1993 [1978], 22). Auch Chatmans Theorie ist *histoire*- und *discours*-orientiert und stützt sich insbesondere auf eine doppelte Chronologie dieser beiden Elemente.

[W]hat makes Narrative unique among the text-types is its “chrono-logic,” its doubly temporal logic. Narrative entails movement through time not only “externally” (the duration of the presentation of the novel, film, play) but also “internally” (the duration of the sequence of events that constitute the plot). The first operates in that dimension of narrative called Discourse (or *récit* or *syuzhet*), the second in that called Story (*histoire* or *fabula*).

(Chatman 1990, 9)

Basierend auf dieser Narrativitätskonzeption unterscheidet Chatman *overt narrators* und *covert narrators*, also jene Erzählinstanzen, die sich im Diskurs direkt zu erkennen geben und mit dem Leser kommunizieren, und solche, die nicht direkt in Erscheinung treten, sondern in den diskursiven Schatten verborgen bleiben (Chatman 1993 [1978], 197). Verborgene Erzähler treten durch linguistische Subjektivitätsmerkmale, durch die Anordnung des Erzählten, durch Auslassungen und (indirekte) Kommentare und Bewertungen in Erscheinung. Es handelt sich auch hier nicht um diametral gegenüberstehende Gegensätze, sondern um die beiden Pole einer Skala: Eine Erzählinstanz kann mehr oder weniger sichtbar (*overt*) sein, wie sie auch mehr oder weniger verborgen (*covert*) sein kann. Gemeinsam haben sie die Erfüllung der Erzählfunktionen. Während Chatman in



*Story and Discourse* (1978) unerzählte Geschichten (*non-narrated stories*) für möglich hält, weicht er in *Coming to Terms* (1990) von dieser Sichtweise ab und stellt klar: „every narrative is by definition narrated – that is, narratively presented“ (Chatman 1990, 115). Die Präsentation der Erzählung ist für ihn also wie für Schmid (s. Kapitel 2.3.1) obligatorisch. Allerdings führt Chatman eine entscheidende Neuerung ein: Der Präsentator oder Erzähler einer Geschichte kann sowohl verbal als auch visuell erzählen. „Once we decide to define Narrative as the composite of story and discourse (on the basis of its unique double chronology), then *logically*, at least, narratives can be said to be actualisable on the stage or in other iconic media“ (Chatman 1990, 114). Damit umfasst Narrativität auch visuelle, nicht sprachlich vermittelnde Erzählmodi. Chatman differenziert nach dieser weiteren Konzeption Erzählungen diegetischer – im Modus des *telling* erzählter – und mimetischer – im Modus des *showing* dargestellter – Fasson (1990, 114–115). Er gliedert folglich den Erzähler (*narrator* oder *presenter*) einer Geschichte in den „tell-er“ und den „show-er“ (1990, 113). Mit dieser Kategorisierung werden sowohl sprachlich als auch visuell oder performativ vermittelte Erzählungen als solche klassifiziert. Für Chatman steht die Kategorie „narrativ“ dabei auf einer Ebene mit anderen Modi wie „argumentativ“ oder „deskriptiv“:

„Narrative“ still seems best to cover both diegetic and mimetic forms as these are opposed to other text-types such as Argument and Description. If we adopt an appropriately broad sense of the term, mimetic forms – dramas, films, ballets – are just as much „narrated“ as short stories and novels.

(Chatman 1990, 118)

Chatmans Differenzierung von *overt* und *covert narration* entspricht Stanzels Unterscheidung von Mittelbarkeit und der Illusion von Unmittelbarkeit, die ich im vorigen Abschnitt 2.3.1 erläutert habe. Die beiden Modelle lassen sich gut parallelisieren, nur reduziert Chatman die narrative Übermittlung eben nicht auf verbale Erzählungen, wie Stanzel es tut.

Sowohl Chatman als auch Stanzel, Genette, Schmid, Aczel und andere stehen in klarer Opposition zu Theorien wie jener von Ann Banfield (1982), die Geschichten für möglich halten, welche sich ohne Erzählinstanz gleichsam selbst präsentieren. So betont z. B. Chatman, dass jede Geschichte von einer Instanz präsentiert werden müsse. Dabei sei es nicht notwendig, dass diese Instanz anthropomorphisiert werde. Sein „cinematic narrator“ ist lediglich „the organizational and sending agency [that] need not be human“ (Chatman 1990, 127).

Diese Entwicklung der Narratologie, auch visuelles Erzählen als solches zu klassifizieren, lässt sich im *Dictionary of Narratology* von Prince ablesen. Er schließt in seiner Konzeption von Narrativität Theaterinszenierungen zunächst

explizit aus: „[A] dramatic performance, representing [...] events does not constitute a narrative [...] since these events, rather than being recounted, occur directly on stage“ (Prince 1987, 58). In der durchgesehenen Neuauflage des *Dictionary of Narratology* (2003) weitet er diese Konzeption jedoch aus, indem er „recount“ im Wesentlichen durch „representation“ ausdrückt, eine Wortwahl, der sich die theatrale Repräsentation von Ereignissen durchaus unterordnen lässt. Prince (2003, 58) schreibt: „The narrative media of representation are diverse (oral, written, and sign language, for example, still or moving pictures, gestures, or any ordered combination thereof).“

Ich sehe wie Kuhn (2011, 78), dessen transmediales Vorgehen in der Filmnarratologie ebenfalls auf Chatman basiert und für meinen Beitrag Maßstäbe gesetzt hat, im *showing* die Möglichkeit, visuelle Aspekte des Erzählens von den sprachlichen separiert zu behandeln. Filme, Cartoons und eben auch Theaterinszenierungen fallen in den Bereich solcher mimetischen Erzählungen.<sup>26</sup> Somit erfüllt das klassische Theater, das eine erzählte Welt repräsentiert, auch die engen Narrativitätsbedingungen der Mittelbarkeit, insofern man die vermittelnde Erzählinstanz nicht auf verbale Aspekte beschränkt und zudem anthropomorphisiert, sondern sie in der Erfüllung erzählerisch-vermittelnder Funktionen sieht.

## 2.4 Transmediale Narratologie und Performativität

### 2.4.1 Medialität des Erzählens

Vor dem Hintergrund der oben diskutierten Modelle gibt es nun eine Reihe von Ansätzen, Narrativität dezidiert als intermediales Phänomen zu beschreiben. Eine solche intermediale Konzeption wird auch meinem transmedialen Ansatz zugrunde liegen.

Für Genette (1998, 200–201) sind nicht-verbale Medien nur unter dem *histoire*-Aspekt narratologisch zu untersuchen. Den *discours*-Aspekt schließt er für narratologische Analysen aus, da es in diesen Medien keine vermittelnde Instanz gebe. Diese gleichsam zur Crux der Bestrebungen einer post-klassischen transmedialen Narratologie gewordene Annahme muss von allen transmedialen oder transgenerischen Narratologien immer wieder verhandelt werden und steht einer

---

<sup>26</sup> Da es im Theater nicht nur sprachliches und visuelles Erzählen gibt, werde ich in Kapitel 5 die unterschiedlichen potentiell narrativen Kanäle des Theaters genauer behandeln und systematisieren.

*histoire-* und *discours-*orientierten Herangehensweise im Weg. Um dem entgegenzuwirken, beschäftigen sich einige Narratologen wie z. B. Jahn (2001) oder Weidle (2009) vor allem mit der *discours-*Ebene in Dramen (vgl. Rajewsky 2007, 31). Das zum narratologischen Standard gewordene Vokabular Genettes dennoch für eine transmediale Modellbildung zu verwenden – und damit eine enge Narrativitätskonzeption zugrunde zu legen, die sich auf die Mittelbarkeit des Dargestellten bezieht –, kann durchaus von Erfolg gekrönt sein, wie Kuhns Arbeit über Filmnarratologie (2011) zeigt.

