

4 Erzähltheoretische Kommunikationsstruktur im Theater

4.1 Der strukturelle Unterschied von Drama und Erzähltext nach Manfred Pfister

Bereits Hamburger (1977 [1957], 158) macht darauf aufmerksam, dass „der sprachlogische Ort des Dramas im System der Dichtung [...] sich allein aus dem Fehlen der Erzählfunktion [ergebe]“, gibt aber in einer Fußnote zu bedenken:

Wenn wir genau sein wollen, so wäre freilich zu sagen, daß von der fluktuierenden Erzählfunktion nur der Dialog als Gestaltungsmittel der dramatischen Fiktion zurückbleibt. [...] Doch würde eine solche Bestimmung [...] den Unterschied zwischen der epischen und der dramatischen Form der Fiktionsdichtung terminologisch zu stark verwischen.

(Hamburger 1977, 158, Fußnote 118)

Es ist fraglich, warum Hamburger eine terminologische Trennung zwischen dramatischer und epischer Dichtung der wissenschaftlichen Genauigkeit vorzieht. Den Unterschied zwischen Dramatik und Epik zu diskutieren, hat jedoch bereits zu Hamburgers Zeit eine sehr lange Tradition, in die sie sich vermutlich nicht einreihen wollte. Pfisters Monographie hingegen findet ihren Platz genau hier: Er ist einer der ersten, der den Unterschied zwischen Drama und Erzähltext auf struktureller (statt auf inhaltlicher) Ebene dingfest zu machen meint: Er behauptet, das Fehlen eines vermittelnden Kommunikationssystems im Drama unterscheide es kategorisch von erzählenden Texten. Der Ansatz fußt dabei seinerseits vor allem auf den Theorien Szondis, der „die dramatische Form als geschichtlich nicht gebunden“ (Szondi 1956, 7) ansieht, das Drama also ebenfalls nicht durch seine spezifische Themenwahl, sondern durch seine davon unabhängige Form zu definieren sucht.

Auf *histoire*-Ebene sind Drama und Erzähltext nicht zu unterscheiden, das betont auch Pfister (2001, 265). Beide erzählen Geschichten, die mehr oder weniger anthropomorphisierte Subjekte enthalten und sich durch eine temporale und eine spatiale Dimension (Zeiterstreckung und Raumausdehnung) auszeichnen. Pfister grenzt sie ebenfalls von argumentativen und deskriptiven Texten ab, wie die meisten Narratologen es auch tun. Und auch Friedemann (1969 [1910], 19) bemerkt bereits, dass die „Anschauungen über das Wesen des Epischen im Gegensatz zum Dramatischen letzten Endes darin überein[stimmen], daß sie den Dichter jeder Gattung zu bestimmten *Stoffgebieten* verpflichten möchten. Die Begründung dafür aber bleiben ihre Träger meist schuldig.“

„Dramatisch“ ist nicht auf das Drama bezogen, genauso wenig wie „episch“ auf Erzähltexte reduziert werden kann. Vielmehr sollten die beiden Adjektive als Beschreibung unterschiedlicher Modi verstanden werden, die in jedem literarischen Text eingesetzt werden können. Eine substantivorientierte Genrebestimmung des literarischen Textes „Drama“, die sich auf strukturelle Phänomene bezieht, sollte damit hinfällig sein, da sie keinen Erkenntnisgewinn mit sich bringt.¹

Pfister stellt in seinem Modell *absolutes* und *episches* Drama einander gegenüber, wobei das zweite durch die sogenannte *Episierung* ausgezeichnet sei (Pfister 2001, 103–123). Die diegetischen Erzählmittel sind hier z. B. Prologe, Epiloge, Beiseitesprechen, Botenberichte, chorisches Sprechen, verbales Zusammenfassen von Handlungen jenseits der Bühne (bei der Teichoskopie), das Spiel im Spiel, *Mise en abyme*, metanarrative Kommentare, Regieanweisungen, Montage-techniken, Spiele mit der Chronologie usw. Das alles ist *telling* im Drama bzw. im Theater. Dieses *telling* bildet aber im Genre, das so häufig auf das *showing* reduziert wird (vgl. Nünning und Sommer 2011, 208–209), keineswegs eine Ausnahme (wie Pfister es bezeichnet). Dennoch scheint auch Kolesch (2005) in ihrem theaterwissenschaftlichen Lexikonartikel über die Narration die Narrativität des Dramas oder des Theaters nur als Tendenz und nicht als Regelfall zu sehen:

Während die N[arration] als Erzählung und als Akt des Erzählens im Rahmen der klassischen Gattungstrias von Epik, Dramatik und Lyrik primär, wenn auch nicht ausschließlich, der Epik zugeordnet ist, zeichnen sich das moderne und zeitgenössische Drama und insbesondere das Epische Theater durch die Integration narrativer Elemente und Instanzen in den dramatischen Text und in die theatrale Szene aus.

(Kolesch 2005, 217)

Pfisters Monographie (2001 [1977]) ist zu Recht das Standardwerk der Dramenanalyse. Es stellt ein umfassendes Beschreibungsverfahren bereit, und seine

¹ Die graduell abgestufte Unterscheidung von dramatischem und narrativem Modus findet auch Eingang in die Einführung von Martínez und Scheffel (2012, 65) und wird auch dort nicht als Kriterium der Genredifferenzierung verwendet. Damit entschärfen sie Äußerungen Genettes (1998, 200, 219–220), der Modus und Genre nicht strikt voneinander trennt: Er definiert Erzählung als eine sprachliche Übermittlung und sieht darin einen unumgänglichen Gegensatz zur dramatischen Darstellung. Diese beiden Formen seien die Grundmodi der sprachlichen Repräsentation. Die Erzählung lasse „keinen Platz für die Nachahmung“ (Genette 1998, 220). Während strukturelle Differenzkriterien zur Gattungsbestimmung nicht haltbar sind, verliert jedoch beispielsweise ein produktionsorientiertes Kriterium – nämlich dass Dramen für eine Aufführung geschrieben werden, Erzähltexte aber vor allem für die private Lektüre – seine beschreibende Kraft nicht (vgl. Korthals 2003, 74). In dem von mir verfolgten Ansatz ist ein solches Kriterium jedoch nicht fruchtbar zu machen.

systematische Genauigkeit gerade in Hinblick auf die auch von mir noch zu behandelnden Themen Zeit und Fokalisierung ist äußerst gewinnbringend. Durch seinen plurimedialen Dramenbegriff – beziehungsweise die Nichtdifferenzierung von Drama und Theater – bezieht Pfister immer auch die außersprachlichen Vermittlungsformen der Inszenierung in sein Analysemodell mit ein, die hier noch fruchtbar gemacht werden können. Seine gesamte Arbeit basiert jedoch auf der Grundannahme eines kategorischen strukturellen Unterschiedes zwischen Dramen- und Erzähltexten, der auf eine unterschiedliche Kommunikationsstruktur zurückzuführen sei.

Die werkseitige Kommunikation narrativer Texte lässt sich vereinfacht in folgendem Grundmodell darstellen, das seinerseits eine Vereinfachung von Lahns und Meisters Ebenenmodell (s. Kapitel 3) ist:

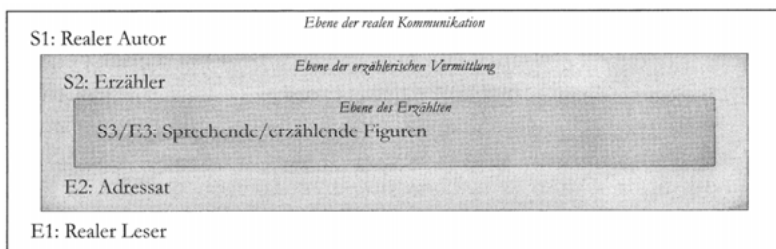


Abb. 5: Vereinfachtes Modell narrativer Kommunikation (Kuhn 2011, 81)

Laut Pfister fallen im Dramentext die vermittelnde Erzählinstanz und der fiktive Adressat (Ebene S2/E2) weg, sodass „das vermittelnde Kommunikationssystem also ausfällt“ (Pfister 2001, 21). Dramen bestehen laut dieser Annahme nur aus äußerem und innerem Kommunikationssystem. Pfister betont die daraus folgende Gleichzeitigkeit von erzählter und Erzählzeit (bzw. dargestellter und Darstellungszeit) im Drama, wohingegen in Erzähltexten das Erzählte aus der Warte der Erzählung – und ermöglicht durch das vermittelnde Kommunikationssystem – in der Vergangenheit zu lokalisieren sei (Pfister 2001, 23). Ich gehe mit dieser kategorialen Trennung nicht konform und werde ausgehend von der in Kapitel 2.3 formulierten Auffassung von Mittelbarkeit gegen diese Grundannahme argumentieren.

Alles, was im Drama eine vermittelnde Funktion übernimmt, nennt Pfister getreu seiner Grundthese von der fehlenden narrativen Vermittlung *Episierung* und klassifiziert diese Tendenzen als Ausnahmen im idealtypischen Modell des *absoluten Dramas*. Unter „Episierung des Dramas“ fallen für Pfister vor allem die

dramaturgischen Methoden des Brecht'schen epischen Theaters wie der Einsatz von Prologen, Epilogen, Chören, Songs, Montage, Projektionen, Spruchbändern, Spielleiterfiguren, das Aus-der-Rolle-Fallen der Schauspieler, die Zuschaueransprache und das Bloßlegen des theatralen Apparats. Aber auch eine Aufhebung der Finalität (in Wolfs Terminologie *Teleologie*, s. Kapitel 2.4) zugunsten des Handlungsablaufs und eine Aufhebung der Konzentration auf dramatisch wichtige Handlungsmomente zugunsten epischer Breite zählen zu den „episierenden“ Tendenzen (Pfister 2001, 103–106). Einen Überblick über sprachliche und nicht-sprachliche Episierungstendenzen im Drama gibt Pfister in der abgebildeten Graphik (s. Abb. 6).

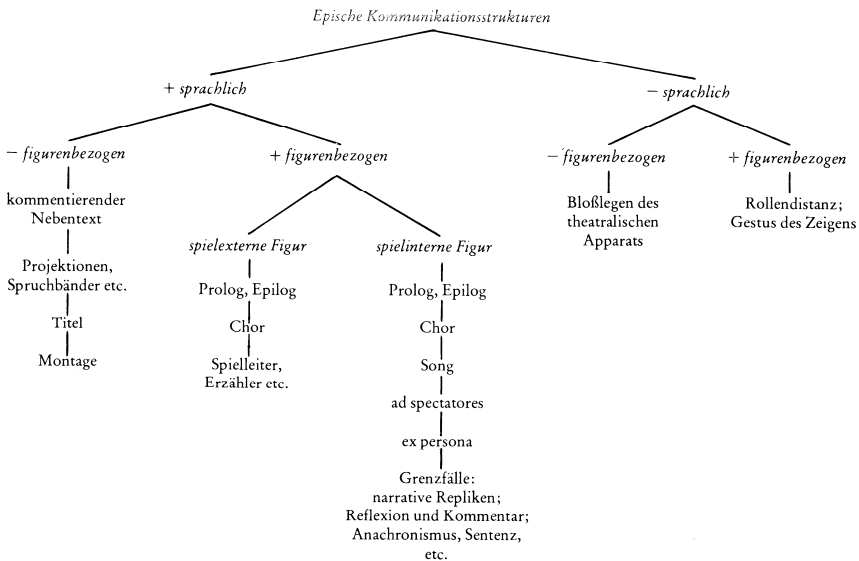


Abb. 6: Epische Kommunikationsstrukturen (Pfister 2001, 123)

Pfister macht außerdem darauf aufmerksam, dass die Figuren eines Dramas häufig die erläuternden oder kommentierenden Funktionen der Erzählinstanz epischer Texte übernehmen, indem sie z. B. Fragen stellen oder Informationen verbalisieren, die den anderen Figuren bereits bekannt, die also im Grunde nur für das Publikum gedacht sind (Pfister 2001, 21). Schon in dieser Beobachtung steckt der Hinweis auf einen wie auch immer gearteten *covert narrator* eines Dramas, der zwar nicht in Erscheinung tritt, die narrativen Funktionen aber dennoch erfüllt.

Pfister selbst gibt zu bedenken, dass epische Texte wie der innere Monolog oder dialogisch konzipierte Romane ebenfalls wie dramatische Texte erscheinen. Als Kriterium der Unterscheidung führt er die „Plurimedialität der Textpräsentation“ an, womit er die Verbindung von sprachlich fixiertem Text und szenisch realisiertem Bühnengeschehen (durch akustische und optische Codes) meint (2001, 24–25). Die szenische Komponente unterteilt er in jene Elemente, die vom Text gefordert werden (Regieanweisungen), und solche, die als „Zutat“ der Inszenierung gesehen werden können (2001, 25). Da diese „Zutaten“ dem ursprünglichen Text aber nicht eingeschrieben sind, bleiben konsequenterweise jedoch nur noch die Regieanweisungen, um einen Text als dramatischen zu klassifizieren, denn auch epische Texte können auf der Bühne realisiert werden – gerade bei inneren Monologen oder dialogischen Romanen ist dies ein Leichtes. Dazu sagt Pfister jedoch nichts. Seine Idee vom absoluten Drama entpuppt sich jedoch auch hier als ein Konstrukt, dem die meisten als dramatisch eingestuften Texte (nach welchen Kategorien auch immer) nicht standhalten können.

Setzen in Prologen oder Epilogen Figuren, die nicht in der Haupthandlung vorkommen, einen bestimmten (Deutungs-)Rahmen, nennt Pfister das „Episierung durch spieleexterne Figuren“ (2001, 109). Dass man hierfür nicht auf das epische Theater Brechts zurückgreifen muss, sondern dass das Phänomen schon seit jeher in Dramen zu finden ist, zeigt ein Blick in die griechische Antike, in der von Chören vorgetragene Prologe und Epiloge keine Ausnahme, sondern konstituierend waren für die Dramenform.

Der Metadiegeese kommt laut Pfister (auch wenn er sie nicht als solche betitelt, die ihrerseits aber ein hochgradig narratives Element ist) vor allem eine Ökonomiefunktion zu, da sie ermöglicht, umfangreiche Geschehnisse in verhältnismäßig kurzer Zeit zu rekapitulieren, sodass sich das unmittelbar szenisch Dargestellte auf z. B. den zentralen Konflikt des Dramas beschränken kann (Pfister 2001, 277). Auch können so komplexe Ereignisse wie z. B. große Schlachten simultan veranschaulicht werden, indem eine Figur diese erzählt, wie es in der Teichoskopie geschieht (2001, 281). Andere Beispiele für intradiegetisches Erzählen, das von Pfister als „sekundäre Fiktionssebene“ beschrieben wird, sind Traumrepräsentationen oder das Spiel im Spiel (Pfister 2001, 295–307). Diese zählen zur narrativen Strategie des (Dramen-)Textes und werden infolgedessen gezielt eingesetzt. Richardson (1988, 211) fordert daher bereits 1988 ein dynamisches narratologisches Modell zur Dramenanalyse, das dem Phänomen Rechnung trägt, dass viele Autoren ihre narrative Technik innerhalb eines Werkes verändern. Genau genommen ist die Verwendung von intradiegetischen Erzählern jedoch der extra-heterodiegetischen Erzählinstanz zuzuordnen, der die Zitatge-

walt über diese obliegt. In Kapitel 2 wurde deutlich, dass ein solches Arrangement in der Präsentation der Geschichte – und die damit einhergehende doppelte Zeitlichkeit – eine Funktion der narrativen Mittelbarkeit ist.

