

3 Theorie der Erzählkommunikation

Die Erkenntnis, dass es sich bei narrativen Repräsentationen um eine gedoppelte Kommunikationsstruktur handelt, lässt sich als *opinio communis* der Narratologie bezeichnen. Der reale oder „konkrete“ Autor kommuniziert mit dem realen oder „konkreten“ Rezipienten mithilfe seiner Narration, und der „abstrakte“ bzw. implizite Autor kommuniziert mit dem unterstellten Adressaten bzw. idealen Rezipienten. Innerhalb jedes Werkes findet jedoch zusätzlich eine Erzählkommunikation statt, das heißt eine wie auch immer geartete narrative Erzählinstanz kommuniziert mit einem diegetischen Rezipienten. Diese beiden Kommunikationsstränge sind im fiktionalen Erzählwerk obligatorisch, so Schmid (2008, 43). Hinzu treten fakultativ auf Figurenebene verschiedene Sender und Empfänger, die in ihren Äußerungen ebenfalls die Rolle von (homodiegetischen) Erzählern einnehmen können. Erzählen als eine Art der Kommunikation zu begreifen, ist in der narratologischen Forschung weit verbreitet. Vor allem die rhetorische Narratologie um Phelan und Rabinowitz betont, dass Autoren durch ihre Texte mit ihren Lesern kommunizieren.¹ Die Unterscheidung zwischen Autor- und Erzählkommunikation ist entsprechend auch die Grundlage von Einführungen wie derjenigen von Lahn und Meister (2013). Die von Schmid vorgenommenen Differenzierungen finden sich in ihrem (2013, 14) Schaubild zu den Erzählebenen wieder (s. Abb. 3).

Die einzelnen Erzählebenen sind in der Regel ontologisch und epistemologisch voneinander getrennt. Ein Bruch dieser Ebenendifferenz – wenn z. B. eine Figur der Diegese mit dem heterodiegetischen Erzähler der Geschichte kommuniziert – wird als Metalepse bezeichnet.²

Im literarischen Erzählwerk sind diese Ebenen meistens recht sauber voneinander zu trennen; die extratextuelle Autorinstanz, d. h. der reale Autor, kann nicht im Text auftauchen, ohne zu einem literarisch-mentalen Konstrukt aus Buchstaben zu werden und damit einer anderen Ebene anzugehören. Genauso wenig kann eine literarische Figur plötzlich in unserer realen Welt auftauchen; die Trennung zwischen Figur und Person ist hier endgültig.

1 Vgl. die Beiträge von Phelan und Rabinowitz in Herman (2012) oder auch die synthetische Zuspitzung seiner Thesen in Phelan (2017).

2 Vgl. hierzu Kapitel 4.4.

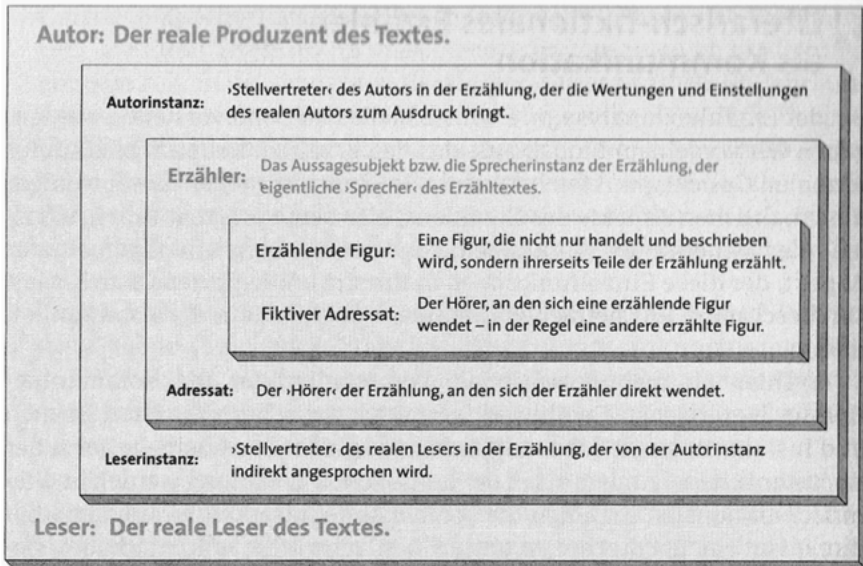


Abb. 3: Ebenen der literarischen Erzählkommunikation (Lahn und Meister 2013, 14)

Komplizierter sieht es im Theater aus. Auch hier findet eine Kommunikation statt, diese ist jedoch ungleich direkter und interaktiver. Die dargestellten Figuren bestehen zudem nicht aus Buchstaben, sondern werden von realen Schauspielern verkörpert. Eine Grenze zwischen unserer „realen“ bzw. faktischen Welt und der repräsentierten Figurenwelt zu ziehen, fällt vor diesem Hintergrund schwerer – was jedoch keineswegs heißt, dass diese Grenze nicht besteht.