Was ist unter einer transmedialen Theorie- oder Modellbildung genau zu verstehen? Und was ist ein intermedialer Narrativitätsbegriff? Hierfür ist es zunächst wichtig, einen genauen Medienbegriff zu definieren. Viele Narratologen – darunter z. B. Kuhn (2011, 26) – weisen auf die noch immer geringe Anzahl transmedialer Ansätze hin. Zentrale Konzepte würden weiterhin aus der Erzählliteratur kommend entwickelt.<sup>27</sup> Wolf (2002a, 24) tritt für eine „intermediale Erzähltheorie“ ein, also die Anwendung narratologischer Kategorien auf mehr als zwei verschiedene Medien. Da der Dramentext häufig die sprachliche Grundlage bildet und die Bühnensituation selbst eine große Plurimedialität bietet, könnte mein Ansatz insofern als *intermedial* klassifiziert werden. Weil ich das Medium Theater jedoch trotz der hohen Komplexität des theatralen Zeichens als ein Kompositmedium und damit als einen Gesamtkomplex begreifen möchte, wende ich die Kategorien der Narratologie auf *ein* anderes Medium an; weshalb mein Ansatz *transmedial* ist.<sup>28</sup> Das Theater lässt sich in dem Sinne als *ein* Medium begreifen, als dass man einen weitgefassten Medienbegriff zugrunde legt, wie Wolf (2002b) ihn umreißt:

Im Unterschied zu manchem medientheoretischen Begriffsgebrauch bedeutet ‚*Medium*‘ [...] nicht vorrangig einen bloß technisch-materiell definierten Übertragungskanal von Informationen (wie z. B. Schrift, Druck, Rundfunk, CD usw.), sondern ein konventionell im Sinn eines kognitiven *frame of reference* als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv. Dieses ist in erster Linie durch einen spezifischen (z. B. symbolischen oder ikonischen) Gebrauch eines semiotischen Systems (Sprache, Bild), in manchen Fällen auch durch die Kombination mehrerer Zeichensysteme (wie beim Tonfilm als einem ‚Kompositmedium‘ aus Sprache, Bild und Musik/Geräuschen) zur Übertragung kultureller Inhalte gekenn-

---

<sup>27</sup> Einen Gegenentwurf liefert in jüngerer Vergangenheit Thon (2016) mit seiner transmedialen Theorie, die sich nicht auf narrative Prosaliteratur, sondern auf Filme, Comics und Computerspiele stützt.

<sup>28</sup> Vgl. auch Fischer-Lichte (2001, 311–312), die die Medialität einer Inszenierung in Zusammenhang bringt mit dem spezifischen Wahrnehmungsmodus des Rezipienten bei einer *live-*Performance gegenüber technologisch tradierbaren Medien.

zeichnet und erst in zweiter Linie [...] durch bestimmte technische Medien bzw. Kommunikationskanäle. Medium in diesem Sinne umfasst also die traditionellen Künste mit ihren Vermittlungsformen ebenso wie neue Kommunikationsformen [...].

(Wolf 2002b, 165)

Will man nun narratologische Kategorien auf derlei geartete „Kompositmedien“ übertragen, stellt sich nicht nur das Problem einer Vielzahl von potentiell narrativen Kanälen, die in Interaktion treten (können). Genauer zu betrachten ist bei diesen mehrkanaligen oder multimodalen Medien außerdem die Unterschiedlichkeit der einzelnen Zeichensysteme: Nur die linguistischen Zeichen haben lexikalisch festgeschriebene Denotate<sup>29</sup>; Ikone und Indizes sind in der Regel offener und daher ungenauer. Das hat zwar Auswirkungen auf die Art und Weise des Erzählens dieser Zeichen, muss aber nicht als Nachteil gesehen werden, denn zeigende Zeichen (und darunter auch die nicht-linguistischen Symbole) bieten in der Regel größere Möglichkeiten der Assoziationsweckung und Bedeutungszuweisung als solche genuin sprachlichen Charakters.

Auch Ryan (2005a, 9) stellt fest, dass Bilder für sich genommen weniger narrativ seien als die Sprache, da visuelle Medien keine syntaktischen Regeln oder eine Grammatik hätten. Noch frappanter sei dies bei musikalischen Werken, weil Klänge für sich genommen keine semiotischen Objekte seien.<sup>30</sup> Möglichkeiten, Kausalitäten, in der erzählten Welt abwesende Dinge – all dies sei nur durch das narrativste Medium, die Sprache, auszudrücken. Diese Problematik bestünde aber nur, wenn man Narrativität als ein linguistisches Objekt definiere. Weiter gefasste Definitionen (auch Ryan legt ihrem Beitrag eine kognitive zugrunde) seien geeignet, ebenfalls visuelle und auditive Medien in den Narrativitätsbegriff zu integrieren (Ryan 2005a, 10). Ich halte es – mit Ryan (2005a, 8–9) und auch Meister (2002) – für wichtig, zu betonen, dass die Narrativität im Zusammenspiel der einzelnen Kanäle – also im Text im weiteren Sinne – angelegt ist, sodass sie im Kopf des Rezipienten entstehen kann. Diese Narrativierungsleistung des Rezipienten ist auch beim visuellen Erzählen nicht unerheblich, wie Wolf (2011, 164) bemerkt: „[T]he visual narrative remains implicit [...] and needs the recipient to detect it.“ Hier wird deutlich, wie wichtig der (produktive) Zuschauer einer Theaterinszenierung ist, um derselben einen Sinn zu verleihen, indem er visuelle und andere Elemente narrativiert.

<sup>29</sup> Im Metzler Lexikon Literatur wird „Denotation“ als „begrifflicher Kern eines Zeichens“ definiert und benennt „den klar abgegrenzten und situationsunabhängigen begrifflichen Inhalt des Zeichens“ (Burdorf, Fasbender und Moennighoff 2007, 145).

<sup>30</sup> Eine genauere Auseinandersetzung mit dem narrativen Potential der im Theater eingesetzten Kanäle findet sich in Kapitel 5.

Die angerissenen Problemstellungen deuten auf die Komplexität hin, die eine mediale Erweiterung erzähltheoretischer Fragestellungen mit sich bringt. In der Forschung wird häufig versucht, den Narrativitätsbegriff mit einer Definition von Inter- bzw. Transmedialität zu kombinieren. Dass dies vor allem für die spezifische Form des Theaters substantiell ist, zeigt auch Richardsons Äußerung, für den nicht nur das Erzählen in der menschlichen Kultur allgegenwärtig ist, sondern auch das Performative: „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). Einige Beispiele für narratologische Konzepte, die über verschiedene Medien hinweg anwendbar sind, bringt Ryan (2005a, 3): die Unterscheidung von *histoire* und *discours*, die Vorstellung von Figuren, Ereignissen, fiktiven Welten und Metalepsen.