Pfister unterscheidet aus dramentheoretischer Sicht epische und dramatische Texte genauso wie die Vertreter der klassischen Narratologie: „[S]ieht sich der Rezipient eines dramatischen Textes unmittelbar mit den dargestellten Figuren konfrontiert, so werden sie ihm in narrativen Texten durch eine mehr oder weniger stark konkretisierte Erzählerfigur vermittelt“ (Pfister 2001, 20).

Rajewsky (2007, 44) stellt fest, dass bei Pfister die *Episierung* im Drama nichts anderes bedeutet als die Besetzung der vermittelnden Ebene im Kommunikationssystem, d. h. der Etablierung einer figürlichen oder nicht figürlichen Erzählinstanz. Da dies historisch gesehen häufig geschieht, wird das Drama in neueren Forschungsbeiträgen meist als Mischform von mimetischen und diegetischen Elementen bewertet, wie auch ich es weiter oben nahegelegt habe.

Pfister meint „Vermittlung“ im Sinne Stanzels zu gebrauchen; Rajewsky (2007, 48–49) macht jedoch deutlich, dass Pfister den Begriff nicht als *discours*-generierende Instanz, die etwas vermittelt, sondern eher als ein Vermitteln *zwischen* äußerem und innerem Kommunikationssystem gebraucht. Der Vermittler sei bei Pfister eher ein Mediator zwischen Bühnengeschehen und Zuschauerraum. Schon in der Begrifflichkeit lassen sich somit einige Differenzen zwischen narrativer Vermittlung und mediatorischer Vermittlung erkennen. Ich möchte jedoch bei Pfisters vehementer Negierung des vermittelnden Kommunikationssystems bleiben – unabhängig davon, wie er Vermittlung genau versteht. Zur Montage einzelner Szenen auf der Bühne sagt er:

[D]ie Umstellungen in der raum-zeitlichen Kontinuität implizieren eine Instanz, die diese Umstellungen vornimmt, und diese Instanz kommentiert und interpretiert das Dargestellte durch die in den Umstellungen neu geschaffenen Kontrast- und Korrespondenzbezüge.

(Pfister 2001, 108)

Damit beschreibt er nichts anderes als die Arbeit einer heterodiegetischen narrativen Instanz, und gerade in diesem Zitat wird auch deutlich, dass die Annahme eines generellen Fehlens dieser Instanz im Drama oder im Theater nicht haltbar ist. So gut wie jedes Stück (sei es Drama oder schon Inszenierung) arbeitet mit raum-zeitlichen Umstellungen, die zwischen den einzelnen Szenen geschehen. Man kann keinen innerdiegetischen Ortswechsel auf der Bühne vornehmen, der nicht auf ein perspektiviertes Erzählen verweist und genauso deuten jeder Zeitsprung (Ellipse), jede Zeitraffung und jede Zeitdehnung auf die Erfüllung narrativer Funktionen hin. Pfisters Regelfall des absoluten Dramas wird hier zur Ausnahme, die von ihm sogenannten Episierungstechniken werden zum Regelfall.

Der folgende Abschnitt rekapituliert die verschiedenen Ansätze der Dramennarratologie von der Beschäftigung mit Metadiegesen, die durch intra-homodiegetische *generative narrators* erzeugt werden, hin zur Annahme einer heterodiegetischen Erzählinstanz: dem *covert narrator*. Ich stelle dabei die Frage, inwieweit die transgenerische Dramennarratologie konzise Analysekatégorien entwickelt hat, die auch für eine transmediale Theaternarratologie fruchtbar gemacht werden können. Die Diskussion dieser Ansätze ist nicht nur notwendig, um einen wesentlichen Teil der Forschungshistorie zu verdeutlichen, aus der sich meine Theaternarratologie entwickelt, sondern auch, weil die Dramennarratologie immer wieder Aspekte des Theatralen berührt. Der Grund hierfür ist die beschriebene Vermengung der Termini Drama und Theater.

4.2 Aspekte der Dramennarratologie

Die Dramennarratologie steht immer in Bezug zur Dramentheorie und muss sich hier insbesondere zur besprochenen Argumentation Pfisters positionieren. Beachtenswert ist dabei, dass nur die wenigsten Ansätze der Grundannahme eines fehlenden vermittelnden Kommunikationssystems im Drama widersprechen, sondern die Narrativität des Dramas auf anderen Wegen zu bestimmen suchen. Die transgenerische Narratologie musste zunächst die enge Konzeption von Narrativität aufweichen, um ihr Forschungsfeld zu rechtfertigen. Erst dann konnte sie feststellen, dass es auch im Drama eine Mittelbarkeit gibt, die vor allem in den Dramen des zwanzigsten Jahrhunderts, den Shakespeare-Dramen und den antiken griechischen Tragödien ganz offensichtlich zutage tritt, allen voran in Brechts Stücken des epischen Theaters (Nünning und Sommer 2002, 105–106). Zum transgenerischen Ansatz (also zur Narratologie des Dramas) gibt es im Gegensatz zu dem hier verfolgten transmedialen schon zahlreiche Forschungsbeiträge, die ich im Folgenden vorstellen möchte. Zunächst betrachte ich hier die Thesen von Richardson (1987, 1988, 2001, 2007, 2011) und Nünning und Sommer (2002, 2005 [nur Sommer], 2008, 2011), die sich besonders auf homodiegetische Erzähler (oder *generative narrator*) in Dramen konzentrieren. Im zweiten Schritt stelle ich die Thesen Munys (2005, 2008) und Korthals' (2003) vor, die eine genuin transgenerische Dramennarratologie verfolgen, in der das Drama als erzählender Text behandelt wird. Schließlich wende ich mich im dritten und letzten Teil dieses Forschungsüberblickes den dramennarratologischen Arbeiten Fluderniks (1996, 2000, 2008), Jahns (2001, 2003) und Weidles (2009) zu, die auf eine transmediale Theaternarratologie, wie ich sie entwickle, den größten Einfluss haben, da sie bereits das Moment der Performativität integrieren und eine mögliche (wenn auch nicht konkrete) Inszenierung des Dramentextes mitdenken.

4.2.1 Homodiegetische Erzähler in Dramen

Richardson (1987) betrachtet in der Behandlung von Dramen erzählte Zeit und Erzählzeit (von ihm *story time* und *text time* genannt) getrennt voneinander, d. h. er vergleicht die Abfolge und Dauer der erzählten Ereignisse auf *histoire-* und *discours-*Ebene. Als dritte Kategorie hebt er die *stage time* hervor: die Zeit, die während der Bühnenperformanz vergeht (Richardson 1987, 308). Den Unterschied zwischen verschiedenen Inszenierungen desselben Dramas, die logischerweise unterschiedliche *stage times* haben, beachtet er dabei nicht. Die *stage time* wird vielmehr als dem Drama inhärent behandelt, wodurch Richardson die Differenz von Damentext und Theateraufführung verwischt.

In Bezug auf Vorworte bzw. Vorspiele hebt Richardson (1988) die besondere Konstitution von Dramen hervor: Ist dem Vorwort eines Romans meist leicht der reale Autor als Verfasser zuzuordnen, so ist die Situation bei Vorspielen im Drama eine andere. Hier tauchen meist eine oder mehrere Figuren auf, die im Hauptstück keine Rolle mehr spielen, sondern dieses einrahmen und so eine weitere Reflexionsebene eröffnen, das Spiel vielleicht im Theaterkontext situieren oder die Zuschauer direkt ansprechen. Auch können Figuren aus der Geschichte „aussteigen“ und diese Funktion übernehmen. Eine so geartete Rahmung finden wir z. B. in Goethes *Faust. Der Tragödie erster Teil*: Im „Prolog im Himmel“ tauchen bis auf Mephistopheles ausschließlich Figuren auf, die im späteren Handlungsverlauf keine aktive Rolle mehr spielen, und das „Vorspiel auf dem Theater“ situiert die Handlung im Theaterraum selbst und konstruiert eine direkte Kommunikation mit den jeweiligen Rezipienten. Richardson (1988, 195) bezeichnet dieses Phänomen als „category of non-illusionistic, if not entirely non-fictional narration for which we have no name“.

Zur Frage nach der Rolle des Narrativen in der Dramengeschichte konstatiert er: „Narration has long been a basic feature of the twentieth-century stage [...]. The play with voice and narration is even more prominent in postmodern drama“ (Richardson 2001, 691). Diese Beobachtung ist zwar wahr, Richardson lässt hier jedoch unerwähnt, dass es schon von Beginn an Dramen mit auffälligen Narrativitätsmerkmalen gab – am prominentesten realisiert durch den Chor in der antiken Tragödie. Und auch in Goethes *Faust. Der Tragödie erster Teil* findet sich z. B. die berühmte „Zueignung“, die keinem Figurentext zugeordnet ist und sich wie eine Einleitung liest. Auch das „Vorspiel auf dem Theater“ und der „Prolog im Himmel“ wirken wie narrative Rahmengeschichten, bevor die Geschichte um Faust tatsächlich beginnt. Da in der „Zueignung“ und im „Vorspiel“ nicht einmal die gleichen Figuren vorkommen, drängt sich die Vermutung einer Extradiegeese

also förmlich auf.² Ebenso weist Sommer (2005, 120) in seinem Beitrag darauf hin, dass narrative Experimente schon ein zentrales Element des Dramas waren, lange bevor der Roman seinen Siegeszug als Prototyp des narrativen Genres antrat. Insgesamt beobachtet Richardson (1987, 1988, 2001, 2007, 2011) in seinen Aufsätzen viele narrative Phänomene in Dramen und belegt diese mit zahlreichen Beispielen. Ein methodisches Analysemodell, eine Narratologie des Dramas, entsteht dabei jedoch nicht. Als repräsentativ für diese erste Phase dramennarratologischer Forschung – die sich vor allem auf homodiegetische Erzählerfiguren konzentriert hat – kann die von ihm entworfene Kategorie des *generative narrators* (2001) angesehen werden. Sie bezeichnet eine Figur (oder den Chor), die (oder der) als ein Erzähler eine eigene (Binnen-)Geschichte entwirft (Richardson 2001, 685 und 2007, 152). Narratologisch ausgedrückt ist dies nichts anderes als eine Metadiegesen, entworfen durch einen intra-homodiegetischen Erzähler.

Auch Monologe, Gedankenberichte oder Selbstgespräche können als homodiegetisches Erzählen betrachtet werden, auch wenn sie keine Metadiegesen öffnen und insofern nicht einem *generative narrator* zugeordnet werden sollten: Sie erzählen jedoch immer etwas über die sprechende Figur (vgl. Nünning und Sommer 2002, 117). Richardson (1988, 200) zeigt außerdem, dass homodiegetisches Erzählen im Drama keinen höheren Anspruch auf Wahrheit habe als heterodiegetische Erzählinstanzen in traditionellen Erzähltexten, auch wenn homodiegetischen Erzählern häufiger eine stärkere Subjektivität attestiert wird. Am Beispiel Hamlets zeigt Richardson aber, wie elisabethanisch konventionalisiert dessen Monologe sind. Auch hier muss also genauso wie bei heterodiegetischen Erzählinstanzen mit Unzuverlässigkeit gerechnet werden. Ferner betont er (vgl. Richardson 2001, 692), dass die von Pfister so betitelte „Abweichung“ vom absoluten Drama – also epische Tendenzen in Dramentexten – in der Moderne und Postmoderne immer mehr zur Normalität geworden sei. Ähnlich rechtfertigt Brandstetter (2005, 116–117) in ihrer theaterwissenschaftlichen Monographie eine erzähltheoretische Analyse von Theater und Performances der 90er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts mit dem Hinweis auf die Fülle intradiegetischer Passagen in Dramen, also Passagen, in denen ein *generative narrator* aktiv wird: Das Erzählen selbst sei „nicht erst seit Bertolt Brechts epischem Theater [...] wichtig als *Funktion* dramatischer Darstellung“ (Brandstetter 2005, 116). Die kleinen

² Die genauere Analyse von *Faust* unter dramennarratologischen Gesichtspunkten wäre sicher sehr ertragreich. Da ich mich in meiner Arbeit aber auf theaternarratologische Phänomene beziehen möchte, kann ich an dieser Stelle nicht weiter auf die Dramenvorlage Goethes eingehen. In Kapitel 9 wird jedoch die Analyse der *Faust*-Inszenierung Nicolas Stemanns eine wesentliche Rolle spielen.

erzählten Geschichten bildeten und unterbrechen dann die jeweilige „Performance-Geschichte“ (118, vgl. 121). Einen derartigen Modus des theatralen Erzählens – nämlich das Auftreten einer Erzählerfigur – behandelt auch der Theaterwissenschaftler Jahnke (2004) in seinem Beitrag zum zeitgenössischen Kinder- und Jugendtheater, dessen Einbeziehung narratologischer Forschung jedoch die 50er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts kaum überschreitet.

Mit den episodierenden Tendenzen in Dramentexten beschäftigen sich in genuin narratologischer Herangehensweise auch Nünning und Sommer in zahlreichen Beiträgen. Zu diesen Tendenzen zählen nach ihnen (Nünning und Sommer 2002, 113–114) auch metadramatische Passagen, wie die des Prologs oder Epilogs, des Chors oder des epischen Erzählers, der modernen Version des antiken Chors. Funktionalisiert wird das epische Element im Dramatischen außerdem durch (in einzelnen Epochen häufig zum Standard gewordene) Erscheinungen wie die prophetische Seherfigur oder den Botenbericht, die – narratologisch ausgedrückt – für früheres bzw. späteres Erzählen stehen.³ Der Chor kann raffend und in Form einer Teichoskopie erzählen, kommentieren und das Publikum direkt ansprechen.

Dass der antike Chor gleichsam als ein Vorläufer des heutigen homodiegetischen Erzählers aufgefasst werden kann, findet sich bereits bei Nietzsche. Er ist „zu der Einsicht gekommen, dass die Scene sammt der Action im Grunde und ursprünglich nur als *Vision* gedacht wurde, dass die einzige ‚Realität‘ eben der Chor ist, der die Vision aus sich erzeugt“ (Nietzsche 1988 [1872], 62–63). Unter dieser Voraussetzung müsste man alles, das außerhalb des Chors auf der Bühne sichtbar ist, als Introspektion in die Chorfigur und damit als interne Fokalisierung begreifen.⁴

Das Drama wird für Nünning und Sommer (2002, 121) „mit seinem deutlicher als in der Erzählliteratur ausgeprägten Wechsel zwischen *showing* und *telling* zum Testfall für die Leistungsfähigkeit narratologischer Beschreibungskategorien und Analysemethoden“. Sie fassen ferner die Vorteile einer Narratologie des Dramas zusammen: Die Anwendung narratologischer Kategorien und Methoden auf den Dramentext (Inszenierungsaspekte werden in ihrem transgenerischen Vorgehen weitgehend ausgespart) ermöglicht,

die Gestaltungsmöglichkeiten der erzählerischen Vermittlung, verschiedene Formen und Funktionen von Erzählinstanzen sowie mono- und multiperspektivische Darstellungsformen im Drama sehr viel präziser theoretisch und typologisch zu erfassen und differenzierter

3 Die Begriffe früheres bzw. späteres Erzählen werden neben anderen in Kapitel 6 genau definiert.

4 Vgl. zur Introspektion als interner Fokalisierung Kap. 8.3.3.

auf ihr Wirkungspotential hin zu untersuchen, als dies in der literaturwissenschaftlichen Praxis bislang meist der Fall ist.