Kommuniziert eine Autorin über ihren Text mit ihren Lesern, so ist die Kommunikation eingleisig: Der einst getätigte Sprechakt (der schriftsprachliche Text) wird später von den Lesern rezipiert, ohne dass diese eine Möglichkeit hätten, direkt zu antworten. Auch fiktiver Erzähler und fiktiver Leser können nur scheinbar miteinander kommunizieren: In Formen wie dem „dialogische[n] Erzählmonolog“ (Schmid 2008, 113) ist die Dialogizität im Erzählmonolog nur inszeniert. Im Theater ist die Möglichkeit der direkten Interaktion jedoch gegeben, die Empfänger der Aufführung (die Zuschauer) können – wenn sie denn wollen – selbst zu Sendern werden und Sprechakte äußern, die wiederum die Sprechakte der ursprünglichen Sender (der Schauspieler) beeinflussen können. Elams (1980, 39) Schaubild der theatralen Kommunikation, das hier nicht in seinen Details besprochen werden soll, veranschaulicht diese grundsätzliche Kreisstruktur der Kommunikation (s. Abb. 4).

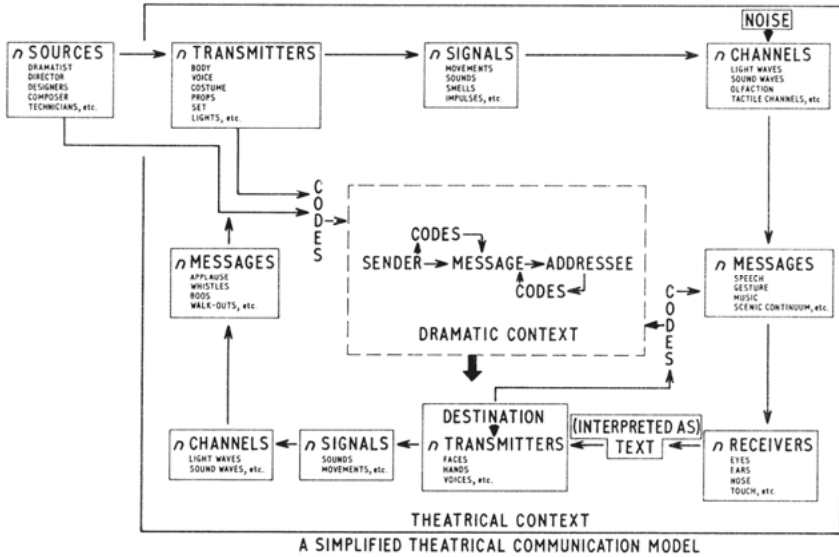


Abb. 4: Theatrale Kommunikation nach Elam (1980, 39)

Wenn ich im Folgenden ein erzähltheoretisches Kommunikationsmodell für das Theater entwerfe, ist es wichtig, diese potentielle Kreisstruktur immer mitzudenken: Empfänger sind im Theater nicht *nur* Empfänger und Sender nicht *nur* Sender. Hier wird auch der Unterschied zwischen Drama und Theater sehr augenfällig. Dem Drama als schriftsprachlicher Text liegen die gleichen Kommunikationsverhältnisse zugrunde wie der narrativen Prosaliteratur: Eine Interaktion ist hier nicht gegeben. Da eine Vielzahl der Theaterinszenierungen jedoch auf Dramentexten beruhen und Dramentexte wiederum häufig als „für die Bühne geschrieben“ betrachtet werden, ist es unerlässlich, sich mit den Annahmen der Dramenforschung auseinanderzusetzen, die häufig Drama und Theater nicht trennscharf unterscheidet.

Auch innerhalb der erzähltheoretischen Forschung findet in den letzten Jahrzehnten eine große Ausweitung des Untersuchungsfeldes statt. Die Narratologie beschränkt sich längst nicht mehr auf sprachliche Erzähltexte im klassischen Sinn. Im Zuge dieser Erweiterung des Forschungsfeldes stellt sich jedoch u. a. – und gerade für das hier behandelte Thema – vehement die Frage nach dem Unterschied der beiden Gattungen *Epik* und *Dramatik*. Im Bereich der Dramentheorie wird die Monographie *Das Drama* Manfred Pfisters (1977) als *das* Standardwerk schlechthin gehandelt. Da seine Grundannahme der meinen jedoch

entgegenläuft, beschäftige ich mich im folgenden Kapitel (4.1) ausschließlich mit diesem wichtigen Analysemodell und gehe dann zu zentralen Aspekten der dramennarratologischen Forschung über – die sich ihrerseits immer wieder mit Pfister auseinandersetzt –, bevor ich mein eigenes erzähltheoretisches Kommunikationsmodell für das Theater näher erläutere.