Wichtige Impulse zu einer Theoriebildung der transmedialen Narratologie stammen von Wolf (2002a) und sollen im Folgenden besprochen werden. Auch in seinen Ansätzen bildet der Narrativitätsbegriff eine wichtige Grundlage: „Die außerhalb der Literaturwissenschaft oft unreflektierte Verwendung von ‚narrativ‘ und verwandten Begriffen ist unbefriedigend, und die zumal innerhalb dieser Wissenschaft bisher dominierende intramediale Sicht darauf, was ‚narrativ‘ sei, häufig zu eng“ (Wolf 2002a, 26). Wolf versucht deshalb ein Modell des Narrativen zu entwerfen, das nicht nur intra-, sondern auch intermedialen Theorieansprüchen und damit ebenso nicht-verbal-literarischen Medien genügen kann. Er geht dabei von literarischen Kategorien aus – da auch für ihn das sprachlich-literarische Erzählen der Prototyp des Erzählens ist – und weitet diese aus. Wolf fasst das Narrative insgesamt

als kulturell erworbenes und mental gespeichertes kognitives Schema im Sinne der *frame theory* auf, d. h. also als stereotypes verstehens-, kommunikations- und erwartungssteuerndes Konzeptensemble, das als solches medienunabhängig ist und gerade deshalb in verschiedenen Medien und Einzelwerken realisiert, aber auch auf lebensweltliche Erfahrung angewandt werden kann.<sup>31</sup>

(Wolf 2002a, 26)

Diese Definition sei sinnvoll, da sie „wahrnehmungspsychologisch unterschiedlich wirksame Repräsentationsweisen [sprich vor allem verbale und visuelle] auf ähnliche Grundstrukturen und Elemente rückzuführen vermag“ (Wolf 2002a, 29). Die diesem Ansatz inhärente Möglichkeit, grundsätzlich und medienunabhängig

---

31 Die Begriffe *frame* (Situationskontext) und *script* (Handlungsabfolge) wurden geprägt von Schank und Abelson (1977), die zu künstlicher Intelligenz forschten.

zwischen Produzenten, Werken und Rezipienten zu unterscheiden, gereicht auch meiner eigenen Modellbildung zum Vorteil, wenn ich mich mit den kommunikativen Ebenen des Theaters auseinandersetze (vgl. Kap. 4).

Der von Fludernik (1996, 13) postulierten Bedingung der *experientiality* (vgl. Kap. 2.1) widerspricht Wolf (2011, 163–164). Die Repräsentation eines Bewusstseins als obligatorische Narrativitätsbedingung dränge die visuellen Medien an den Rand, die oft zwar Hinweise auf Gedanken geben, diese aber häufig nicht völlig repräsentieren könnten. Vielmehr müssten, so Wolf, mindestens implizit Zeitlichkeit, Kausalität und Teleologie in einer Erzählung zu finden sein. Sie seien insofern notwendig Teil einer Narrativitätskonzeption. Als narrative Basisfunktionen nennt er die philosophische Sinngebung (Identitäts- und Zeit-Stiftung), die Repräsentation und (Re-)Konstruktion zeitlichen Erlebens sowie Sozialität, Kommunikation und Unterhaltung (Wolf 2002a, 32–33). Vor diesem Hintergrund bezeichnet er „das Narrative als ein *transmediales Phänomen* innerhalb einer Typologie intermedialer Formen“ (Wolf 2002a, 36), da das Narrative per definitionem medienunabhängig als kognitives Schema existiere und die individuellen (verbalen, visuellen, auditiven) Erscheinungsformen auf dieses Schema zurückgeführt würden. Auch Rajewsky (2005, 46) definiert Transmedialität in dieser Richtung als „the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media“.

Wolfs Konzept behauptet keine binäre Opposition (narrativ vs. nicht-narrativ), sondern eine Skala des Narrativen mit mehreren Abstufungen/Graden des Erzählerischen, die durch sogenannte Narreme näher zu bestimmen sind – d. h. prototypische, medienunabhängige Elemente des Erzählens, wie z. B. Elemente der Sinnstiftung oder des Spannungsaufbaus, Chronologie, Teleologie, thematische Einheitsstiftung, Kausalität etc. (Wolf 2002a, 37, 43–51). Dabei gilt:

Dieselben Geschichten können in unterschiedlichen Medien, Textsorten und Gattungen in Erscheinung treten, und deren Inhalte sind daher an sich ebenso mental-abstrakt wie das formale Schema des Narrativen.

(Wolf 2002a, 38)

Auch auf *discours*-Ebene sind nach Wolf Narration, Deskription und Argumentation gattungs- und medienunabhängig anzutreffen. „Damit gilt: Ein narratives Werk liegt dann vor, wenn in ihm insgesamt der Diskursmodus der Narration bzw. das Schema des Erzählerischen vorherrscht“ (Wolf 2002a, 41). Ansonsten können nur einzelne Werkteile als narrativ bezeichnet werden. Vor diesem Hintergrund entwirft Wolf eine intermediale Definition von Erzählen. Es ist für ihn



sind. Ebenso sollten aber auch medienspezifische Besonderheiten und damit Differenzen in der jeweiligen Narrativität aufgedeckt werden (vgl. Rajewsky 2007, 28). Transmediale Narratologien sollten somit sowohl „media blindness“ als auch „media relativism“ (Thon 2016, 20) vermeiden. Am Beispiel der Metalepse beschreibt Wolf (2005, 101–104) die heuristischen Vorteile des Exportierens narratologischer Kategorien in andere Genres und Medien, die auch mein Ansatz für sich beanspruchen möchte. Dabei steht vor allem der Vorteil der Präzision des narratologischen Vokabulars im Vordergrund. Das Aufzeigen der verschiedenen Funktionen narratologischer Kategorien (wie z. B. der ludischen Funktion oder des antiillusionistischen und metafictionalen Effektes der Metalepse) sei, so Wolf (2005), durch eine transmediale Anwendung besser gewährleistet. Zudem macht ein medienübergreifendes Vokabular eine präzise Beschreibung historischer Veränderungsprozesse und Ähnlichkeiten in den Medien möglich. Eine übermäßige Ausweitung des Themenbereiches einer transmedialen Narratologie birgt jedoch immer eine Gefahr: „[I]f everything becomes equally narrative, no one thing can be particularly narrative any more“ (Wolf 2011, 157).

Die bisher in Wolfs intermedialem Narrativitätskonzept besprochenen Bedingungen lassen sich den kognitiven Konzeptionen von Narrativität wie den Bedingungen der Ereignishaftigkeit zuordnen. Zwar gehört das jeweilige Medium einer Erzählung nach Wolf (2011, 167) zu ihrem *discours*, dem Kriterium der Mittelbarkeit wird dabei jedoch nicht genügend Rechnung getragen. Für Wolf (2002a, 39) – wie für viele andere – gehören Theateraufführungen zu den nicht vermittelten Medien, bei denen Geschichten ohne Erzählinstanz vermittelt, also gleichsam un-mittelbar dargestellt werden. Diese Grundannahme, die Pfisters (1977) zum Standard der Dramenanalyse gewordener Monographie entstammen, werde ich in Kapitel 4.1 eingehend untersuchen. Schon hier sei aber Folgendes angemerkt: Die Annahme, dass Dramen und Theateraufführungen unvermittelt seien, schließt erstens bei genauer Betrachtung auch innere Monologe wie z. B. Schnitzlers *Lieutenant Gustl* aus dem Korpus erzählender Texte aus, und schreibt zweitens dem Autor der Theaterinszenierung – dem Regisseur<sup>32</sup> – die ideologischen Kommentare, moralischen Wertungen etc. direkt zu, wodurch der Inszenierung ein faktualer bzw. nicht-repräsentativer Charakter zuzusprechen wäre, was im Theater genauso falsch ist wie in fiktionalen Erzähltexten. Ein wichtiger Unterschied zwischen Fiktionalität und Faktualität besteht in der *doppelten* Kommunikationssituation fiktionaler Texte, da in fiktionalen Werken zwischen Autor

---

32 Genau genommen handelt es sich beim „Autor“ der Theaterinszenierung um ein Autorenkollektiv – von Pfister (2001, 29) „Produzentenkollektiv“ genannt –, das ich in Kapitel 4.5 näher betrachten werde.



und Erzähler unterschieden wird, in faktualen Texten hingegen eine Identität der beiden Instanzen angenommen werden kann.<sup>33</sup> Der Theatersemiotiker Elam teilt dieses Verständnis von Mittelbarkeit, das sich auf die Fiktionalität des Dargestellten bezieht: „[T]he actor-spectator transaction within the *theatrical* context is mediated by a *dramatic* context in which a fictional speaker addresses a fictional listener“ (Elam 1980, 38).