(Nünning und Sommer 2002, 107–108)

Während viele ihrer Äußerungen lediglich resümieren – z. B. dass Regieanweisungen erzählerische Pausen bewirken und damit die zeitliche Struktur der *histoire* organisieren (Nünning und Sommer 2008, 345) – oder nur vermeintlich wegweisend und anstoßgebend sind, führen sie als analytisches Unterscheidungskriterium die Differenzierung von mimetischer und diegetischer Narration ein, welche die beiden Pole einer Skala der graduellen Abstufung von Narrativität benennt (vgl. Nünning und Sommer 2008, 332). Jedes Genre weist dabei sowohl diegetische als auch mimetische Narration auf. Damit verbinden sie die Definition von Narrativität mit dem Modell des dramatischen bzw. narrativen Modus (vgl. Martínez und Scheffel 2012, 65) und beziehen dies gleichzeitig auf das Drama, denn Dramen repräsentieren nicht nur Ereignisse, sie repräsentieren sehr häufig auch Narration selbst, indem eine Figur zu einem homodiegetischen Erzähler wird.

Mimetic narrativity could be defined as the representation of a temporal and/or causal sequence of events, with the degree of narrativity hinging upon the degree of eventfulness. Diegetic narrativity, on the other hand, refers to verbal, as opposed to visual or performative transmission of narrative content, to the representation of a speech act of telling a story by an agent called a narrator.

(Nünning und Sommer 2008, 338)

In diesem Zitat treten die besprochenen unterschiedlichen Definitionen von Narrativität deutlich zutage. Nünning und Sommer sprechen dem mimetischen Erzählen zwar eine Ereignishaftigkeit, jedoch keine Mittelbarkeit zu. Damit ist das mimetische Erzählen Nünnings und Sommers eine ebenso idealisierte Vorstellung wie Pfisters absolutes Drama. Es wäre daher korrekter, in Bezug auf das mimetische Erzählen von einer geringen Mittelbarkeit statt von einer fehlenden Mittelbarkeit zu sprechen, da auch die szenische Organisation (zeitlich und räumlich) sowie die Präsentation des Erzählten zu den Funktionen erzählerischer Vermittlung zu rechnen sind. Das diegetische Erzählen wiederum verknüpfen sie mit der Bedingung einer Erzählerfigur. Auch Nünning und Sommer verfolgen also die Vorstellung eines *generative narrators* Richardson'scher Manier.

Derart geformte diegetisch erzählende und damit Metadiegesen generierende Figuren behandeln Nünning und Sommer (2011) beispielhaft in Bezug auf Shakespeares Stücke. Dieses Erzählen und damit Erzeugen fiktiver Welten habe meist einen sehr starken Effekt auf die eigentliche Dramenwelt, erfülle also eine Funktion und sei nicht ästhetische Spielerei: „Showing and telling do not really

form an opposition in Shakespeare in that intradiegetic storytelling itself has a distinctly performative character“ (Nünning und Sommer 2011, 206).

Nünning und Sommer (2011, 203) wollen zwar eine systematische Zusammenstellung der wichtigsten Formen und Funktionen dramatischen Erzählens vorlegen, differenzieren stattdessen jedoch die Unterscheidung von mimetischem und diegetischem Erzählen weiter aus: Während bei diegetischem Erzählen z. B. ein Erzähler und ein Adressat, also eine Kommunikationssituation, gegeben sein müsse, unterliege das mimetische Erzählen diesen Prinzipien nicht. Außerdem werde bei mimetischem Erzählen die Illusion von Handlung und von Figuren direkt erzeugt, bei diegetischem aber vor allem die Illusion eines Erzählers: „Mimetic narrativity foregrounds ‚the story frame‘ rather than ‚the telling frame““ (Nünning und Sommer 2011, 207). Damit bleiben sie wiederum der Annahme Pfisters treu, dass es im absoluten Drama kein vermittelndes Kommunikationssystem gebe und ihre narratologischen Untersuchungen von Dramen sind als Analysen der epischen Tendenzen von Dramen zu lesen. Sie fassen schließlich die Funktionen narrativer Chorpasagen zusammen, von denen viele auch von einzelnen Figuren wahrgenommen werden können:

Firstly, the Chorus informs the audience about the action's location. Secondly, he challenges the audience to allow fantasy to prevail and to embellish what is being narrated and reported on stage accordingly. Thirdly, the Chorus' narrations summarize earlier events, supplement the presentation on stage by describing simultaneous events and establish the temporal relations between the scenes and the acts. Thus, the Chorus [...] serves as an „hourglass“, as an organizer and a summarizer of time. Fourthly, the Chorus poses as an evaluative authority judging the characters and their actions; he helps to elicit and direct the audience's sympathies. Both the scope and the kind of functions taken on by the Chorus largely match those of the authorial narrator in a novel.

(Nünning und Sommer 2011, 217–218)

Dass diese Funktionen auch ohne die Anwesenheit eines Chors im Drama erfüllt werden (können), bleibt bei Nünning und Sommer undiskutiert.

Schließlich nennen sie eine Reihe weiterer (dramaturgischer und kulturell-poetologischer) Funktionen narrativer Passagen im Drama (Nünning und Sommer 2011, 216–222), z. B. dass die Metadiegesen von intra-homodiegetischen Erzählern die dramaturgische Funktion übernehmen, die Handlung voranzutreiben. Dem Vorurteil, dass im Drama bzw. im Theater nur das erzählt wird, was nicht auf der Bühne gezeigt werden kann (weil es z. B. zu brutal ist oder zu viel Personal erforderte wie bei großen Schlachten), widersprechen nicht nur Pfister (2001, 277), sondern auch Nünning und Sommer (2011, 216–217), die am Beispiel Shakespeares zeigen, dass die narrativen Strategien seiner Stücke bei weitem die bloße Kompensation bühnenpraktischer Restriktionen übersteigen. Und auch für

Pfister (2001, 277) ist die Narration im Drama „ein wichtiges Mittel der dramatischen Ökonomie, der Fokus- und Emphasebildung und der Spannungswirkung“.

Wenngleich Nünning und Sommer ihren Narrativitätsbegriff nicht explizit definieren, wird deutlich, dass sie ihrem Beitrag ein genuin sprachlich basiertes Verständnis von Narration zugrunde legen (vgl. Nünning und Sommer 2011, 220). Auch die Unterscheidung zwischen diegetischem und mimetischem Erzählen setzt primär eine verbal aufgefasste Narrativitätskonzeption voraus, von der dann abgewichen werden kann. Selbst wenn sie auf die Phänomene der Bühne zu sprechen kommen, so analysieren sie doch stets die narrativen Elemente im Drama und fragen nicht etwa, wie eine Aufführung audiovisuell erzählt.

Zudem sprechen sie von der allgemein akzeptierten Doktrin, dass Erzähltexte erzählen, wohingegen Dramen zeigen (*telling vs. showing*), gegen die eine Narratologie des Dramas sich in einem ersten Schritt immer zur Wehr setzen müsse. Der von Pfister manifestierte strukturelle Unterschied zwischen den beiden Genres wird dabei jedoch nicht infrage gestellt, vielmehr geht es immer um eine Annäherung der beiden unter dem Aspekt des Erzählens (Nünning und Sommer 2011, 204–205).⁵

4.2.2 Das Drama als erzählender Text

Eine andere Forschungsrichtung behandelt das Drama ausschließlich als Text und ist somit strenger transgenerisch als die bisher besprochenen Beiträge. Die dem Text laut Pfister immanente Plurimedialität und auch die Kollektivität der theatralen „Text“-Produktion werden in diesem Ansatz außer Acht gelassen (Muny 2008, 13), was zur Folge hat, dass auch die Äußerungen einer etwaigen Erzählinstanz nur in den sprachlichen Äußerungen des Textes und nicht in nicht-sprachlichen Codes gesucht werden. Die Vertreter dieser Richtung sind v. a. Korthals (2003) und Muny (2005, 2008), und Objekt der Analyse sind hierbei besonders die Nebentexte⁶ des Dramas, die als Äußerungsort der heterodiegetischen Erzählinstanz angesehen werden. Nebentexten, die narrative Funktionen

⁵ Fludernik (1996, 333) betont in diesem Zusammenhang die Paradoxie, dass die Narratologie ihre Wurzeln in der griechischen Antike findet, genauer: in Aristoteles' *Poetik*, einem Text, der sich mit dem griechischen Drama und nicht etwa mit Erzähltexten auseinandersetzt.

⁶ Der Begriff „Nebentext“ soll hier keinen qualitativen Unterschied zwischen Haupt- und Nebentexten in Dramen markieren. Trotz dieser möglichen Kritik wird der Begriff aufgrund seiner weiten Verbreitung in dieser Arbeit genutzt; vgl. hierzu auch Hauthal (2009, 110–111).

aufweisen – was vor allem durch zeitliche Deiktika zu erkennen ist –, spricht auch Pfister (2001, 107) eine Funktion der „auktoriale[n] Episierung“ zu. Gleichfalls betont Ryan (1991, 87) die ähnliche Rezeption von dramatischen und erzählenden Texten, denn „the reader treats the [dramatic] text as if it were narrative fiction. [...] Stage directions are processed as descriptive statements, and the speech of characters is regarded as directly quoted dialogue.“ Ich werde in diesem Abschnitt vor allem die Thesen Munys behandeln, der sich in großen Teilen auf Korthals bezieht. Korthals (2003, 60) fasst Epik und Drama als *geschehensdarstellende Textsorten* und damit als gemeinsame Gattung auf. Sein Ansatz ist dabei streng transgenerisch, er schließt – wie auch Munny – die Theaterinszenierung aus und betrachtet das Drama als sprachlichen Text. Für Korthals (2003, 185–186) gibt es drei Arten von Narrativität in dramatischen Texten: Narrativität in Figurenrede (die auch homodiegetisches Erzählen genannt werden kann), in den Nebentexten, welche die Szenen temporal oder kausal verbinden, und im Zusammenspiel von Figuren- und Nebentext. Um im Vokabular meines eigenen Ansatzes zu sprechen, ließen sich in dieser Sichtweise sowohl die Ereignishaftigkeit als definierendes Moment des Narrativen wie auch eine gewisse Mittelbarkeit ausmachen.

Munny (2005, 219) konstatiert direkter, dass ein Dramentext auch der engeren Auffassung von Narrativität genüge, denn auch jedes Drama sei vermittelt. Diese Einsicht, so Munny, „ergibt sich, wenn man erstens voraussetzt, dass Literatur als die Botschaft einer Kommunikation verstanden werden soll, und zweitens die re-desituative Feststellung einbezieht, dass jede Kommunikation einen Äußerungsträger hat“ (Munny 2005, 220). Während auch dieser Forschungszweig Narration als Kommunikation versteht, erfolgt die Bestimmung der vermittelnden Erzählinstanz hier jedoch weniger funktional, sondern vielmehr sprechaktgebunden; es werden direkte textliche Äußerungen der Erzählinstanz vorausgesetzt. Munny stellt vor diesem Hintergrund einige generelle Beobachtungen über narrative Tendenzen in Dramen auf:

Dramentexte unterteilen sich in aller Regel in Haupt- und Nebentext (Typographie). Ihre Geschichte wird durch den extradiegetischen Erzähler meistens chronologisch und zeitdeckend dargeboten (Zeit der Darstellung). Die Erzählung von Worten erfolgt als direkte Figurenrede, und das vorgestellte Geschehen zeigt sich typischerweise extern fokalisiert (Modus der Darstellung). Der extradiegetische Erzähler bleibt im Hintergrund (Stimme). Der präsentierte Ausschnitt an Interaktionen innerhalb der erzählten Welt beschränkt sich größtenteils auf Sprechhandlungen (erzählte Welt).

(Munny 2005, 222)

Vor allem Munys Aussagen über das zeitdeckende Erzählen und sein Verständnis von Fokalisierung sind problematisch. Dass ein Drama häufig nicht zeitdeckend

erzählt, werde ich in Kapitel 6 thematisieren, auf Munys (und auch Korthals') Verständnis von Fokalisierung gehe ich in Kapitel 8 genauer ein, um es dann mit meinem eigenen zu kontrastieren. Die „heuristische Kategorie der Erzählinstanz“, schreibt Muny (2005, 220) zudem, „kann unter anderem das Bündel an Funktionen übernehmen, das bislang undifferenziert dem impliziten Autor zugeschrieben wird (wie die Verantwortung für Ideologie und Intention des Dramentextes)“, womit Muny diejenigen Elemente beschreibt, die Pavis (1989) als Metatext der Inszenierung betitelt.

Dem Phänomen Erzählen nähert sich Muny (2008, 36) explizit von linguistisch-sprechaktphilosophischer Warte. *Einfaches Erzählen* ist auch für ihn ein Sprechakt, „der ein Ereignis darstellt“ (Muny 2008, 43); die Abfolge und Verknüpfung mehrerer solcher Sprechakte, die durch andere Formen von Sprechakten angereichert werden, nennt er hingegen *komplexes Erzählen* (Muny 2008, 52). Hier lässt sich am ehesten eine Parallele zu Hühns (2013) Unterscheidung von *event I* und *event II* ziehen. Das Problem bei sprechakttheoretisch fundierten Erzählbegriffen ist jedoch, dass sie visuelle, bildlich vermittelte narrative Strukturen von einer Analyse ausschließen (vgl. Muny 2008, 42). Während die Sprechakttheorie für einen transgenerischen Ansatz, der sich ausschließlich auf das Erzählen durch sprachliche Zeichen bezieht, ausreichend ist, greift sie für eine transmediale Herangehensweise wie die meine somit zu kurz.

Die Lektüre eines Dramentextes ist für Muny eine sowohl dem Textvortrag als auch der Aufführung gleichwertige (wenn auch eine andere) Performanzform, weshalb er auch von dem Begriff *Theatertext* (*playscript mode*; Jahn 2001) Abstand hält und bei der Bezeichnung *Drama* bleibt. Allen drei Performanzformen liege der gleiche Dramentext zugrunde, eine Ausnahme seien nur postdramatische Inszenierungen, denen keine Aufführungstexte zugrunde liegen (vgl. Muny 2008, 26–34). Für die Auffassung, sowohl dem Lesen als auch der Aufführung von Texten das Moment der Performativität zuzuschreiben, plädiert auch Fischer-Lichte (2001, 139).

Positionen, welche die Existenz einer Erzählinstanz in heterodiegetischen Erzählungen (d. h. Erzählungen, die nicht direkt von einer Figur der Diegese erzählt werden) leugnen, folgt Muny nicht.⁷ Er weist mit Rückgriff auf Bühlers Organon-Modell darauf hin, dass jeder Sprachakt auch Selbst-Ausdruck ist, und dass somit stets Rückschlüsse auf eine erzählende Instanz möglich sind, auch wenn diese jede Kommentierung unterlässt und sich neutral gibt (Muny 2008, 64–65). Für

7 Am elaboriertesten und ontologisch-philosophisch orientiert verdeutlicht diese Position – wie bereits in Kapitel 2 besprochen – wohl Walsh (2007).

Muny gibt es neben dem realen Autor somit auch im Drama immer einen fiktiven, vermittelnden Erzähler (vgl. Muny 2008, 66–67).