Die Fiktionalität eines Werkes scheint daher ebenfalls ein wichtiger Indikator für eine narrative Mittelbarkeit zu sein. Ein transmedialer narratologischer Ansatz, der sich auf narrative Spielfilme konzentriert – wie der von Kuhn (2011) –, kann die Mittelbarkeit insofern durchaus als ein grundlegendes Element seiner Narrativitätskonzeption betrachten. Gleiches gilt für Theaterinszenierungen.

Vor diesem Hintergrund und in Anlehnung an Princes bereits besprochene, weiter gefasste Definition versteht Kuhn unter Narrativität eine nicht notwendig *sprachliche* Vermittlung und spezifiziert die Definition transmedialen Ansätzen genügend:

Als *narrative* Werke im *engeren* Sinne fasse ich Repräsentationen auf, in denen eine Geschichte (das ist mindestens eine Zustandsveränderung) von einer oder mehreren nicht anthropomorph zu verstehenden narrativen Instanz(en) durch ein beliebiges Zeichensystem vermittelt oder kommuniziert wird. [...] *Narrativ* im *weiteren* Sinne sind Repräsentationen, die die Veränderung eines Zustands oder einer Situation darstellen.

(Kuhn 2011, 55)

Kuhn übernimmt hier die Vorstellung einer graduell abgestuften Narrativität, wie sie von Wolf (2002a, 96) illustriert wurde. Um die Minimalbedingung der weiter gefassten Narrativität dahingehend einzuschränken, dass z. B. Monophasen-Bilder ausgeschlossen werden (bei denen die Geschichte höchstens im Kopf des Rezipienten ausgelöst, nicht aber im Medium selbst repräsentiert werde), schlägt Kuhn (2011, 61) in Anlehnung an Schmid (2003; 2008) vor, dass Ausgangs- und Endzustand vor und nach der Zustandsveränderung explizit repräsentiert sein müssen, die Veränderung selbst aber nicht zwangsläufig. Monophasenbilder und Minimalsätze wie „Ich gehe“ erhalten somit einen nur narrationsindizierenden Status. Dies passt zu Kuhns werkinternem Argumentationsansatz und klammert Narrativitätstheorien ausschließlich kognitiver Art aus. Entscheidend ist in seiner Konzeption jedoch, dass auch die engere Bedingung der Mittelbarkeit auf Filme angewendet werden kann.

---

**33** Vgl. z. B. Genette (1993, 72–73); Kuhn (2011, 69); Martínez und Scheffel (2012, 19–20); Rimmon-Kenan (2004, 3–4); Schmid (2008, 41–42).

Kuhn weist auf die Vorteile einer so gelagerten Definition hin: „Sowohl Erzählliteratur als auch Film können potenziell als narrativ im weiteren *und* engeren Sinne angenommen werden“ (Kuhn 2011, 55). Er konstatiert jedoch weiter: „Das unterscheidet sie u. a. vom Drama, das ‚nur‘ narrativ im weiteren Sinne ist, weil es im Drama im Normalfall keine narrative Instanz gibt“ (Kuhn 2011, 55–56), womit auch er trotz seines Ansatzes Pfisters Grundannahme treu bleibt. Der „Normalfall“, von dem Kuhn spricht, ist hier das ideale Bild des von Pfister (1977) entworfenen „absoluten Dramas“.

Um zu resümieren: Jedes Werk oder Segment kann narratologisch analysiert werden, wenn es eine weite Narrativitätskonzeption erfüllt. In dieser Arbeit untersuche ich jedoch nur solche theatralen Erscheinungen, die in ihrer Gesamtheit auf einer graduellen Skala der Narrativität eindeutig als narrativ eingestuft würden, die also auch die Bedingung der Mittelbarkeit erfüllen. Mir geht es darum, die performative Theaterinszenierung auch als vermitteltes Erzählen zu begreifen. Die weiter gefassten Minimalbedingungen der Narrativität werden erst in Bezug auf einige postdramatische Performances des *Concept Theatre* wichtig, die sich bewusst dem narrativen Element verweigern und nicht Geschichten erzählen oder Sinn vermitteln wollen (Lehmann 1999, 241–243). Dem gegenüber steht ein klassischeres Verständnis von (Repräsentations-)Theater „als ein kulturelles System unter anderen, [das] generell die Funktion [hat], Bedeutung zu erzeugen [...] vermittelt der Herstellung von *Zeichen*“ (Fischer-Lichte 1983, 8). Auch in jüngeren theatralen Erzeugnissen scheint es wiederum eine Hinwendung zu narrativeren Formen zu geben (vgl. Tecklenburg 2014). Die Bedeutungsgenerierung durch die spezifische Zeichenhaftigkeit des Theaters werde ich im Folgenden näher betrachten und mit narratologischen Überlegungen in Verbindung bringen.

## 2.4.2 Bedeutungsgenerierendes und performatives Theater

### 2.4.2.1 Erkenntnisse und Einflüsse aus der Theaterwissenschaft – Semantik, Performativität, Artefakt

Die Theaterwissenschaft untersucht vor allem die Aufführung eines Dramas, die Literaturwissenschaft hingegen beschäftigt sich klassischerweise mit dem Dramentext. Diese Dichotomie besteht in dieser Form etwa seit der zweiten Dekade des zwanzigsten Jahrhunderts (vgl. Fischer-Lichte 2004, 43). In einem transmedialen narratologischen Ansatz müsste man demnach die Aufführung wie Fischer-Lichte in ihrem semiotischen Modell als Text begreifen und sie unter dieser

Prämisse (mit narratologischen Mitteln) analysieren.<sup>34</sup> Um sich dem Phänomen Theateraufführung bzw. -inszenierung<sup>35</sup> unter narratologischen Gesichtspunkten nähern zu können, müssen jedoch zunächst die spezifischen Probleme des Mediums Theater und seiner wissenschaftlichen Analyse erörtert werden, wie es in theaterwissenschaftlichen Forschungsbeiträgen beispielhaft geschieht.

Das größte Problem jeder wissenschaftlichen Annäherung an einzelne Theaterinszenierungen ist die Medialität der theatralen Aufführungssituation, die sich durch Flüchtigkeit bzw. Nicht-Tradierbarkeit auszeichnet: „Während Bilder oder Texte als fixierte und tradierbare Artefakte unmittelbar einer Analyse zugänglich sind, ist das bei Aufführungen nicht der Fall. Sie verfügen über kein fixiertes, tradierbares Artefakt, sondern erschöpfen sich in ihrem Vollzug“ (Fischer-Lichte 2001, 233).

Diese Flüchtigkeit von Aufführungen beschrieb bereits Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie als „transitorisch“ (Lessing 1954 [1769], 10); andere Forscher bezeichnen dieses Phänomen auch als ephemere, unwiederholbar oder singular (vgl. Brandstätter 2004, 40). Aufführungen gehören damit nicht zu den Kunstwerken, die Walter Benjamin als technisch reproduzierbar beschreibt und nehmen daher unter den Medien eine Sonderstellung ein (vgl. Benjamin 1991, 436–437). Theaterwissenschaftler und auch Theaterkritiker müssen sich vor allem auf ihr Gedächtnis verlassen, wenn sie eine Inszenierung analysieren oder bewerten wollen. Das Memorieren kann freilich durch den Rückgriff auf andere, tradierbare Medien, wie das Anfertigen von Notizen während oder unmittelbar nach der Aufführungssituation, unterstützt werden. Vor allem helfen Videoaufzeichnungen bei der Analyse einer Theaterinszenierung und sind wohl das beste Mittel, dieses flüchtige Medium zu fixieren. Man darf diese Form der Aufzeichnung jedoch nicht mit der tatsächlichen Aufführungs- und Rezeptionssituation gleichsetzen. Benjamin beschreibt das Hier und Jetzt der Aufführungssituation, das jedem technisch reproduzierten Kunstwerk fehlt, auch als „Aura“ des Kunstwerkes, welches seine „Echtheit“ ausmache (1991, 437–438). Bei der Aufzeichnung einer Aufführung können wie im Film lediglich auditive und visuelle Codes

---

<sup>34</sup> Diesen weiteren Textbegriff legt auch Elam (1980) seiner semiotischen Arbeit zugrunde, wenn er den „Performance text“ (32–97) näher zu bestimmen sucht.

<sup>35</sup> Wie schon zu Beginn des Kapitels definiert, ist eine Aufführung immer einmalig und niemals wiederholbar, eine Inszenierung hingegen das Konzept, das hinter der Menge aller Aufführungen einer Produktion steht. Zwangsläufig stützt sich eine Inszenierungsanalyse daher immer auf einzelne Aufführungen, die – mit welchen Mitteln auch immer – memoriert oder festgehalten und archiviert wurden. Zu der Begriffsunterscheidung Aufführung/Inszenierung vgl. auch Fischer-Lichte (2003, 17).

genutzt werden. Die anderen Elemente (vor allem olfaktorische, denn gustatorische und haptische Elemente können immerhin visuell repräsentiert werden) bleiben bei dieser Form der Wiedergabe unberücksichtigt, insofern sie nicht explizit sprachliche Erwähnung finden. Zudem hat die Aufzeichnung meist einen anderen optischen Blickwinkel (ich vermeide hier das narratologisch aufgeladene Wort Perspektive), als man ihn selbst als Zuschauer während der gesehenen Aufführung hatte.<sup>36</sup> Noch verstärkt wird dieser verfremdende Effekt bei Aufzeichnungen, die für das Fernsehen angefertigt wurden, da hier erstens mehrere Kameras aus verschiedenen Blickwinkeln filmen und zweitens bei längeren Monodialogen die Gesichter der Schauspieler auch in Großformat gezeigt werden. So entsteht eine filmische visuelle Erzählinstanz (VEI) – aus Kamera und Montage bestehend –, die während der Aufführung nicht existierte und nicht zum Repertoire der einzusetzenden narrativen Kanäle des theatralen Autorenkollektivs gehört.<sup>37</sup> Es wird somit unerlässlich sein, meinen Beispielanalysen (Kapitel 9) stets genaue Angaben über die tradierbaren Quellen voranzustellen.

Eine wichtige Unterscheidung innerhalb der klassischen Theaterwissenschaft besteht zudem zwischen der theoretischen Theaterwissenschaft (die das Phänomen Theater allgemein unter theoretischen Prämissen analysiert), der historischen Theaterwissenschaft (die konkrete, historisch nachweisbare Theaterformen betrachtet) und der Aufführungsanalyse (die den Text einer spezifischen Aufführung untersucht) (vgl. Fischer-Lichte 1983, 23). Das hier zu entwickelnde narratologische Analysemodell ist als Werkzeug der heuristischen Aufführungsanalyse gedacht, die Implikationen für historische und theoretische Theaterwissenschaft liegen jedoch auf der Hand: Wie erzählt Theater allgemein, und wie erzählen die unterschiedlichen (historischen) Theaterformen? Diese Fragen stehen der praktischen Handhabung des Modells hinsichtlich der Relevanz in nichts nach.

Da nun für jede Erzählstruktur – auf welcher Ebene auch immer – eine Bedeutung auszumachen sein muss, ist es wichtig, für einen narratologischen Ansatz das große Feld der Theatersemiotik näher zu betrachten. Eine Narratologie des Theaters kann genauso wenig auf die Semiotik verzichten wie andere Narratologien, bildet doch eine bedeutungstragende Zeichenhaftigkeit die Grundlage

---

<sup>36</sup> Die Begriffe Perspektive, Fokalisierung (und kontrastiv auch Blickwinkel) differenziere ich in Kapitel 8 genauer.

<sup>37</sup> Zum Autorenkollektiv s. Kapitel 4.5 dieser Arbeit. Zur näheren Betrachtung der Flüchtigkeit des theatralen Mediums und zu den unterschiedlichen Wahrnehmungsverhältnissen bei *live-Performances* und Videoaufzeichnungen vgl. Fischer-Lichte (2001, 242 und 318–319).

des Erzählens, sei es, dass die Zeichen diese Bedeutung indirekt oder direkt übermitteln. Für die Theatersemiotik stellt sich zunächst allgemein bei jeder Theateraufführung die Problematik der Plurimedialität: Die Kombination verschiedener Kanäle auf der Bühne (auditive, visuelle, sprachliche etc.) und die Integration anderer Medien (wie z. B. Videoeinspielungen, auf der Bühne vorgetragene Lieder oder Schrifftafeln etc.) mit ihrer je eigenen Mehrkanaligkeit oder Multimodalität erzeugen eine sehr hohe Komplexität des theatralen Zeichens und damit auch des hier verfolgten transmedialen Ansatzes. Pfister (2001, 25–29) differenziert die Vielzahl der theatralen Kanäle genauer, indem er *sprachliche*, *optische*, *akustische*, *olfaktorische*, *gustatorische* oder *haptische* Codes unterscheidet. Dabei wird deutlich, dass sich das „Superzeichen“ Theater aus stark normierten und verhältnismäßig leicht zu dekodierenden linguistischen Zeichen und weniger stark normierten außersprachlichen Indizes und Ikonen zusammensetzt, deren Dekodierung viel weniger eindeutig zu erfüllen ist. Wir erinnern uns hier an die Bemerkungen Wolfs (2002a; 2011) und Ryans (2005a) über visuelles Erzählen, das auf Grundlage dieser nicht denotatbasierten Semantik der außersprachlichen Zeichen meist implizit bleibt.

Die Hauptvertreterin der Theatersemiotik ist seit den 1980er Jahren Fischer-Lichte. Ihr semiotisches Modell zur Aufführungsanalyse, das im Folgenden in seinen Grundzügen vorgestellt werden soll, geht in seiner Begrifflichkeit auf die Semiotik Peirces (1983 [1903], 64–67) zurück, der die Terme *Ikon*, *Index* und *Symbol* prägte. Beim *Ikon* muss das Objekt nicht zwangsläufig existieren, es kann auch eine geistige Vorstellung, ein mentales Bild sein, wohingegen beim *Index* sowohl Zeichen als auch Objekt individuell existent sein müssen. Ein indexikalisches Zeichen kann nur auf etwas real Existentes verweisen. Das Symbol hingegen ist hochgradig abhängig vom „Interpretanten“, da seine Zeichenhaftigkeit davon abhängt, als das interpretiert zu werden, das es anzeigen soll. Der Sprecher muss sich daher beim Gebrauch von Symbolen sicher sein, dass der Interpretant in der Lage ist, die Zeichenhaftigkeit zu dekodieren. Diese Eigenschaft bezieht das Symbol aus seiner Wiederholbarkeit, bei der seine Bedeutung dennoch möglichst konstant bleibt. Dem Symbol unterliegt stets eine Konvention, eine Übereinkunft zwischen Sender und Empfänger über die Bedeutungshaftigkeit des benutzten Zeichens, wie es vor allem bei den sprachlichen Zeichen der Fall ist. Das *Ikon* hingegen zeigt eine Ähnlichkeit an. Es ist ein Zeichen, das einem real existierenden Objekt oder einer mentalen Vorstellung eines Objektes ähnelt. Ein *Index* schließlich verweist auf ein existierendes Objekt (wie z. B. ein ausgestreckter Finger auf etwas deuten kann).

Wie sind diese Differenzierungen auf das Theater zu übertragen? Was ist der zeichenhafte Unterschied zwischen einem Ereignis im Alltag und einem Ereignis

auf der Bühne innerhalb einer theatralen Repräsentation? Ein Sprichwort kann hier den Unterschied verdeutlichen: Wenn in China ein Sack Reis umfällt, dann wird das landläufig als etwas Bedeutungsloses angesehen. Wenn dieser Sack aber auf der Bühne umfällt, dann geschieht das idealerweise intentional und ist daher potentiell bedeutungstragend.