Wie gesagt herrscht Einigkeit darüber, dass sich auch Dramen wie epische Texte unterteilen lassen in *histoire* und *discours*. Unter *discours* kann dann das *Wie* der Darstellung, also Kategorien der Zeit, des Modus, der Stimme oder des Sprachstils untersucht werden, so Muny (2008, 67). Der Ansicht, ein Drama konstituiere sich lediglich aus Dialogen (vgl. Bayerdörfer 2005, 75–76, 79), widerspricht Muny vehement: Ein Drama bestehe nicht nur aus dem Figurendialog, sondern auch aus seinen Nebentexten (vgl. Muny 2008, 68). Bayerdörfer (2005, 77) schreibt dazu: „Inwieweit der Nebentext [...] zum D[rama] als literarischem Werk überhaupt gehört, ist strittig, schon aufgrund der mangelnden ästhetischen Gestalt der stenogrammähnlich formulierten Anweisungen“. Vor allem in den Nebentexten lässt sich in Dramen jedoch häufig eine strukturierende narrative Instanz ausmachen – hier nähern sich dramatische und epische Texte besonders stark einander an. Die Regieanweisungen sollen angeblich die Inszenierungsarbeit fördern, sehr häufig erfüllen sie jedoch einen anderen Zweck oder erschweren gerade die theatrale Umsetzung, beispielsweise wenn der Nebentext Geschehnisse retrospektiv darstellt (vgl. Muny 2008, 12).⁸ Auch Chatman (1990, 118), dessen Ansatz für mein Vorgehen fruchtbarer gemacht werden kann als derjenige Munys, schreibt in Bezug auf die narrative Funktion von Nebentexten in Dramen: „[T]here is no difference between a sentence in a novel like ‚John left the room‘ and the playwright’s instruction to an actor to exit, stage left.“

Häufig weisen Nebentexte auch auf die Theatralität der dargestellten Situation hin. Hierbei handele es sich um eine metanarrative Erzählfunktion. Der Erzähler macht damit deutlich, so Muny (2008, 82), dass er eine gespielte theatrale Welt schildert und sein Erzählen fiktional ist. Man kann die Nebentexte des Dramas lediglich als Handlungsanweisungen für eine Bühnenaufführung sehen, die zudem bei einer Aufführung nicht ausgesprochen würden, also nicht wirklich zum Damentext gehörten. Viele Wissenschaftler – und darunter auch viele Narratologen – beharren auf der Meinung, erst durch die Inszenierung erhalte ein absolutes Drama eine vermittelnde Instanz, nämlich die des Theaters selbst (z. B. Poschmann 1997, 48; Jahn 2003, D2.2.; Wolf 2002a, 52–53). Muny macht dagegen den Damentext als Lesetext stark, der selbst schon eine *discours*-Ebene aufweise. Die Nebentexte seien nur sehr selten wirklich instruierend, sondern fungierten viel häufiger als narrative Rede (vgl. Muny 2008, 69). Mein Ansatz soll

⁸ Dass Bayerdörfers Behauptung nicht haltbar ist, kann auch mit Texten wie Peter Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* veranschaulicht werden: ein Schauspiel, das ausschließlich aus Regieanweisungen besteht.

dem Munys nicht widersprechen, auch wenn ich die narrative Mittelbarkeit im Theater hervorheben möchte. Vielmehr sehe ich die Existenz von und den Unterschied zwischen der schon im Drama angelegten sprachlichen Erzählinstanz und einem mehrkanaligen Repräsentationssystem, das die narrativen Funktionen in der theatralen Narration erfüllt, in diesen unterschiedlichen Forschungspositionen bestätigt.⁹ Zudem werden im heutigen Theater immer wieder auch die Nebentexte auf der Bühne mit vorgetragen: ein Indiz, das zeigt, wie auch die ursprüngliche, sprachliche Erzählinstanz der Nebentexte direkt auf die Bühne gebracht werden kann, ohne in Elemente der anderen Kanäle des Theaters (d. h. ausgeführte Regieanweisungen als Handlungen auf der Bühne) umgewandelt werden zu müssen.

Schließlich macht Muny (2008, 77) die Beobachtung, dass in den Nebentexten von Dramen meistens extradiegetisch im Präsens erzählt wird, was in der Erzählliteratur (vor allem vor dem zwanzigsten Jahrhundert) eher die Ausnahme bleibt. Eine korpusgestützte Analyse in Form eines *big-data*-Ansatzes könnte hier neues Licht auf die Dramengeschichte werfen, die dann unter narratologischen Gesichtspunkten mit der Geschichte von Erzähltexten kontrastiert werden könnte.

4.2.3 Drama und Performativität

Die für meinen Ansatz wichtigsten Grundlagen wurden in dem Bereich der Dramennarratologie geschaffen, der auch die Performativität in seine Überlegungen mit einbezieht, d. h. die (mögliche) Inszenierung des Dramentextes mit ihrer Plurimedialität und die daraus resultierenden Auswirkungen auf den Akt der Narration nicht außer Acht lässt. Wichtig sind hier besonders die Beiträge Jahns und Weidles, aber auch Fluderniks Betrachtungen über performative Narrativität.

Zunächst ist für die narratologische Beschäftigung mit dem Theater die Frage nach den Zusammenhängen von Dramentext und Inszenierung relevant. Laut der Einführung von Platz-Waury (1978, 33) wird in der Aufführungssituation eines Dramas „die schriftliche Darstellung in Schauspieleraktion umgesetzt, die Beschreibung der Spielwelt in visuell wahrnehmbare Bühnenbilder verwandelt und die gedruckten Worte werden gehört“. Diese sehr reduzierte und zudem nicht gerade differenzierte Aussage – z. B. die ungenaue begriffliche Unterscheidung zwischen „schriftliche[r] Darstellung“, „Beschreibung der Spielwelt“ und

⁹ In Kapitel 5 werde ich das Theatrale Repräsentationssystem (TRS) vorstellen und erläutern.

„gedruckten Worte[n]“, die wohl Neben- und Haupttext beschreiben – ist veraltet und hält kaum einem realen Theaterbesuch stand; zumal für jede Inszenierung eine Strichfassung des Dramentextes angefertigt wird. Aber vor allem auch die visuelle Umsetzung hält sich so gut wie nie an die Vorgaben im Dramen-Nebentext, denn gerade dieser Bereich ist der Ort für die Kreativität des Theaters, gerade hier können andere Akzente gesetzt werden, welche die Aussage eines Werkes unterlaufen, verfeinern oder überformen. Das Postulat der „Texttreue“ gilt schon seit den 1970er Jahren nicht mehr als Gütesiegel bei der qualitativen Bewertung einer Inszenierung. Sie wird nun vielmehr als eigenständiges künstlerisches Gebilde wahrgenommen (vgl. Bayerdörfer 2005, 77).

Birkenhauer (2008) versteht Inszenierungen als „Lektüren, die einen dramatischen Text fortschreiben“, und sagt sehr viel differenzierter:

Inszenieren bedeutet in den Formen des dialogisch geschriebenen Dramas Dimensionen der Sprache erfahrbar zu machen, die nicht im Figurenbezug aufgehen, die unvorhersehbar sind. Die inszenatorischen Verfahren, die diese sprachliche Dimension erzeugen, realisieren genuine Darstellungspotentiale der Bühne, die das Theater im Verlauf seiner Geschichte ausgebildet hat, ihre Möglichkeit, dramatische Rede in vielfacher Weise zu exponieren, zu verschieben, umzulenken, sichtbar zu machen. Als Verfahren sind sie höchst unterschiedlich, ein Verschieben des Sinns der Worte durch das Bild, durch Formen der Verräumlichung oder die Erzeugung unterschiedlicher Zeitlichkeiten, durch vielfältige Modi des Schauspiels.

(Birkenhauer 2008, 173)

Diese Inszenierungsstrategien lassen sich narratologisch ausgedrückt einem oder mehreren narrativen Kanälen zusprechen, die im Dramentext schon angedeutet sein können, die aber vor allem vom Theaterkollektiv eingesetzt und zur Bedeutungskonstitution genutzt werden. Dieses Verständnis liegt sowohl meinem eigenen Modell als auch einigen Beiträgen der Dramennarratologie zugrunde.

Jahn schreibt in seinem *Guide to the Theory of Drama*: „[T]here is a strong family resemblance between drama and prose fiction. Both genres are *narrative text types*“ (Jahn 2003, D1.1). Jahn ist auch derjenige, der den Weg zur narratologischen Analyse von Performanz ebnet. Er entwirft ein Modell von Texttypen, das strikt unterscheidet zwischen geschriebenen Texten (wie Romanen, Gedichten oder Skripten) und der Performanz dieser Skripte in Film, Oper oder Theater. All diese Formen sind auch bei ihm Unterklassen der Kategorie „narrativ“. Der Begriff „Drama“ wird in Jahns Modell – das seinerseits eine Weiterentwicklung von Chatmans Modell der *text-types* ist – bewusst vermieden und spaltet sich in die geschriebene Grundlage (Skript) und die Performanz (s. Abb. 7).

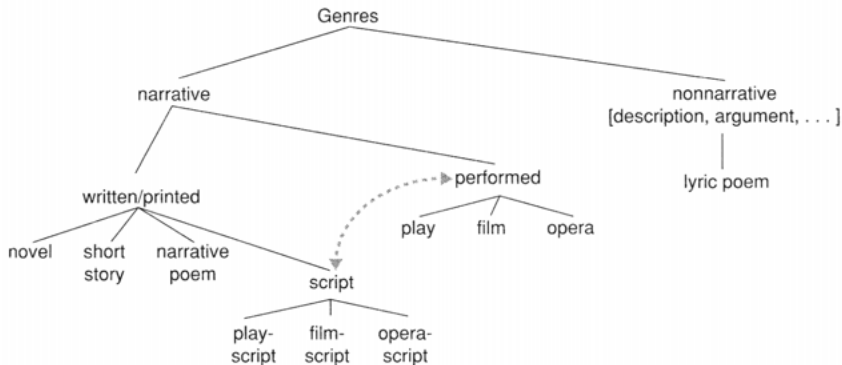


Abb. 7: Modell narrativer Genres (Jahn 2001, 675)

Jahn untersucht in seinem Aufsatz Erzählinstanzen bzw. die narratologische Kategorie der Stimme im Drama, und aufbauend auf Chatmans Theorie des *showers* (s. Kapitel 2.3.2) sucht er Zeichen des Narrativen im dramatischen Text wie in der dramatischen Performanz (vgl. Jahn 2001, 660). Aber auch in diesem wegweisenden Beitrag bleibt die Berücksichtigung der Aufführungssituation allgemein und ideell, klare Analysekategorien bleiben rar und der Narrativitätsbegriff ist sehr sprachlich orientiert. Jahns Beitrag denkt insofern zwar den transmedialen Ansatz mit, verfolgt aber selbst den transgenerischen. Und so fasst Jahn (2001, 661–662) unterschiedliche Forschungsrichtungen zusammen, die entweder das Drama als Text verstehen (*Poetic Drama*), für die die Aufführungssituation bzw. die Inszenierung die entscheidenden Untersuchungsgegenstände sind (*Theater Studies*), oder die eine Kombination aus dem Lesen des Dramas (vor allem auch der Nebentexte) und dem Anschauen aktueller Inszenierungen desselben befürworten (*Reading Drama*).¹⁰

Fludernik (2008) weist ihrerseits auf die Schwierigkeiten hin, die eine Dramennarratologie überwinden musste (und teilweise immer noch muss): Nicht nur die als normativ empfundene Trias Goethes (Prosa, Dramatik, Lyrik), sondern auch die Ansätze Stanzels und Genettes, die „Drama“ als das Andere gegenüber dem Narrativen bewerteten, verwehrt es der Narratologie lange Zeit, sich dem Genre des Dramas zuzuwenden. Fluderniks Zugang zu der Thematik besteht nun darin, die Annäherung der beiden Genres Drama und Erzähltext zu untersuchen, indem sie narrative Techniken in Dramen nachweist und ebenfalls auf Techniken

¹⁰ Vgl. auch Fischer-Lichte (2001, 16–17).

des Dramas in Erzähltexten eingeht (vgl. Fludernik 2008, 367–77). An anderer Stelle (vgl. Fludernik 2000, 282) entwirft sie ein Makro-Genre-Modell und stellt *erzählend* neben *argumentativ*, *instruktiv*, *konversierend* und *reflektierend*. Basierend auf ihrem Narrativitätsverständnis der *experientiality* ist das Drama für sie sogar das wichtigste narrative Genre überhaupt (vgl. Fludernik 1996, 348).¹¹

Auch Richardson (2001, 692) weist darauf hin, dass „stage narration“, d. h. die Narrativität der Performanz im Gegensatz zum Erzählen in Dramen, noch andere distinkte Aspekte aufweist, z. B. wenn Rollen mit einem anderen Geschlecht oder anderen Ethnien besetzt werden. In diesen Zusammenhang ist auch der Beitrag von Fludernik (2008) einzuordnen. Sie bringt bewusst die verschiedenen Elemente des Theaters in die Diskussion ein und betrachtet visuelle und auditive Aspekte getrennt, fragt also gezielt nach der Narrativität von Drama *und* Performanz:

[T]he visual qualities of the staging, the director's choice of props and costumes, the inclusion of music and of superimposed visual elements as well as the actor's interpretation of the characters and plot are equivalent to the narrational level, and this narrational level is in fact a *performative* level.

(Fludernik 2008, 363)

Fludernik sieht (vor dem Hintergrund der Beschäftigung mit mediävistischen Texten) in der Performanz eine Kategorie, die sich optional in jede narrative Kommunikationssituation eingliedern lässt und entwirft hierfür das nachfolgende Modell:

¹¹ Für Wolf (2002a, 52–53) hingegen bleibt die Narrativität des Dramas „schemenhaft“, da z. B. die Teleologiemarkierung – wie sie in epischen Texten durch das Präteritum geschehe – ausbleibe, oder weil im Erzählerdiskurs keine Kausalkonjunktionen vorgenommen würden, sodass der Rezipient die dargestellte Chronologie der montierten Szenen selbstständig in eine Kausalität überführen müsse.

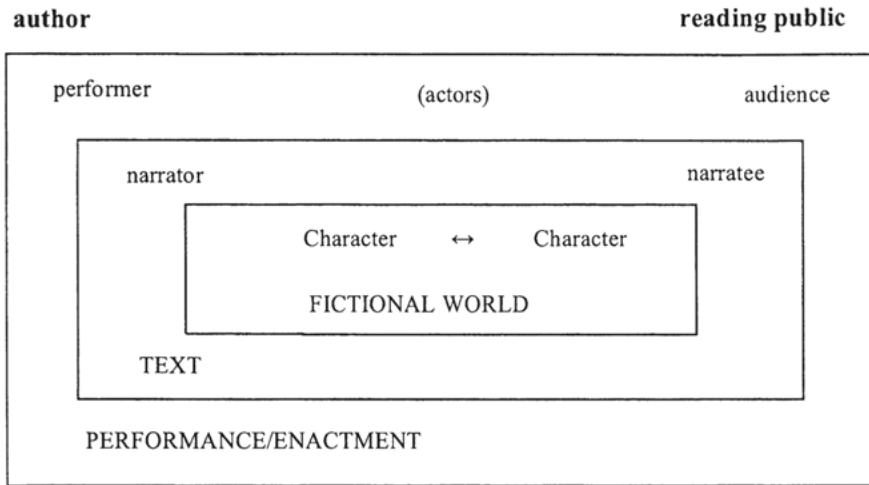


Abb. 8: Dramatische, performative Kommunikation (Fludernik 2008, 365)

Fludernik selbst kommentiert: „What the model allows one to argue is that in drama, the narratorial level is optional and the performative level is constitutive, whereas in epic narrative, it is the performance level that is optional“ (Fludernik 2008, 365). Zu kritisieren ist daran, dass das Modell die Erzählinstanz anthropomorphisiert und die Möglichkeit einer bloß ordnenden Funktion derselben, die auch im Drama konstitutiv ist, negiert. Die Erzählinstanz ist hier der Ebene der Darstellung untergeordnet, muss also immer von einem Schauspieler eingesetzt, also verkörpert werden. Die spezifische Art der Einsetzung einer Erzählinstanz lässt jedoch immer Rückschlüsse auf den impliziten Autor zu, dessen Rolle im vorliegenden Modell dann offensichtlich vom realen Schauspieler übernommen wird. Die Grenze zwischen „author“ und „performer“ bzw. zwischen „reading public“ und „audience“ scheint also keine ontologische Differenz zu markieren, während die anderen Grenzen genau dies tun. Außerdem lässt das Modell wichtige Instanzen unbeachtet, wie beispielsweise Regisseur, Bühnenbildner, Ton- und Kostümabteilung etc., die alle wichtige Beiträge leisten zur Konstituierung der Repräsentation. Vorteilhaft ist jedoch die Umrahmung der fiktiven Welt durch eine heterodiegetische Erzählinstanz (womit Fludernik den *covert narrator* visualisiert), auch wenn diesem lediglich – und damit Pfisters Thesen treu bleibend – ein optionaler Charakter zugesprochen wird.

Gegen eine lediglich optionale und zudem anthropomorphe Erzählinstanz im aufgeführten Drama argumentiert Jahn. Für ihn sind Theaterstücke immer

structurally mediated by a first-degree narrative agency which, in a performance, may either take the totally unmetaphorical shape of a vocally and bodily present narrator figure [...] or remain an anonymous and impersonal narrative function in charge of selection, arrangement, and focalization.

(Jahn 2001, 674)

Jahn (2001, 670–671) wendet entschieden ein, dass, auch wenn im „absoluten Drama“ keine Figur explizit als Erzähler fungiere, doch die Funktionen dieser (fehlenden) Figur erfüllt würden; nämlich die Präsentation, Selektion und Kombination von Ereignissen innerhalb der fiktiven Welt.¹² Damit bezieht er sich auf Chatmans (1993 [1978], 197) besprochenes Modell des verdeckten Erzählers (*covert narrator*), der sich durch funktionale statt durch linguistische oder im Text wörtlich zu findende Kriterien auszeichnet. Während der Leser bei der Lektüre epischer Texte die Erzählinstanz häufig anthropomorphisiert, ist diese Instanz im Drama meistens sehr viel abstrakter und eher durch ihre Funktionen als durch anthropomorphe Züge gekennzeichnet, wie auch Muny (2008, 70) betont. Es gibt also auch im mimetischen Erzählen performativer Medien ein System der narrativen Repräsentation: den „cinematic narrator“ für den Film oder eben den „dramatic narrator“ für das Drama bzw. das Theater.

Weidle (2009) unterscheidet Drama und Theater und betrachtet beide Aspekte getreu der Wissenschaft des *Reading Drama*. Das Drama wird hierbei als „playscript“ gelesen, also nicht bloß als erzählender Text, sondern auch als Anweisung für etwaige Bühnenrealisierungen (vgl. Weidle 2009, 228). Im Gegensatz zu den vielen Untersuchungen homodiegetischer Erzähler im Drama legt er seinen Interessenschwerpunkt in Anlehnung an Jahn (2001) auf heterodiegetische Erzählformen von Drama und Theater, indem er vor allem auf heterodiegetische Erzählinstanzen und Fokalisierungsstrategien eingeht. Weidle (2009, 224) schließt sich der Unterscheidung von Erzählung und Erzählen von Martínez und Scheffel (2012, 27–28) an, da jede Erzählung auf irgendeine Art und Weise mit dem Gebrauch von medienspezifischen Techniken erzählt werde, also immer ein Erzählprozess vonstatten gehen müsse: „[D]ramatic stories are selected, arranged, mediated, and, in a wider meaning of the term, narrated to us“ (Weidle 2009, 225). Diese kommunikative Grundannahme von Narration rechtfertigt genau wie das Modell von Chatmans *show-er*, ein System unterschiedlicher narrativer Kanäle anzunehmen, die im Theater vermitteln – sei es auf sprachliche oder sinnphysiologische Art und Weise. Jahns (von Chatman übernommenen) „superordinate narrative agent“ (Jahn 2001, 672) benennt Weidle um in „superordinate narrative system“ (2009, 225), um der Anthropomorphisierung der Erzählinstanz

12 Vgl. auch Nünning und Sommer (2002, 118–119).

entgegenzuwirken. Zwar widersetzt Weidle (2009, 225) sich dem transgenerischen und damit lediglich textorientierten Ansatz Korthals', da ein Drama immer geschrieben sei, um aufgeführt zu werden. Dass jedoch auch das *Reading Drama* zu textorientiert sei, wurde von Vanhaesebrouck (2004) kritisiert.¹³ Es ist zu konstatieren, dass auch Weidles und Jahns Ansätze, trotz ihrer Unterscheidung zwischen Drama und Theater, textzentriert bleiben und nicht wirklich individuelle Aufführungen in den Blick nehmen. Die Performanzsituation wird hier lediglich angesehen als eine dem Text immanente Möglichkeit der Lektüre.

4.2.4 Resümee

Aus dem Überblick wichtiger dramennarratologischer Aspekte lassen sich folgende Punkte extrahieren, die für eine transmediale Theaternarratologie wegweisend wirken und besonders fruchtbar gemacht werden können:

- Der *generative narrator* und alle Formen und Funktionen des verbalen homodiegetischen Erzählens in Dramen – wie sie vor allem von Richardson sowie Nünning und Sommer beschrieben werden (wie die *stage time*, Rahmungen, Funktionen des Chores, von Botenberichten, Mauerschauen etc.) – sind im performativen Erzählen des Theaters ebenfalls auszumachen und als Analyse-kategorien somit anwendbar.
- Die Differenzierung von diegetischer und mimetischer Narration Nünnings und Sommers ist auch für das Theater grundsätzlich valid, der Ansatz muss jedoch auch im mimetischen Erzählen um die Komponente der narrativen Mittelbarkeit erweitert werden.
- Die Überlegungen der genuin textbasierten Dramennarratologie (Korthals, Muny) finden lediglich insofern Anwendung im Theater, als dass sie im Teilbereich der Textanalyse von Bedeutung sein können. Dies ist vor allem der Fall, möchte man die Genese vom Dramentext zur Strichfassung desselben für eine bestimmte Aufführung näher analytisch untersuchen.
- Als besonders fruchtbar für die Entwicklung eines heuristischen theaternarratologischen Analysemodells und damit für eine transmediale Erweiterung des Forschungsfeldes erweisen sich die Ansätze Jahns und Weidles. Jahns heterodiegetischer *dramatic narrator* kann auch als *covert narrator* (wie Chatman ihn definiert) verstanden werden, der durch die Erfüllung narrativer Funktionen der Mittelbarkeit auszumachen ist. Weidle vermeidet durch sei-

¹³ Vgl. Kap. 2.2.

nen Systembegriff eine unnötig anthropomorphe Vorstellung dieser funktionalen Mittelbarkeit in Dramen. Die Schule des *Reading Drama*, der Jahns, Weidles und auch Fluderniks Ansätze zuzuordnen sind, bleibt jedoch textzentriert und spricht nur von gedachten oder möglichen Inszenierungen, die im Dramentext angelegt sind. Das theaternarratologische Modell zielt jedoch auf die Analyse tatsächlicher Inszenierungen ab, die zwar auf Dramentexten beruhen können, aber nicht müssen.

4.3 Von der Dialogizität zur Trialogizität: Die Kommunikation im performativen Erzählen

Repräsentierende Theaterinszenierungen werden hier als besondere Form der narrativen Performanz verstanden. Die Performativität im Medium Theater unterscheidet sich sowohl von der Performativität oraler Alltagserzählungen als auch von der Performativität narrativer Texte (zu denen auch Dramen gehören). Sie beinhaltet das Phänomen der *liveness*, das die Kommunikationssituation im Theater zu einer besonderen macht. Eine Theorieerweiterung ist somit vonnöten, um dieser besonderen Struktur der theatral-narrativen Kommunikation analytisch gerecht zu werden. Das bereits besprochene genuin kommunikative Verständnis von Narrativität, wie es beispielsweise von der rhetorischen Narratologie stark betont wird (z. B. Phelan 2017), basiert auf dem Grundsatz der Sprechakttheorie, dass eine Nachricht immer einen Sender und einen Empfänger hat. Die Sprechakttheorie ging ursprünglich vom alltäglichen mündlichen Sprechen aus. In schriftlichen Texten (und darunter besonders in narrativen Texten) hat man bereits komplexere Kommunikationsstrukturen festgestellt, sodass sprechakttheoretische Annahmen für den Fall der schriftsprachlichen (Erzähl-)Kommunikation den neuen medialen Gegebenheiten angeglichen werden mussten. Jahn beschäftigt sich mit den Schwierigkeiten und widersprüchlichen Äußerungen in Bezug auf diese Erweiterung des Forschungsfeldes und betrachtet Beiträge von Austin, Searle und Genette (vgl. Jahn 2001, 663–69).

Für die besondere Kommunikationsstruktur narrativer Texte lässt sich ein Phänomen feststellen, das mit Michael Bachtin *Dialogizität* genannt werden kann. Bachtin selbst hat keine einheitliche Theorie der Dialogizität entworfen. Daher gibt es auch häufig unterschiedliche Begrifflichkeiten für gleiche oder sehr ähnliche Phänomene; so beschreibt er die „Redevielalt“ im Roman als „Dialogisierung“, unterscheidet aber auch noch Stimmen- und Sprachvielfalt (Bachtin 1979, 157). Es geht dabei nicht nur um unterschiedliche Textpassagen, welche verschiedene Stimmen repräsentieren, die in vermeintlichem Dialog miteinander stehen, sondern für Bachtin hat jedes Wort im Roman eine „innere Dialogizität“

(Bachtin 1979, 176). Es lassen sich daher zwei verschiedene Grundverständnisse von Dialogizität herauskristallisieren: Die Polyphonie der Stimmen im Roman ist der wesentliche Teil der Dialogizität; die Kommunikation dieser Stimmen untereinander, ein anderer: „Das zweistimmige Wort ist stets im Innern dialogisiert“ (Bachtin 1979, 213).

Schmid (1999) unterscheidet (und verwirft teilweise) sieben Formen der Dialogizität in Texten: zwischen unterschiedlichen Figuren in der fiktiven Welt, zwischen konkretem Autor und konkretem Leser, zwischen abstraktem Autor und abstraktem Leser, zwischen abstraktem Autor und Prätext, zwischen abstraktem Autor und fiktivem Erzähler, zwischen fiktivem Erzähler und Figur sowie zwischen fiktivem Erzähler und fiktivem Leser. Er versteht Dialogizität damit als ein Auftreten der dialogischen Kommunikation. Dialogizität als Polyphonie der Stimmen zu begreifen ist ein anderes Verständnis, für den hier verfolgten Ansatz aber ungleich fruchtbarer.

Bachtin schreibt in seiner Monographie über die Poetik Dostojewskis: „In jeder Stimme konnte er [Dostojewski] zwei miteinander streitende Stimmen hören“ (Bachtin 1971, 37). Und weiter:

Der Autor konzipiert den Helden als *Wort*. Deshalb ist das Wort des Autors über den Helden ein Wort über ein anderes Wort. Es ist an dem Helden als an einem Wort orientiert und deshalb *dialogisch* an ihn *gerichtet*. Der ganze Roman ist so angelegt, daß der Autor nicht *über*, sondern *mit* dem Helden spricht.

(Bachtin 1971, 72)

Zentral ist immer das Aufeinandertreffen *zweier* gleichberechtigter sprachlicher Bewusstseine (Bachtin 1971, 10); statt von einer Vielstimmigkeit spricht Bachtin auch später noch von einer „Zweistimmigkeit“ in Bezug auf Autor und Figur (Bachtin 1979, 215). Was Bachtin als Autorrede bezeichnet, wird in der Erzählforschung mittlerweile jedoch in der Regel dem Erzähler zugeordnet, sodass unter dem Begriff der Dialogizität vor allem Figuren- und Erzählerrede verhandelt werden.¹⁴ Sehr nah steht dem Begriff der Dialogizität in Bachtins Terminologie auch der Begriff der Hybridität. Auch hierbei geht es um die Vermischung zweier Sprachen, Bewusstseine oder Stimmen. Wie Sasse (2010, 132) betont, kommt es bei der Hybridität im Gegensatz zur Dialogizität jedoch zu einer Vermischung oder Verschmelzung; in der Dialogizität seien beide Instanzen auszumachen, da sie dialogisch aufeinander reagierten, die eine im Lichte der anderen wiedergegeben werde (vgl. Bachtin 1979, 247). Dennoch sind die beiden Begriffe nicht trenn-

¹⁴ Zum Verständnis von Dialogizität in der Narratologie vgl. auch Lahn und Meister (2013, 279).

scharf zu unterscheiden; die innere Dialogizität eines einzigen Wortes beispielsweise wird von Bachtin an anderer Stelle als „hybride Konstruktion“ bezeichnet (Bachtin 1979, 195).

Die fremde Rede [die Figurenrede] ist nirgendwo deutlich von der Autorrede [bzw. der Rede der Erzählinstanz; Anm. J.H.] abgegrenzt: die Grenzen sind absichtlich fließend und zweideutig gehalten, oft verlaufen sie durch ein syntaktisches Ganzes, oft durch einen Satz, manchmal jedoch zertrennen sie die Hauptglieder des Satzes.

(Bachtin 1979, 198)

An einer anderen Stelle spricht Bachtin im Zusammenhang der Dialogizität außerdem von einer „Horizontüberlagerung“. In den Worten des Erzählers sei auch immer der Horizont des Autors erkennbar (Bachtin 1979, 203–204).

Während nun narrativen Texten eine *Dialogizität* eigen ist, finden wir in der theatralen Aufführungssituation ein Phänomen, das ich in Anlehnung an Bachtins Begriff *Trialogizität* nennen möchte. Die Trialogizität vereint in sich die Stimmen des theatralen Repräsentationssystems (die ursprüngliche Erzählerstimme), der Figuren und (als Plus zum schriftsprachlichen Erzählen) der realen Schauspieler.

Auch wenn nun die *Dialogizität* nicht zwangsläufig eine *Zweistimmigkeit* sein muss, sondern durchaus auch als Polyphonie, also Mehrstimmigkeit verstanden werden kann, so scheint mir doch der Neologismus *Trialogizität* treffend, um das Mehr in der theatralen Aufführungssituation auf den Punkt zu bringen: Das performative Erzählen schließt sämtliche Stimmen des Erzähltextes ein und fügt der Narration als weitere Zutat die reale Schauspielerstimme hinzu. Die Wichtigkeit dieser zusätzlichen Stimme wird auch in der Theaterwissenschaft betont. So hat schon Brecht das strukturelle Paradox des Theaters unterstrichen, wenn er sagt, dass ein Schauspieler gleichzeitig er selbst ist, wenn er auch jemand anderen (die Figur) darstellt. Der berühmte epische Verfremdungseffekt soll diese Mehrfachstruktur der Darstellung hervorheben (vgl. Kott 1969, 19). Und auch Elam betont: „A well-known actor will bring to his performance, moreover, an ‚intertextual‘ history which invites the spectator to compare it with past performances, thus drawing attention to the performer’s idiolectal traits (common to all his performances)“ (Elam 1980, 86).

Das hier als Trialogizität betitelte Phänomen ist ferner ein Grund dafür, dass feste Ensemblehäuser ein anderes Programm spielen können als freie Theater, deren Schauspieler keine hohe Popularität haben. Die reale Stimme der Schauspieler und wie sie in sich die Stimmen von Figur und Erzählinstanz aufnimmt, hat hohen Wiedererkennungswert und verknüpft für den Zuschauer die Stimme mit anderen Rollen, in denen er die Schauspielerin schon gesehen hat. Damit

wird es Repertoiretheatern ermöglicht, auch unpopuläre Stücke in ihren Spielplan zu integrieren: Stücke, die von sich aus nicht die nötigen Publikumszahlen erreichen würden, können einzig durch die Popularität der eingesetzten Schauspieler ausverkauft werden. Im performativen Erzählen ist die Dialogizität daher keinesfalls zu unterschätzen, sondern bildet entscheidende Elemente, damit überhaupt eine narrative Kommunikation zustande kommt und sich die Inszenierung dieser Narration auch wirtschaftlich lohnt.