Die Theatersemiotik hat nun vor allem das *Ikon* als Zeichen für sich entdeckt. Fischer-Lichte differenziert zunächst die ästhetische und nicht-ästhetische Bedeutung von Zeichen: „Ästhetische Bedeutung unterscheidet sich grundsätzlich von nicht-ästhetischer Bedeutung durch eine Potenzierung der prinzipiell immer gegebenen Veränderbarkeit“ (Fischer-Lichte 1983, 14). Die einzelnen im Theater gebrauchten Zeichen tragen aufgrund ihrer neuen Umgebung potentiell mehr Bedeutung, da sie gegebenenfalls *ikonographisch* verwendet werden. Fischer-Lichte spricht hierbei von einem Verdoppelungsprozess: Die Zeichen des Theaters sind „Zeichen von Zeichen“ (Fischer-Lichte 1983, 19 und 28). Das Theater kann gewöhnlich als *Symbole* (Sprache) oder *Indizes* (Gestik und Mimik) verwendete Zeichen abbilden und sie so in Ikone umwandeln, die sich durch eine Ähnlichkeit zu den ursprünglichen Zeichen auszeichnen und etwas über Figuren anzeigen, die nur als mentale Vorstellung existieren. Das Ikon wird daher von vielen Theaterwissenschaftlern als *das* Zeichen des Theaters schlechthin aufgefasst (vgl. Elam 1980, 22; Kott 1969; Pavis 1976). Folgendes Beispiel illustriert diese Unterscheidung und stammt ebenfalls von Fischer-Lichte (1983, 18): „A [der Schauspieler] richtet also sein Aussehen nicht für einen konkreten Zweck her [wie es im Alltag geschieht], sondern weil er etwas über X [die verkörperte Figur] anzeigen will.“ Der eigentliche Gebrauch eines Zeichens werde ersetzt durch die ästhetische Funktion des Zeichens, indem es ein Zeichen von einem Zeichen wird (Fischer-Lichte 1983, 180–181). Fischer-Lichte sieht hierin sowohl einen Akt der „Selbstdarstellung als auch der Selbstreflexion einer Kultur“ (Fischer-Lichte 1983, 19). Jedoch ist nicht jedes im Theater verwendete Zeichen zwangsläufig ikonographisch und damit mit einer potenzierten Bedeutung behaftet. Dieser Bedeutungsmehrwert der theatralen Zeichen ist in der konkreten Aufführung immer als potentiell zu denken – ein Reissack *kann* auch auf einer Bühne umfallen, ohne dass dadurch eine Bedeutung vermittelt werden soll. Zudem gilt dies – in Bezug auf die Darstellung von Figuren – nur im Zusammenhang mit der Eröffnung eines Repräsentationsrahmens. Wenn der Schauspieler keine Figur darstellt, sondern als er selbst auf der Bühne steht (wie es sowohl in Brechts epischem Theater als auch in postdramatischen Theaterformen häufig geschieht), kann er auch nichts über die Figur anzeigen; Symbole und Indizes werden in diesem Fall nicht zwangsläufig zu Ikonen.

Elam (1980, 23) gibt außerdem zu bedenken, dass ikonische Zeichen stets auf Ähnlichkeiten beruhen, dass viele theatrale Zeichen jedoch auf Konventionen basieren (wie z. B. die Darstellung von Göttern im antiken griechischen Theater oder die Darstellung von Frauen durch männliche Schauspieler im elisabethanischen Theater) und damit eher den symbolischen Zeichen zuzuordnen seien. Zudem seien theatrale Zeichen per se synekdochisch, da sie immer nur ein Teil dessen sind, was sie anzeigen (z. B. eine Steinwand für ein Schloss oder konventionalisierte Theatermorde oder -tode etc.) (vgl. Elam 1980, 29). Fischer-Lichte (1983, 28) zählt schließlich eine ganze Reihe verschiedener Zeichen auf, die das Superzeichen Theater konstituieren: Geräusche, Musik, linguistische, paralinguistische, mimische, gestische und proxemische Zeichen, Maske, Frisur und Kostüm des Schauspielers, die Raumkonzeption und Dekoration sowie Requisiten und Beleuchtung. Außerdem differenziert sie zwischen visuellen und akustischen, länger andauernden und transitorischen sowie raumbezogenen und schauspielerbezogenen Zeichen.

In einer semiotischen Aufführungsanalyse – wie Fischer-Lichte sie vorschlägt und wie sie auch einer erzähltheoretischen Untersuchung zugrunde liegt – ist entscheidend, welche theatralen Zeichen genutzt werden und welche nicht. Die Gesamtheit der genutzten Zeichen bildet dann den strukturierten sowie zeitlich und räumlich abgeschlossenen Text der Aufführung (vgl. Fischer-Lichte 2001, 246–247). Dabei ist es auch wichtig, in welcher Kombination die theatralen Zeichen auftreten. Hierzu schreibt Fischer-Lichte (2001):

Jedes Zeichen eines Zeichensystems kann mit jedem Zeichen eines anderen sowie mit anderen Zeichen desselben Systems kombiniert werden.

Die Kombination der Zeichen, die unterschiedlichen Zeichensystemen zugehören, kann sowohl gleichberechtigt als auch hierarchisch gegliedert erfolgen.

Jedes Zeichen kann sowohl gleichzeitig als auch in der zeitlichen Abfolge mit einem anderen kombiniert werden.

(Fischer-Lichte 2001, 248)

Hieraus zieht sie das Fazit: „Selektion und Kombination der theatralen Zeichen fungieren also in vielerlei Hinsicht als bedeutungstragende Elemente und bauen dergestalt die spezifische Struktur des jeweiligen theatralen Textes auf“ (Fischer-Lichte 2001, 249). Ihr semiotisches Analysemodell unterscheidet die *syntaktische Dimension*, die z. B. Position, Frequenz und Distribution eines Zeichens untersucht, die *pragmatische Dimension*, welche sich mit den Beziehungen der Zeichen zu Produzenten und Rezipienten und damit den intertextuellen Bezügen einer Inszenierung auseinandersetzt, und die *semantische Dimension* der theatralen Zeichen, die für die linguistischen Zeichen sehr viel einfacher festzustellen ist als

für die ikonischen oder indexikalischen, da diese, wie bereits erläutert, keine lexikalisch festgelegten Denotate haben (vgl. Fischer-Lichte 2001, 251–57).

Es hat sich in Kapitel 2.1 bereits gezeigt, dass der Performativitätsbegriff in vielen unterschiedlichen Bereichen zur Anwendung kommt und nicht zwangsläufig als verkörperte Handlung verstanden werden muss. So ist im Kontext des Theaters z. B. auch die performative Funktion der Sprache – die Performativität im genuin Austin'schen Sinne als sprachliches Handeln (vgl. Austin 1971) – sehr viel stärker ausgeprägt als in Alltagssituationen. Was auf einer Bühne gesagt wird, kann in der Regel als innerrepräsentative Bühnenrealität angenommen werden. Diese Regel liegt vor allem populären theatralen Phänomenen wie der Teichoskopie oder dem Botenbericht zugrunde, kann aber auch in jeder theatralen Behauptung dingfest gemacht werden. Fischer-Lichte (1983, 35) drückt dies so aus: „Was in den Worten der Schauspieler als sinnlich wahrnehmbar erscheint, das ist es auch für den Zuschauer. Insofern sind die linguistischen Zeichen imstande, alle anderen auf dem Theater möglichen Zeichen zu ersetzen.“ Ähnliches gilt auch für gestische Zeichen. Im Pantomime-Theater wird am stärksten mit gestischen Behauptungen gearbeitet, aber auch im klassischen Sprechtheater finden derartige Phänomene häufig Raum, bei denen die Gesten Objektfunktion übernehmen: „[D]er Schauspieler kann mit nicht vorhandenen Holzschreien in einem nicht vorhandenen Ofen ein nicht vorhandenes Feuer anzünden“ (Fischer-Lichte 1983, 86). Ein theatrales Zeichen ist daher durch hohe „Mobilität“ und „Polyfunktionalität“ charakterisiert (Fischer-Lichte 1983, 183), da es sowohl selbst von anderen Zeichen ersetzt werden als auch selbst andere Zeichen ersetzen und deren Funktion übernehmen kann.