Man kann nun fragen, warum sich die performative Narration im Theater nicht nur vom schriftsprachlichen, sondern auch vom alltäglichen mündlichen Erzählen unterscheidet, denn auch hier findet doch die Kommunikation *live* statt: Sender wie Empfänger befinden sich zur gleichen Zeit im gleichen Raum. Mit dem Erzählen im Alltag beschäftigen sich im Zuge des *narrative turn* beispielsweise die Identitätsforscher Bamberg und Georgakopoulou. Sie fragen, wie individuelle, soziale und kulturelle Identitäten (vgl. Georgakopoulou 1997, 123–97) und auch Rollen, Beziehungen, Einstellungen oder Aktivitäten (vgl. Bamberg 2013) durch narrative (Alltags-)Performances konstituiert oder angezeigt werden, d. h. wie sich das Erzählen auf den realen Sprecher selbst auswirkt und seine Identität im kulturellen Kontext bestimmt. Und auch die Soziolinguisten Ochs und Capps (2001) untersuchen, wie sich der reale Kontext einer mündlichen Erzählsituation auf die Erzählung selbst auswirkt. Auch hier spielt die Performativität während der eigentlichen Sprechsituation somit eine entscheidende Rolle. Der große Unterschied zu der hier diskutierten Theorie liegt darin, dass die soziolinguistischen Ansätze – die Herman (1999, 219) als sozionarratologisch beschreibt – sich mit alltäglichem Erzählen, das meistens spontan geschieht, beschäftigen, während wir es im Theater zumeist mit einem hochgradig durchkomponierten Sprechakt zu tun haben, der ein intentional-kommunikatives Artefakt konstituiert und auf eine außertheatrale Wirklichkeit referiert. Das Sprechen im Theater ist nicht alltäglich, sondern symbolisch (oder ikonographisch) und repräsentativ zu verstehen. Zwar sind die beiden Formen von *liveness* als auch von Performativität damit grundsätzlich verschieden und zu unterscheiden, die beiden Phänomene sind aber sinnvoll auch unter der Perspektive von Forschungsansätzen zu betrachten, die dem *narrative turn* zugerechnet werden. Das hier zu entwerfende Modell der theatral-performativen Narration könnte sich mit seinen Analysekrterien jedoch auch für jene anders perspektivierte Fragestellung analog als gewinnbringend erweisen.

Ich werde in der vorliegenden Arbeit jedoch bei der *liveness* und Performativität und damit der Dialogizität des Repräsentationstheaters verweilen. Die besondere Form der *liveness* von Aufführungen ist schließlich auch das Gegenstandsphänomen, über das sich die Theaterwissenschaft definiert, deren

Untersuchungsgegenstand sich erst durch dieses Phänomen von anderen Kunstprodukten unterscheidet. Und so insistiert die Theaterwissenschaft auf der Kategorie der *liveness* auch im Zusammenhang mit der zunehmenden Verwendung von Technologien wie der Projektion aufgezeichneter Videosequenzen auf der Bühne. Laut Fischer-Lichte wird dadurch „die ‚liveness‘ von Theater in keiner Weise beeinträchtigt. Vielmehr mag sie [d. i. die Verwendung von Technologie; Anm. J.H.] die Zuschauer dazu anzuregen oder auch geradezu herauszufordern, die verschiedenen Modi der Wahrnehmung, die von den verschiedenen Medien ermöglicht bzw. postuliert werden, zu reflektieren“.

Das abgebildete und für die nächsten Kapitel grundlegende Modell narrativer Kommunikation im Theater (Abb. 9) gibt eine Übersicht über die an der performativen Narration beteiligten Agenten und Instanzen.

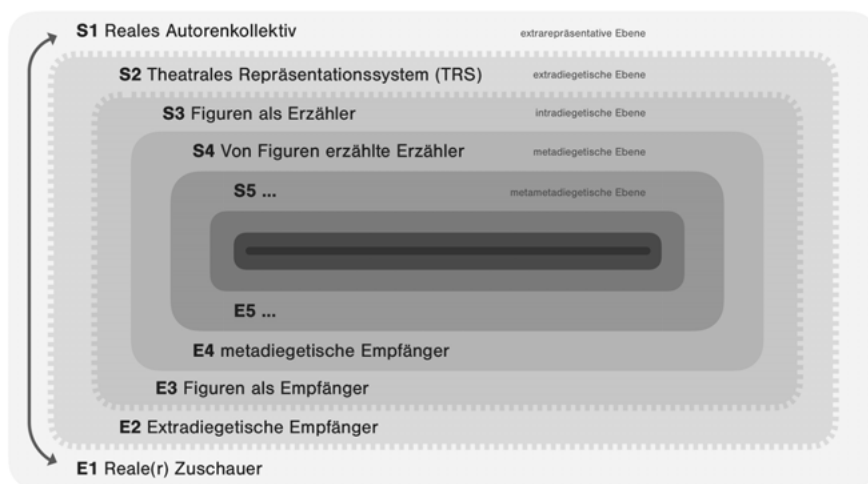


Abb. 9: Erzähltheoretisches Kommunikationsmodell für Theaterinszenierungen

Die Grenzen zwischen den einzelnen Ebenen sind aufgrund der Trialogizität bzw. aufgrund der *liveness* der Aufführungssituation häufig leichter zu überschreiten als in genuinen Erzähltexten. Auch die Aufteilung von Sender und Empfänger ist eine ideelle Darstellung, in Wirklichkeit aber – wie bereits am Ende von Kapitel 3 betont – dynamischer. Im *hic et nunc* der Aufführungssituation kann auch der ursprüngliche Empfänger der performativen Narration (der Zuschauer) jederzeit zum Sender von Sprechakten (im engen und weiten Sinn) werden. Im Inneren

des Modells (ab Ebene S3/E3 und tiefer) gibt es keinen Unterschied zu narratologischen Kommunikationsmodellen anderer Medien. Ich bleibe außerdem dem Vokabular Genettes treu und spreche von *meta*- und *metametadiegetischen* Ebenen statt von *hypo*- und *hypohypodiegetischen* Ebenen (etc.), wie Bal (1981, 48) es vorschlägt.¹⁵

Während ich in den nächsten Abschnitten dieses Kapitels die generellen Verhältnisse der Ebenen untereinander (als auch die im Theater vereinfachte Überschreitung der Ebenengrenzen in Form von Metalepsen) und die Ebene S1/E1 bespreche, widme ich mich in Kapitel 5 der für meinen Ansatz sicher diskussionsträchtigsten Ebene S2/E2.

4.4 Metalepsen: Aufweichung kommunikativer Grenzen in der performativen Narration

Die besprochene Dialogizität ist der Grund, dass sämtlichen diegetischen Ebenen (s. Abb. 9) die Möglichkeit gegeben ist, in die extradiegetische oder auch extratextuelle Ebene überzugehen. Dieser Übergang muss dabei nicht immer deutlich markiert sein, sondern kann Andeutung bleiben; in einem leichten Hinwenden des Schauspielers zum Publikum, in einer geringen Veränderung von Haltung oder Stimmlage, in einer vorsichtigen Annäherung an die Alltagsfolie der mündlichen Kommunikation, vor der das Publikum die theatrale Repräsentation sehen kann. Es ist eben eine *innere* Polyphonie der Stimmen, und die Grenzen sind fließend. Gerade hierin liegt ein Reiz des performativen Erzählens. Dieses Phänomen hat viele Parallelen zum erzähltheoretischen Konzept der Metalepse.

Wolf nennt Metalepsen ein genuin narratives Phänomen, das aber keinesfalls an Erzähltexte gebunden sei, und definiert sie folgendermaßen: „[A] usually intentional paradoxical transgression of, or confusion between, (onto)-logically distinct (sub)worlds and/or levels that exist, or are referred to, within represen-

¹⁵ Da das Präfix „meta-“ suggeriert, die tiefer gelegene Erzählebene reflektiere oder diskutiere die jeweils höher gelegene Diegese, wodurch die Metadiegese eigentlich einen höher gelegenen Status erhalten müsste, hat das Präfix „hypo-“ durchaus begriffliche Vorteile, da ein solches Verständnis damit nicht aufkommt. Meine Entscheidung für „meta-“ ist lediglich der Vergleichbarkeit mit anderen Ansätzen und der weiteren Verbreitung der Terminologie Genettes geschuldet, die ich daher möglichst umfassend übernehmen möchte. Ich begreife meta- und metametadiegetische Ebenen (etc.) aber dennoch als im diegetischen Gefüge tiefer liegend. Zu dieser Diskussion vgl. auch Pier (2014).

tations of possible worlds“ (Wolf 2005, 91). Das antike griechische Drama bezeichnet er als Ort der ältesten Vorkommnisse der Metalepse: „parabasis‘ and ‚out-of-character‘ addresses to the audience“ (91) seien dort keine Seltenheit. Können Metalepsen genauso häufig im Drama oder im Theater vorkommen wie in schriftsprachlichen Erzähltexten (z. B. das häufige Spiel im Spiel, bei dem es zu Grenzüberschreitungen kommen kann), so ist eine bestimmte Art der Metalepse gerade im Theater aufgrund seiner *liveness* am häufigsten zu beobachten: Die Überschreitung der Grenze zwischen repräsentierter und tatsächlicher Welt (TAW und AW) bei der direkten Interaktion mit dem Publikum, also beim Durchbrechen der vierten Wand.¹⁶ Für Vanhaesebrouck (2004) ist diese Art der Grenzüberschreitung Grundkonstante des Theaters: „In each performance there is a constant interaction between the theatrical system and its context; the narrative ‚barriers‘ of the fictional world are constantly crossed.“

In dem hier diskutierten Zusammenhang sollte man vor diesem Hintergrund zwischen einer konstanten Grenzüberschreitung und einem (mehr oder weniger unerwarteten) Ebenenbruch unterscheiden, denn der Metalepse ist zueigen, dass sie den Rezipienten überrascht, da dieser die überschrittene Grenze vormals für (mehr oder weniger) unberührbar gehalten hat.¹⁷ Die im Theater häufigste Grenzüberschreitung – die Zuschaueransprache – kann durch eine wie auch immer geartete Erzählinstanz, eine homodiegetische Figur, in einem Lied (z. B. durch einen Chor) oder auch durch Schrifttafeln etc., die den Zuschauer direkt adressieren, vorgenommen werden. Metalepsen haben nicht zuletzt immer auch die Funktion, den Zuschauer darauf aufmerksam zu machen, dass eine Geschichte erzählt wird (vgl. Nünning und Sommer 2011, 208).

Da eine konstante Grenzüberschreitung nicht als Ebenenbruch empfunden werden muss, kann man dem Theater – statt den Begriff der Metalepse in jedem Fall zu bemühen – eine Tendenz zur Kopräsenz der unterschiedlichen Kommunikationsebenen attestieren: eben jene Idee, die auch der Konzeption der Trialogizität zugrunde liegt. Es hängt immer von der jeweiligen Theaterform ab, wie stark die Metalepse als ein Ebenenbruch empfunden wird. In postdramatischen Performances wie auch im epischen Theater und mittlerweile auch immer mehr in Produktionen des Repräsentationstheaters erwartet der Zuschauer, direkt

¹⁶ Vgl. Wolf (2005, 94–95); die Begriffe TAW und AW stehen für *textual actual world* und *actual world* und stammen aus der von Ryan (1991, 24) beschriebenen *possible worlds theory*.

¹⁷ Die konstante Grenzüberschreitung von realer und repräsentierter Welt ist auch ein grundlegendes Element von Computerspielen, die in der interaktiven Narratologie untersucht werden (vgl. Kap. 4.6).

adressiert zu werden. Wenn der Schauspieler hier als er selbst spricht und etwaige Figuren nur noch ausstellt und sich zu ihnen in Distanz bringt, dann überrascht uns das nicht und sollte – um die Operationalisierbarkeit des Begriffes nicht zu gefährden – nicht mehr als Metalepse bezeichnet werden. Wenn wir aber einer vergleichsweise klassischen Fiktionsrepräsentation beiwohnen, dann können solche Überschreitungen unerwartet sein und bilden im ästhetischen Konzept der Inszenierung einen Ebenenbruch, der etwas Besonderes markieren soll. Am Phänomen der Metalepse ließen sich daher auch theaterhistorische Wandlungen vorführen.

Zu beachten ist vor diesem Hintergrund, dass das Illusionsprinzip, d. h. das bewusste Unterlassen der Zuschaueransprache auf der einen Seite und die Darstellung einer in sich geschlossenen Welt auf der anderen, nicht als Konzept eines ursprünglichen Theaters zu begreifen ist, von dessen Vorlage modernere Theaterformen abweichen. Es wurde vielmehr erst in der Aufklärung entwickelt, namentlich von Denis Diderot und Gotthold Ephraim Lessing. Diderot formuliert dieses Illusionsprinzip in seinem berühmten *Paradox über den Schauspieler* wie folgt:

Der Darsteller ist müde, Sie sind traurig; das kommt daher, daß er sich heftig bewegt hat, ohne etwas zu empfinden, während Sie empfunden haben, ohne sich zu bewegen. Wenn es anders wäre, dann wäre der Beruf des Schauspielers der unglücklichste aller Berufe; aber der Schauspieler *ist* nicht diese oder jene Person, er, er *spielt* sie nur und spielt sie so gut, daß Sie ihn mit ihr verwechseln. Die Illusion besteht nur für Sie; er hingegen ist sich wohl bewußt, daß er nicht die gespielte Person ist.

(Diderot 1968, 489)

Bis dahin war die Publikumsansprache so alltäglich, dass eigentlich nicht von einer Metalepse – einem überraschenden Bruch – gesprochen werden kann. Es bedarf demnach der Darstellung einer repräsentierten Welt, einer Illusion von Wahrheit oder Wirklichkeit, um die Publikumsansprache als Überschreiten einer Grenze empfinden zu können. Diese Form der Metalepse ist somit erst seit dem bürgerlichen Drama der Aufklärung als eben solche zu verstehen.

Das abgebildete erzähltheoretische Kommunikationssystem zeigt – wie gesagt – eine ideelle Aufteilung der an der theatralen Kommunikation beteiligten Instanzen. In der tatsächlichen Aufführungssituation sind die einzelnen Ebenen und Oppositionen ungleich hybrider gestaltet. Der Grund dafür ist die Dialogizität des performativen Erzählens. Dabei ist nicht nur der Sender in seiner Rollenwahrnehmung flexibel, sondern kann auch den Empfänger auf eine andere Ebene heben. Es stimmt nicht, dass ein Schauspieler immer aus der Rolle aussteigt, wenn er das Publikum direkt adressiert, wie Elam (1980, 90) es beschreibt. Vielmehr kann der Schauspieler auch als Figur zum Publikum sprechen, wobei

man dann in jedem Fall separat beurteilen muss, ob es sich hier um eine starke Metalepse handelt (Ebene 4 oder tiefer adressiert Ebene 1) oder ob das Publikum zu einem Teil der dargestellten Repräsentation wird und damit seinerseits dazu aufgefordert wird, vom extratextuellen realen Zuschauer bzw. vom extradiegetischen Empfänger zum diegetischen Adressaten zu werden. Der Zuschauer wird in diesem Fall figuralisiert.

Im Vergleich mit anderen Medien gibt es im performativen Erzählen folglich mehrere Möglichkeiten der Metalepse, die sich in zwei Großgruppen aufteilen lassen: *innertextuelle* und *transtextuelle* Metalepsen. Die erste Gruppe bilden alle Ebenenbrüche und Grenzüberschreitungen, die auch in anderen – im narratologischen Sinne klassischeren – Erzählmedien zu finden sind. Ein Roman hat nicht die Möglichkeit, die reale Leserin zu adressieren; auch eine direkte Lesersprache im Text figuriert immer einen impliziten Leser, der sich auf der intratextuellen Ebene befindet, nicht außerhalb des Textes. Die in diesem Kapitel vorgestellten transtextuellen Metalepsen sind dem performativen Erzählen vorbehalten und stehen im Zusammenhang mit den besprochenen Phänomenen der *liveness* und Dialogizität. Hier wird der eigentliche Erzähltext überschritten und in den realen „Text“ der theatralen Aufführungssituation integriert.

4.5 Autorenkollektiv und impliziter Autor

Im dargestellten erzähltheoretischen Kommunikationsmodell für das Theater sind die Ebenen S3/E3, S4/E4, S5/E5 usw. gleichwertig mit den entsprechenden Ebenen in anderen erzählenden Medien, da intradiegetisch geführte Erzähldiskurse nicht medienabhängig sind. Freilich haben die hier erzählenden Figuren, wie bereits erläutert, größere metaleptische Möglichkeiten. In diesem Kapitel sollen daher nun die äußere Ebene S1/E1 des Autorenkollektivs und eine in einigen erzähltheoretischen Modellen eingesetzte Kategorie besprochen werden, die sich zwischen Autor und Erzählinstanz (bzw. Repräsentationssystem) befindet: der implizite Autor bzw. der – für das Theater adäquatere – implizite Regisseur.

Eine Theaterinszenierung ist nicht das Werk eines einzelnen Menschen, wie es Erzähltexte meistens sind. Vielmehr kommt die performative Narration erst zustande, indem ein mehr oder weniger großes Kollektiv gemeinsam sein künstlerisches und technisches Potential aufwendet. Trotzdem ist es in der Regel der Name des Regisseurs, der gleichsam stellvertretend für die Bezeichnung der Urheberschaft einer Inszenierung herangezogen wird. Dem „Produzentenkollektiv“ steht laut Pfister (2001, 29) auch auf Rezipientenseite ein Kollektiv gegenüber. In der performativen Narration können jedoch diese beiden Kollektive Teil des Au-

torenkollektivs werden, wie es in diesem Kapitel erläutert werden soll. Zum Autorenkollektiv auf der originären Produzentenseite gehören zunächst der Regisseur und der Dramaturg, welche die Strichfassung für die jeweilige Inszenierung erstellen, der ursprüngliche Autor des Damentextes, der die zu inszenierende *histoire* geliefert hat, von der in der Inszenierung dann mehr oder weniger abgewichen werden kann, die Schauspieler, Bühnenbildner, Kostüm- und Maskenbildner, die Licht- und Tonabteilung und auch die Theaterleitung. Entsprechend bezeichnen Früchtl und Zimmermann (2001, 35) die „Inszenierung als kollektive[] Tätigkeit“.

In ihrer Dissertation legt Lodemann dar, wie die Autorschaftsdebatte unabhängig vom Dramatiker (und vom Regisseur als „Vertretung des Dramatikers“; Lodemann 2010, 14) geführt wurde. Der von Barthes (2012 [1968]) propagierte „Tod des Autors“ traf weder Dramatiker noch Regisseur. Dies liegt vor allem in der Tatsache begründet, dass für den Damentext lange Zeit keine Erzählinstanz angenommen wurde, die Nebentexte wurden als direkte Äußerung des Dramatikers begriffen, obgleich es sich um repräsentative und häufig fiktionale Texte handelt (Lodemann 2010, 51–52). Die „Onymität“ – um in Genette’schem Vokabular zu sprechen – einer Inszenierung, die die Anführung des Regisseurnamens in Programmheften, auf Plakaten etc. beschreibt, gehört genau wie der Autorname bei einem schriftlichen Erzähltext zum Peritext der Inszenierung (vgl. Genette 1989, 12–13, 43). Dem Regisseur obliegt es, seine künstlerische Vision im Stück erfahrbar zu machen. Seine Inszenierungsarbeit bedeutet, dass er „das nicht Gesagte des literarischen Textes“ sichtbar macht, wie Scheer (2001, 99) es ausdrückt. Der Name des Regisseurs wird genannt, wenn es um die Urheberchaft einer Inszenierung geht, er ist das eigentliche theatrale Pendant zum Autor von sprachlichen Texten im Foucault’schen Sinne (vgl. „Was ist ein Autor?“ in: Foucault 2003 [1969], 234–270). Diese konzentrierte künstlerische Aufgabe des Regisseurs wird so jedoch erst seit den 40er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts von einer Person ausgeübt – wenn auch Goethe am Weimarer Hoftheater bereits als Regisseur fungierte, was aber zu seiner Zeit noch eine große Ausnahme war. Der Regisseur wurde hier vom bloßen Arrangeur der Inszenierung zum künstlerischen Kopf und Schöpfer eines gleichsam neuen Kunstwerkes (Fischer-Lichte 2001, 293). Zuvor (seit etwa 1770) lässt sich das sogenannte „Wöchner-System“ z. B. am Wiener Burgtheater nachweisen, bei dem immer jeweils ein Schauspieler für ein paar Wochen die Verantwortung für die Aufführungen und neue Inszenierungen übernahm, also mehr als Probenleiter fungierte denn als tatsächlicher Regisseur nach unserem heutigen Verständnis. Und auch in Bezug auf die Kostüme kam dem Schauspieler lange ein größerer Part im Autorenkollektiv zu, galt mancherorts in zeitgenössischen Stücken doch bis ins

zwanzigsten Jahrhundert hinein das Prinzip der Selbstkostümierung (vgl. Simhandl 2007, 136). Die Nennung des Regisseurnamens zusammen mit der jeweiligen Inszenierung hat zudem ganz pragmatische Gründe, sichert es doch die Möglichkeit, eine individuelle Person haftbar zu machen; er trägt die (künstlerische) Verantwortung für die Inszenierung. Theatermacher und Juristen diskutieren, inwieweit dem Bühnenregisseur zudem ein erweitertes Urheberrecht zugestanden werden kann. Dies hängt eng damit zusammen, ob man die Inszenierung als Werk – das sich durch „Merkmale der persönlichen Schöpfung, des geistigen Gehalts, der Formgebung und der Individualität“ (Lodemann 2010, 68) auszeichnet – begreift oder nicht (vgl. Lodemann 2010, 37, 67–69). Laut § 74, Absatz 2 des Urheberrechtsgesetzes wird der Regisseur somit als Vertreter bzw. Vorstand der Künstlergruppe (d. h. der an der Inszenierung Beteiligten) verstanden und ist zu deren Vertretung befugt.¹⁸ Lodemann (2010, 65) resümiert: „Die Funktionen von Regie im Diskurs über Theater und Aufführungen können als Autorfunktionen von Regie verstanden werden.“ Freilich ist dabei nicht die Rolle des Dramaturgen zu negieren, der im Idealfall eng mit dem Regisseur zusammenarbeitet und somit direkten Einfluss auf die resultierende Narration hat. Bereits hier ist also kein Individuum am Werk: Noch bevor den Schauspielern auf der ersten Leseprobe die Strichfassung des zu inszenierenden Textes präsentiert wird, haben Regisseur und Dramaturg bereits als Kollektiv gewirkt, um diese Strichfassung gemäß der jeweiligen künstlerischen Interpretation des Stückes zu erstellen.

Auch der *ursprüngliche Autor* des zugrundeliegenden Dramen- oder Erzähltextes ist bei einer theatralen Rezeption zumeist in den Gedanken der Zuschauer anwesend. Ohne seinen ursprünglichen Text gäbe es die jeweilige Inszenierung nicht. Nicolas Stemann inszeniert Goethes *Faust*, Dimitër Gotscheff bringt Peter Handkes *Immer noch Sturm* auf die Bühne etc. Die Namen der Stückautoren werden meistens mit genannt. Hinsichtlich der künstlerischen Urheberschaft könnte man tatsächlich vom Regisseur und vom Textautor als „zweistufige[m] Autorengefüge statt *einer* markierten Werk-Autor-Relation“ sprechen, wie Lodemann (2010, 95) es tut; dennoch möchte ich für ein Autorenkollektiv plädieren, das eine theatrale Inszenierung erzeugt, auch wenn die Interaktion zwischen Autor und Regisseur in der Regel zeitlich versetzt und nur indirekt über den Text erfolgt. Immer wieder kommt es auch zu Vermischungen dieser ersten beiden Kategorien: Theaterautoren wie Goethe, Brecht oder heute Roland Schimmelpfennig, um nur einige zu nennen, inszenierten und inszenieren ihre Stücke selbst und bilden damit einen vergleichsweise größeren Teil des Autorenkollektivs. Da in

¹⁸ Vgl. Bundesministerium für Justiz und Verbraucherschutz: Urheberrechtsgesetz. <http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/>; Zugriff: 24.03.2016.

diesen Fällen Autor und Regisseur in Personalunion auftreten, bleibt zu diskutieren, ob und in welchem Ausmaß die Inszenierung oder der Text als Grundlage einer weiteren künstlerischen Rezeption angesehen werden, wäre hier doch auch die Inszenierung die ursprüngliche „Äußerung“ der ästhetischen Vision des Verfassers. Es wäre möglich, dass nicht nur im Text verankerte narrative Muster, sondern auch diejenigen der vom Autor auf die Bühne gebrachten Uraufführung zu Konventionen weiterer performativer Erzählungen desselben Stoffes werden.

Der Schauspieler schließlich wird von Sinko als „Textteilnehmer“ charakterisiert, der „aufgrund der narrativen Strategie des Autors sowie seiner eigenen Kompetenz die Referenz des Textes, d. h. dessen Bedeutung, ausarbeitet“ (Sinko 1991, 262). In der Aufführungssituation nehme er „jeden Abend die Rolle des Autors eines polysemiotischen Textes“ ein (Sinko 1991, 264). Für den Schauspieler ist dabei sein Körper das Medium, mit dem er arbeitet. Er „verkörpert“ eine Figur, indem er seinem eigenen phänomenalen Leib eine Zeichenhaftigkeit zukommen lässt, die auf der Bühne potentiell ikonographisch wirkt und zu einem Teilzeichen des Performancetextes wird (Fischer-Lichte 2001, 305). Als bedeutungstragender Teil des Performancetextes ist der Körper wiederum auch ein wichtiger Teil der theatralen Repräsentation, indem er nicht zuletzt den Gang der Narration mit beeinflusst. An der Differenz von realem Schauspielerleib und fiktivem Figurenkörper lässt sich hier wiederum eine Mittelbarkeit ablesen: Der Körper steht als Vermittler auf der ontischen Grenze zwischen Exegese und Diegese bzw. zwischen extra- und intratextueller Ebene. Die Theaterwissenschaft betont, wie wichtig der phänomenale Leib des Schauspielers ist, da dieser niemals ganz hinter dem zeichenhaften Figurenkörper verschwinden könne. Der Faust von Schauspieler A sieht anders aus als der Faust von Schauspieler B, auch wenn sie die gleiche Maske und das gleiche Kostüm tragen; die Figur ist ohne den jeweiligen Schauspielerleib im Theater nicht zu denken (vgl. Fischer-Lichte 2001, 306). Bereits Hegel setzt die „Schauspielerkunst“ als zweite große Kunst neben den musikalischen Vortrag und unterstreicht damit den großen Anteil, den der Schauspieler am Autorenkollektiv hat. Er ist Träger der Modi „Gebärde, Aktion, Deklamation, Musik, Tanz und Szenerie“ (Hegel 1966, 539), worin freilich auch die Aufgaben des heutigen Regisseurs inbegriffen sind.

Bis hierhin unterscheidet sich das Autorenkollektiv des Theaters nicht von dem des Films. Das Differenzkriterium beim performativen Erzählen ist der Zuschauer, der durch seine leibliche Anwesenheit im Moment der Aufführung die Möglichkeit hat, die Narration zu beeinflussen und somit – wenn auch in der Regel in vergleichsweise geringem Maße – Autorfunktionen zu übernehmen. Diezel, der die Erzeugnisse der Theaterwissenschaft zum Thema Narrativität zusammenträgt, stellt fest, dass die „Vielheit und Polyphonie theatralischer Zeichen“

einen „multimediale[n] Wirkungszusammenhang“ erschließen und dass die theatrale Produktion und Rezeption wie ein kollektiver Lektüreprozess zu verstehen seien (Diezel 1999, 70–71). Damit fasst er genau die zentralen Punkte zusammen: Die spezifische Narrativität des Theaters entsteht durch das komplexe theatrale Zeichen und die Kommunikationsstruktur bei einer Aufführung, bei der Produzenten und Rezipienten als Kollektiv agieren. Fischer-Lichte (2001, 149) schreibt: „Die traditionelle Differenzierung von Subjekt und Objekt, Beobachter und Beobachtetem wird sich in einer Ästhetik des Performativen so nicht aufrecht erhalten lassen.“ Historisch interessant ist hier die Wandlung der Wanderbühne in stehende Theaterbauten im bürgerlichen Theater der Aufklärung und die damit einhergehende Verdunklung des Zuschauerraums während der Aufführungen. Wurde hierbei den Zuschauern ihre aktive Partizipationsmöglichkeit (zumindest visuell) teilweise beschnitten – das Prinzip „sehen und gesehen werden“, wie es noch im Barock gegolten hatte, war obsolet geworden, da jetzt die Illusion des Dargestellten im Mittelpunkt stand –, so wurde gleichzeitig der Abteilung für Licht eine wesentlichere Rolle im Autorenkollektiv zugedacht, mussten doch im jetzt geschlossenen Theaterhaus Bühne und Schauspieler künstlich beleuchtet werden (vgl. Simhandl 2007, 135–136).

Das Publikum wirkt nun durch seine Reaktionen – je nach Theaterform mehr oder weniger – unmittelbar auf die Schauspieler und damit die Inszenierung ein (vgl. Pfister 2001, 65): Die schauspielerische Leistung kann durch positive Resonanz (Applaus, Jubel, Lachen) sehr gesteigert werden und den Schauspieler z. B. zu spontanen Improvisationen verleiten, oder er wird verunsichert bzw. gehemmt durch negative Reaktionen (Buh-Rufe, den Saal verlassende Zuschauer, Lachen an den „falschen“ Stellen o. ä.). Gleichzeitig kann der Zuschauer hier auch zu einem extradiegetischen Sender und damit zu einem produktiv am Erzählprozess teilnehmenden Part der theatralen Repräsentation werden. Mit dieser Möglichkeit wird im Theater gerne gespielt, wenn sich einzelne Schauspieler in den Reihen der Zuschauer platzieren und dann von dort zu sprechen beginnen. Zwar begreifen die Zuschauer sehr schnell, dass diese Stimme aus dem Publikum zur Inszenierung gehört, es bleibt jedoch immer der kurze Moment der Überraschung oder sogar des Erschreckens, der – narratologisch ausgedrückt – in der Möglichkeit begründet liegt, dass ein realer Zuschauer plötzlich zu einer eigenständigen sprachlichen Erzählinstanz wird und so den vom Autorenkollektiv geplanten Gang der Narration stört oder verändert.¹⁹

19 In diesem Zusammenhang werden Theorien der interaktiven Narratologie interessant, vgl. dazu den folgenden Kapitelabschnitt 4.6.

All diese Vorgänge im Zuschauerraum haben ebenfalls Auswirkungen auf die Erzählung; die Kommunikation ist ein wechselseitiger Austauschprozess und verläuft nicht eingleisig von einem konstanten Sender zum konstant bleibenden Empfänger, wie es in den meisten anderen Medien der Fall ist. Dass das Publikum immer auch einen aktiven, mitproduzierenden Part bei einer Inszenierung übernimmt, wird auch unmittelbar deutlich, betrachtet man Theaterstücke für Kinder oder Formen des Puppentheaters, bei denen die Zuschauer häufig direkt angesprochen oder nach Zustimmung oder Ablehnung gefragt werden (vgl. Lwin 2010).