Die verschiedenen gestischen Zeichen unterliegen laut Fischer-Lichte (1983, 83–84) der „Dominantenbildung“, einem Phänomen, dessen Benennung auf den Prager Strukturalismus zurückgeht (vgl. Honzl 1976; Mukařovský 1975). Hierbei betonen die gestischen Zeichen entweder die Ebene des zeichnenden Subjekts, des bezeichneten Objekts oder der Intersubjektivität zwischen Sender und Empfänger. Und auch innerhalb der diese Ebenen konstituierenden Elemente kann es zu einer Dominantenbildung kommen. Zwar erarbeitet Fischer-Lichte ihre Theorie der Dominantenbildung explizit nur anhand der gestischen Zeichen, sie nimmt sie aber auch auf der höher gelegenen Ebene der unterschiedlichen Zeichen an, wenn sie Beispiele von Theaterformen anführt, in denen linguistische Zeichen dominieren. In einer Theaterform, in der vor allem mit der Sprache als Zeichen gearbeitet wird, würden somit dominant gestische Zeichen verwendet, die sich auf die Objektebene beziehen, da so die sprachlich gesendeten Zeichen in ihrer Bedeutung am besten unterstützt würden. Die verschiedenen Theaterformen hätten daher unterschiedliche Dominantenbildungen und auch



innerhalb einer Theateraufführung könne die Dominante wechseln, wobei dieser Wechsel selbst wiederum zum bedeutungserzeugenden Zeichen werde (vgl. Fischer-Lichte 1983, 189).

Fischer-Lichtes durchaus erkenntnisförderndes Analysemodell lässt eine entscheidende Leerstelle. Es stellt sich bei einer semiotischen Analyse der Zeichennutzung und -kombination die Frage, *was* oder *welche Instanz* die gesamte Aufführungsästhetik organisiert. Diese Frage nach einem systemischen Zusammenhang der einzelnen verwendeten Zeichen ist allein mit Fischer-Lichtes Modell nicht zu beantworten. Bayerdörfer (2005, 78) schreibt in diesem Zusammenhang: „[D]ie Grundsätze der ‚transversalen‘ Verschiebungen zwischen den semiotischen Ebenen oder der Dominantenbildung erbringen kein zentrales Organisationselement, welches die Ästhetik der Aufführung trägt.“ Ich werde im Folgenden dafür argumentieren, dieses zentralisierte ästhetische Moment einem systemischen Repräsentationszusammenhang zuzuschreiben, in dem die einzelnen Kanäle zueinander in Bezug gesetzt werden, und somit Fischer-Lichtes oben vorgestelltes Dimensionen-Modell um eine *narrative Dimension* erweitern.

Bevor ich jedoch ein erzähltheoretisches Kommunikationsmodell für das Theater entwerfen werde, gilt es sich jedoch zunächst noch einmal genauer dem schon angesprochenen Performativitätsbegriff zuzuwenden, der auch in der Theaterwissenschaft oft als dem klassischen Repräsentationstheater gegenüberstehend behandelt wird. Eine Performance wird dabei häufig als Gegenentwurf zu den (fiktionalen) Repräsentationen des Theaters gesehen, als ein Happening, das sich nicht durch Imitation oder gar Illusion und eine doppelte Zeitlichkeit auszeichnet (Loxley 2007, 147), sondern den phänomenalen Leib des Schauspielers – anstelle des semantischen Körpers der Figur – und die räumliche Kopräsenz von Akteuren und Rezipienten als definitorische Momente aufzeigt. Dieses Verständnis von Performance als Gegensatz zum literarischen Repräsentationstheater lässt sich auf Antonin Artauds Theater der Grausamkeit zurückführen, wie Gordon (2006, 285) gezeigt hat. Fischer-Lichte (2001, 141–142) widerspricht einem derartigen zu eng gefassten Performativitätsbegriff, der sich in Abgrenzung oder gar Opposition zum Repräsentationstheater und damit zum Semantischen oder auch Narrativen zu konstituieren sucht und damit einen Unterschied zwischen Theater und Performance Art etablieren möchte. Ich stimme mit ihr überein, wenn sie von einem „Wechselverhältnis“ (2001, 142) des Semantischen und Performativen spricht. Jede Theateraufführung ist grundsätzlich performativ, da Performativität hier mit Berns (2014, § 1) verstanden wird als „the embodied live presentation of events in the co-presence of an audience at a specific place and time“. Fischer-Lichte (2001, 143) drückt dies so aus: „Das je besondere Spannungsverhältnis zwischen Performativität und Textualität ist für Theater

schlechthin konstitutiv. Es begründet seine Materialität, Medialität, Semiotizität und Ästhetizität.“ Hieran kann man einerseits sehen, dass Performativität die Möglichkeit hat, dem Semiotischen oder Hermeneutischen eines Kunstwerkes entgegenzulaufen (vgl. Fischer-Lichte 2004, 19). Dies passiert in radikaleren Performances, die den Rezipienten aus seiner Rezipientenhaltung heraus zwingen und ihn zum Akteur werden lassen und so die klassische Subjekt-Objekt-Relation aufheben oder umkehren; dies ist aber auch die Grundlage anderer Ebenen des Performativitätsbegriffs, die unabhängig von künstlerischen Repräsentationen gebräuchlich sind. Andererseits tritt in der Gegenüberstellung von Performativität und Textualität auch Fischer-Lichtes materieller Artefaktbegriff deutlich zutage, den sie genauer definiert, wenn sie über eine Performance von Marina Abramović spricht: „Die Künstlerin stellte mit den Handlungen, die sie vollzog, nicht ein Artefakt her; sie schuf kein Werk, das von ihr ablösbar, fixier- und tradierbar gewesen wäre“ (Fischer-Lichte 2004, 10).

Dass eine performative Narration – und als solche sehe ich Inszenierungen des Repräsentationstheaters – auch als Artefakt verstanden werden kann, lässt sich mit Currie (2010, 6) begründen: „[N]arratives are intentional-communicative artefacts: artefacts that have as their function the communication of a story, which function they have by virtue of their makers’ intentions.“ Bei diesem weiter gefassten Artefaktbegriff steht die Intentionalität des Erzeugers im Zentrum der Definition. Das Artefakt dient hierbei dem Zwecke der Kommunikation von Inhalten – welcher Art auch immer – und kann insofern ein materiell hergestelltes und tradierbares oder auch ein komplexes, abstraktes Zeichensystem sein. In diesem Artefaktbegriff sind sowohl mündliche Erzählungen als auch Theaterinszenierungen inbegriffen. Eine Inszenierung ist zwar kein tradierbares Artefakt, dafür aber ein intentional-kommunikatives und kann daher auch als Erzählung begriffen werden.

Der Inszenierung kann ein Werkcharakter zugesprochen werden, wenn man *Werk* moderner definiert, wie Scheer (2001) es tut. Ein (Kunst-)Werk ist für sie ein

sinnlich wahrnehmbares, auf individuelle Weise artikuliertes Gebilde oder ein[] Prozeß, die zu innovativen Verstehensprozessen anreizen, ohne daß sich Sinn und Bedeutung auf propositionale Weise erschließen. Anders ausgedrückt: Kunstwerke sind Orte sensitiver Erkenntnis kraft der Eigenbedeutung der ästhetischen Wahrnehmung.

(Scheer 2001, 95)

In dieser Ausweitung des Werkbegriffes tritt die Parallelität zum Artefaktbegriff (die schließlich auch etymologisch begründet ist) zutage. Wir analysieren Inszenierungen, die im Sinne der intentionalen Kommunikation sowohl Artefakte als auch *Kunstwerke* im Sinne sensitiver Erkenntnisorte mit poetischer Funktion

(nach Jakobson) sind. Diese Inszenierungsanalyse findet jedoch immer auf Grundlage der einzelnen Aufführungen statt, in denen das Kunstwerk und Artefakt *Inszenierung* gleichsam erst in Erscheinung tritt.

Im bisher Diskutierten tun sich interessante Parallelen zum Inszenierungsbegriff auf, wie Seel (2001, 49) ihn formt. Nach Seel sind Inszenierungen „1. absichtsvoll eingeleitete oder aufgeführte sinnliche Prozesse, die 2. vor einem Publikum dargeboten werden und zwar 3. so, daß sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt“. Während in Punkt 1 seiner Definition die Intentionalität hervorgehoben wird, finden sich in Punkt 2 die Performativität und in Punkt 3 die ereignishafte Semantik wieder. Die Intentionalität als Bedingung der Narrativität in den konzeptionellen Kriterienkatalog aufzunehmen, scheint mir gerade im Zusammenhang mit der Performativität sinnvoll. Performativität gibt es überall in unserer Kultur; die verschiedenen Wissenschafts- und Philosophiebereiche, die sich mit diesem Phänomen auseinandersetzen, illustrieren das nur allzu gut (vgl. Loxley 2007). Nicht in allen diesen Bereichen entstehen aber intentional-kommunikative Artefakte, die man als Erzählungen begreifen könnte oder sollte. Man erzählt beispielsweise seine geschlechtliche Identität (*gender*) nicht, auch wenn man performativ *ist*, sie performativ (durch wiederholte Bewegungen, Gesten, Stile etc.) konstruiert (Butler 1990, 270, 278–279; 1994, 206–207). Diese Identität entsteht vielmehr durch Konventionen; die Zeichen werden in der öffentlichen Alltagskultur nicht als intentional-kommunikatives Artefakt eingesetzt.<sup>38</sup> Dazu werden sie erst auf der Bühne, wenn sie zur Figurenkonzeption verwendet werden: Die Gender-Symbole werden in der Per-

---

<sup>38</sup> Ausnahmen bilden hier solche Fälle des bewussten Widerspruchs gegen konventionalisierte Normen (vgl. Loxley 2007, 125–28). Es wäre interessant zu fragen, inwieweit z. B. Drag Queens ihre performative Identität als intentional-kommunikatives Artefakt verstehen und zu welchem Grad hierbei Narrativität zu attestieren wäre. Der intendierte Widerspruch gegen heteronormative Geschlechtsdualismusvorstellungen ist zwar in erster Linie als politisches Statement zu verstehen, dennoch werden hier auch immer auf performative Weise auf mehreren Ebenen Geschichten erzählt: die von Individuen so wie die von gesellschaftlichen Randgruppen und damit auch von gesellschaftlichen Missständen allgemein. Dass es auch in diesem Zusammenhang einen fundamentalen Unterschied zwischen Performativität im Alltagsleben und Performativität auf der Bühne gibt, beobachtet schon Butler (1990, 278): „Indeed, the sight of a transvestite on-stage can compel pleasure and applause while the sight of the same transvestite on the seat next to us on the bus can compel fear, rage, even violence.“ (Dieses Beispiel soll freilich nicht den Unterschied zwischen Drag Queens und Transvestiten negieren, sondern lediglich zeigen, dass in der theatralen Performativität die Möglichkeit der De-Naturalisierung liegt, die einen gewissen Schutz bieten kann, wie Butler es ausdrückt). Zur intentionalen Selbstinszenierung im Alltagsleben vgl. z. B. Goffman (1969).

formativität der Bühne durch die Betonung der ästhetischen Funktion der Zeichen zu Gender-Ikonen, die Arbitrarität und Konventionalität der Bedeutungszuschreibung wird zur intendierten Ähnlichkeitsabbildung.

#### 2.4.2.2 Resümee

Ich habe in diesem Kapitel zu zeigen versucht, dass das Theater ein hochgradig narratives Medium ist. Alle Bedingungen der Narrativität, die sich nicht auf eine rein sprachliche Vermittlung durch eine anthropomorphe Erzählerfigur beschränken, werden im Theater erfüllt. Das Theater erzählt durch eine Vielzahl unterschiedlicher Zeichen, die intentional angeordnet werden; narrative Funktionen wie Selektion, Anordnung, Präsentation und Kommentierung werden im performativen Erzählen in der Regel nicht durch eine Erzählerfigur wahrgenommen, sondern innerhalb eines mehrkanaligen Repräsentationssystems verwirklicht (*covert narrator*).

Zudem wurde deutlich, dass klassisches Repräsentationstheater mehr Bedingungen der Narrativität zu erfüllen vermag als postdramatische Inszenierungen oder Happenings der Performance Art. Während mit der Eröffnung einer Repräsentationsebene zwangsläufig eine Mittelbarkeit (Auswahl, Anordnung, Raffung, Dehnung, Präsentation, Kommentierung etc.) einhergeht, muss dies in Performances, die ausschließlich das Hier und Jetzt der Aufführungssituation verhandeln, nicht der Fall sein. Performativität und Repräsentation sind dabei jedoch nicht als gegenüberstehende Pole zu verstehen. Vielmehr ist theatrales Erzählen als Verkörperung einer Handlung immer performativ, denn performativ bedeutet nicht, dass es keine repräsentative Ebene gibt. Sollte es in einer Aufführungssituation jedoch keine Repräsentation geben – was im Theater realiter seltener vorkommt als z. B. bei Aufführungen der Performance Art außerhalb des Theaters – so ist das Dargestellte dennoch in der Lage, einige grundlegendere Narrativitätsbedingungen zu erfüllen. In jedem Fall lässt sich eine *experientiality* ausmachen, steht doch das mit dem Publikum gemeinsame Erleben des einmaligen Ereignisses bei Performancekünstlern an oberster Stelle. Auch kann man in Abwesenheit einer dargestellten Repräsentation eine *tellability*, Zustandsveränderungen oder eine Ereignishaftigkeit ausmachen. Wie eng genau die anzuwendende Narrativitätskonzeption gesteckt werden kann, muss für jede Performance individuell festgelegt werden. Fakt ist aber, dass Performativität und Narrativität sich nicht ausschließen, sondern vielmehr im Großteil der Fälle gemeinsam auftreten. Im hier zu entwerfenden narratologischen Analysemodell werde ich von der Narrativitätsbedingung der Mittelbarkeit ausgehen und solche theatralen Re-

präsentationen untersuchen, die im klassischen Repertoiretheater gegeben werden und damit sicher weniger experimentell sind als postdramatische Inszenierungen oder Aktionen der Performance Art.<sup>39</sup> Im nächsten Schritt (Kapitel 3 und 4) wird es daher darum gehen, aus einem erzähltheoretischen Kommunikationsmodell ein solches zu entwickeln, das auch der besonderen Situation des performativen Erzählens gerecht werden kann. Vor allem wird dabei wichtig sein, einen Umgang mit dem Erzähler- bzw. Erzählinstanzenbegriff zu finden und für einen Terminus zu argumentieren, der zufriedenstellend jene narrativ vermittelnde Ebene bezeichnet, die für die erzählerischen Funktionen der Mittelbarkeit steht.

---

**39** Das Theater, das Geschichten erzählt, also das klassische Repräsentationstheater, das zumeist noch auf Textgrundlagen zurückgeht, findet zudem bei den Zuschauern sehr viel mehr Anklang und hat auch viel häufiger einen Platz in den Spielplänen der Stadt- und Staatstheater.