Die von Booth 1961 eingeführte Kategorie des *impliziten Autors* ist selbst eine umstrittene. Schmid bezeichnet den implizite(n) als „abstrakten Autor“ und versteht unter diesem Begriff das implizite Bild, das der Leser beim Lesen eines Textes von dessen Urheber erhält (Schmid 2008, 45). Dieses vom Rezipienten konstruierte Bild drückt die werkspezifischen Wertvorstellungen der jeweiligen Inszenierung aus. Zur Differenzierung – insofern man sie für nötig erachtet – kann man im Theater einen impliziten Autor für den zugrundeliegenden Dramentext und einen impliziten Regisseur für die Inszenierung annehmen. Als Leserkonstrukt versteht auch Lodemann (2010, 64) den impliziten Autor, respektive den impliziten Regisseur: „Theatrale Rezeption integriert [...] die Konstruktion des Regisseurs, seiner Vorstellungen und Intentionen aufgrund einer Aufführung durch den Zuschauer“ (vgl. diesbezüglich auch Jannidis 2002). Der implizite Autor ist somit vielmehr ein implizierter Autor und als solcher ein Produkt der interpretatorischen Leistung der Rezipienten. Da ihm somit keine semantischen Kommunikationskanäle zur Verfügung stehen, wird er in dem hier entworfenen narrativen Kommunikationsmodell, das sich auf die Mittelbarkeit als engstes Merkmal der Narrativität bezieht, nicht auf einer eigenen Kommunikationsebene aufgeführt. Der implizierte Autor ist sowohl Teil der Repräsentation als auch Teil dessen, was wir als Autorenkollektiv bezeichnen, können wir doch anhand des künstlerischen Endproduktes, das wir zu sehen bekommen, keine Rückschlüsse ziehen, welche singulären Kräfte im Produktionsprozess für welche ästhetischen Entscheidungen verantwortlich waren. Insofern ist der implizierte Autor durchaus existent – wenngleich er auch nicht zur narrativen Instanz erhoben werden sollte: Das Bild, das wir uns auf Grund einer Inszenierung vom Regisseur machen, wird wohl gerade wegen der Kollektivität des Produktionsprozesses nie mit dem realen Regisseur gleichzusetzen sein.²⁰ Wenn ich vom Autorenkollektiv spre-

²⁰ Genette (1998, 290–291) nennt die kollektive Autorschaft als einen Fall der gültigen Unterscheidung zwischen realem Autor und Autorbild bzw. implizitem Autor.

che, benutze ich den Terminus „Autor“ im Sinne der Foucault'schen Autorfunktion, die ihrerseits Parallelen zum implizierten Autor aufweist. Der reale Autor ist für uns immer unzugänglich: Alles, was wir über ihn auszusagen vermögen, basiert auf seinen Texten oder Selbstdarstellungen, sind Interpretationen über ein von uns getrenntes Individuum. „Autor“ ist daher als Entität zu begreifen, die verantwortlich zeichnet für die Einsetzung des Theatralen Repräsentationssystems, das seinerseits die erzählte Geschichte vermittelt und in Kapitel 5 dieser Arbeit umfassend vorgestellt wird. Auch Genette spricht sich in dieser Weise gegen die Einführung des implizi(er)ten Autors als narrative Instanz aus, da es sich eben nur um eine „*Vorstellung vom Autor*“ handle und „man die Instanzen nicht ohne Not vermehren sollte“ (Genette 1998, 291).²¹ In ihrem wissenschaftsgeschichtlichen Überblick über die Diskussion um den *implied author* stellen Kindt und Müller die verbreitete Annahme fest, dass sich der Begriff „optimal dazu eignet, Beschreibung und Interpretation eng miteinander zu verbinden“ (Kindt und Müller 1999, 282), dass hier also eine Brücke zwischen einer lediglich als heuristisches Analyseinstrumentarium verstandenen und einer interpretativen Narratologie geschlagen wird. Für eine deskriptiv orientierte Narratologie – und daher auch für den hier verfolgten heuristischen Ansatz – sei die Kategorie jedoch überflüssig (vgl. Kindt und Müller 1999, 285). Einen berechtigten Einwand gegen die Eliminierung der Kategorie des implizierten Autors im Kommunikationsmodell liefert Jannidis (2002, 547): Er weist darauf hin, dass die Erzählinstanz (in meinem Falle das Theatrale Repräsentationssystem) ebenso wie der implizite Autor konstruierte „Konzepte des Lesers“ seien. Folgte man diesem Ansatz, müsste man konsequenterweise beide Ebenen eliminieren; ein Vorgehen, das für meinen Ansatz nicht förderlich wäre. Auch wird das Repräsentationssystem nicht nur vom Zuschauer impliziert, sondern von den Produzenten der Inszenierung in einem aktiven künstlerischen Prozess dynamisch gestaltet.²²

Auf der anderen Seite des Kommunikationssystems tritt die Problematik des Impliziten ebenfalls zutage, hier lässt sich jedoch besser begründen, warum dem Theatralen Repräsentationssystem ein aktives Kommunikationspotential zukommt, da der extradiegetische Empfänger vor allem die Rolle eines idealen Rezipienten einnimmt.²³ Wie bereits Genette (1998, 285) feststellte, sind implizierter

21 Walsh schließt sich dieser Meinung an und konstatiert: „[O]ur idea of the author of a written narrative is not more than an interpretation“ (Walsh 2007, 84).

22 Zur Dynamik des Theatralen Repräsentationssystems und seiner Neugestaltung für jede Inszenierung vgl. Kap. 5.

23 Die anthropomorphen Begriffe „extradiegetischer Empfänger“ und „idealer Rezipient“ sollen nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich hierbei um genauso abstrakte Konstrukte handelt, wie es das TRS selbst ist.

Leser und extradiegetischer Adressat nicht zu unterscheiden, da zweiterer ebenso implizit bleibt und eben nicht explizit im Text nachzuweisen ist. Auch von dieser Seite bietet es sich somit an, die beiden vermeintlich geschiedenen Ebenen zu einer Ebene zu verbinden und vom Autorenkollektiv und dem Theatralen Repräsentationssystem auf der einen und vom Zuschauer und extradiegetischen Empfänger auf der anderen Seite zu sprechen, bei denen jeweils das Implizite impliziert ist. Der „virtuelle Leser“, wie Genette (1998, 292) den implizierten Leser nennt, ist also gleichsam immer ein mitzudenkender Teil der Instanzen „Zuschauer“ und „extradiegetischer Empfänger“ (E1 und E2). Im Zuge der Aufführung sollte der Zuschauer versuchen, in seiner Rezeptionshaltung möglichst dem *extradiegetischen Empfänger* zu entsprechen, d. h. eine solche Rezeptionshaltung anzunehmen, die der vom Repräsentationssystem implizierten entspricht, um eine gelingende Kommunikation sicher zu stellen. Dieser dynamische und im performativen Erzählen angelegte Rezeptionsprozess wird besonders deutlich, wenn der Schauspieler als Figur den Zuschauer direkt anspricht: Dies ist ein Bruch der ontologischen Grenzen, d. h. eine Metalepse, wie sie im vorigen Kapitel beschrieben wurde. Der Zuschauer wird hier zum anthropomorphisierten extradiegetischen Empfänger gemacht und durch die Art der Ansprache der Figur auch indirekt, aber im Text nachweisbar, charakterisiert (vgl. Kuhn 2011, 113).

Die Instanz der kollektiven Autorschaft ist ein dynamisches Konstrukt und weist aufgrund der Interaktionsmöglichkeiten während der Aufführungssituation Überschneidungen mit ursprünglichen Empfängerinstanzen auf. Je nach Theaterform ist sie variabel; so ist beispielsweise die produktive Funktion des Zuschauers im Kindertheater oder im Improvisationstheater, wenn die Zuschauer z. B. über den weiteren Verlauf des Stückes abstimmen (vgl. Richardson 2007, 146), häufig sehr viel stärker ausgeprägt als in klassischen Inszenierungen dramatischer Texte. Auch in der Performance Art wird zum Gelingen der Aufführung häufig auf die Aktivität des vermeintlichen Zuschauers gesetzt, der sich in irgendeiner Art zu dem Dargestellten verhalten soll, vielleicht sogar aktiv eingreifen muss. Wenn hier auch keine Repräsentation gegeben ist, also nicht von Narrativität im Sinne der Mittelbarkeit gesprochen werden kann, so folgt die Performance doch einem bestimmten Ereignisverlauf, der durch die Zuschauerin (mit-)bestimmt wird. Da es sich beim performativen Erzählen auch um ein interaktives Erzählen handelt – wie ich es im folgenden Kapitelabschnitt besprechen werde –, ist auch der implizierte Autor ein dynamisches Konstrukt, wie Ben-Arie (2009, 156–157) in seinem Kommunikationsmodell des interaktiven Erzählens ebenfalls feststellt.

4.6 Exkurs: Theater als Untersuchungsfeld von *Interactive Storytelling* und *Emergent Narrative*

„[E]ine Theateraufführung, die nicht vor Zuschauern stattfindet, die also nicht rezipiert wird, ist keine Theateraufführung. Die Zuschauer bilden vielmehr einen ihrer konstitutiven Bestandteile – ohne Zuschauer gibt es keine Aufführung.“ So beschreibt Fischer-Lichte (1983, 16) die grundlegende Bedingung des hier zu untersuchenden Mediums. Und gerade diese Grundkonstante performativen Erzählens öffnet die Thematik in einer erzähltheoretischen Herangehensweise dem Forschungsfeld der interaktiven Narratologie.

Die interaktive Narratologie²⁴ setzt sich meistens mit interaktiven Computerspielen, d. h. mit virtuellen Medien und nicht mit theatralen Inszenierungen auseinander. Gelegentlich spricht sie dem Theater sogar direkt die Interaktivität ab (vgl. Ben-Arie 2009, 153). Vereinzelt werden jedoch Theorien des Theaters oder der Performance herangezogen, um Modelle für interaktive narrative Spiele zu konstruieren (Laurel 1991; Mateas 2004; Tanenbaum und Tanenbaum 2008). In ihrem theaterwissenschaftlichen Beitrag zeigt Tecklenburg (2014, 83–90) hingegen überzeugend, dass das Theater in seiner Fähigkeit des interaktiven Erzählens dem Computerspiel in nichts nachsteht. In der interaktiven Narratologie geht es darum, dass die Erzählung nur zu einem Teil durch die *top-down*-Aktivitäten des Autors oder der Erzählinstanz organisiert wird und der Nutzer durch *bottom-up*-Interaktionen die Narration produktiv verändern kann (vgl. Ryan 2009, 51). Die Frage der Autorschaft ist in diesem Feld daher eine häufig diskutierte. In den *Computer Studies* wird das interaktive oder ludische Element oft aber auch als der Gegenpart zum Narrativen angesehen (vgl. Neitzel 2014, § 24). Dass die ludischen Abschnitte des Spiels – also die „playscenes“ im Gegensatz zu den filmischen „cutsscenes“ – jedoch auch wesentliche Beiträge zur Gesamtnarration leisten können, beobachtet Neitzel (2014, § 26).

Die Möglichkeit des Eintritts in eine vorab konstruierte erzählte Welt ist nun der Punkt, an dem Theaterinszenierung, Theateraufführung und Computerspiel sich treffen. Eine Inszenierung – auch im Repräsentationstheater, das den Hauptfokus der vorliegenden Arbeit bildet – kann vom Autorenkollektiv so angelegt sein, dass an gewissen Stellen ein Weiterkommen in der geplanten Narration im

²⁴ Die Diskussionen dieses Forschungszweiges finden vor allem Niederschlag in den Veröffentlichungen der seit 2008 jährlich stattfindenden International Conference on Interactive Digital Storytelling (ICIDS): *Interactive Storytelling*. Diese Konferenz entstand aus der deutschen TIDSE (Technologies for Interactive Digital Storytelling and Entertainment; seit 2003) und der französischen ICVS (International Conference on Virtual Storytelling; seit 2001).

Zuge der Aufführung vom Mitwirken oder Entscheiden des Rezipienten abhängt. Wie im Computerspiel ist die transtextuelle Metalepse bzw. die konstante Grenzüberschreitung – als Rezipient gleichzeitig innerhalb und außerhalb der erzählten Welt zu sein (vgl. Kap. 4.4) – im Theater geradezu konstituierendes Element. Die einfachste Form dieses interaktiven Erzählens ist das Kasperletheater, in dem die jungen Zuschauer z. B. Kasper vor Gefahren warnen müssen. Auch in der Performance Art, in der keine Repräsentation gegeben ist und die engste Narrativitätsbedingung der Mittelbarkeit nicht erfüllt wird, ist das interaktive Element häufig ein wesentlicher Bestandteil des dargestellten Ereignisses.

Der entscheidende Unterschied ist, dass die Interaktionsmöglichkeiten des Computerspielers im Programmierungsprozess genau festgelegt und somit begrenzt werden, während der Theaterbesucher nicht an programmierte Verhaltensmuster gebunden ist und theoretisch frei handeln kann. Hier helfen Konventionen, den geplanten Gang der performativen Narration durchzuführen und Interaktionen nur dort zu evozieren, wo sie auch gewünscht sind bzw. andere interaktive Tätigkeiten des Zuschauers auf ein unwesentliches Mindestmaß zu reduzieren (z. B. das leise Verlassen des Raumes statt des lauten Protestes, wenn das Dargestellte nicht den eigenen Geschmack trifft).

Im interaktiven performativen Erzählen kann dem Rezipienten ebenfalls die Möglichkeit gegeben sein, die dargestellte Welt in einer selbst gewählten Ordnung zu erkunden. Das ist der Fall, wenn nicht nur eine klassische Guckkastenbühne zum Ort der narrativen Repräsentation wird, sondern die Darstellungsräume mit den Rezeptionsräumen zusammenfallen oder interagieren.²⁵ Ein solches Konzept verfolgte Nicolas Stemmann beispielsweise mit seinem Theaterprojekt *Kommune der Wahrheit. Wirklichkeitsmaschine* im Hamburger Thalia Theater (2013), bei dem der gesamte öffentliche Bereich des Theaterhauses sowie Bühne und Nebenbühne von den Darstellenden okkupiert waren und von den Zuschauern erkundet werden mussten. Das Projekt lief täglich vom 13. bis 17. September 2013 und beschäftigte sich mit aktuellen Zeitungsmeldungen des jeweiligen Tages, die direkt theatral bearbeitet und dadurch kommentiert wurden. Die übergeordnete Frage war, wie die mediale Reproduktion der Wirklichkeit auf den Rezipienten wirkt und wie die Beschäftigung mit diesen Medien im Umkehrschluss wieder Wirklichkeit erzeugen kann. Dabei waren einige Installationen permanent, andere kleinere Auftritte (Monologe oder Dialoge der Schauspieler untereinander oder mit dem Publikum) nur einmalig an bestimmten Schauplätzen zu sehen, sodass tatsächlich jedem Zuschauer, je nachdem wann er wo war,

²⁵ Zu den verschiedenen Verhältnissen von Zuschauerraum und Bühne/Spielfläche vgl. Kap. 7.3.

ein individuelles Theatererlebnis zuteil wurde. Die zeitliche Abfolge – und damit die Herstellung etwaiger Ereignishaftigkeit – dieser segmentierten Gesamterzählung wurde damit von jedem Zuschauer selbst bestimmt, wie es z. B. auch im Genre der Hypertextfiktion – einer Subform des interaktiven Erzählens – passiert (vgl. Ryan 2009, 44). Eingerahmt wurden diese Teilsegmente, die in einem *bottom-up*-Prozess erkundet werden mussten, von *top-down*-Paratexten in Programmankündigungen und -heften, einführenden Worten des Regisseurs am Theateringang sowie einem abschließenden inszenierten Part auf der großen Bühne, bei dem die Zuschauer wieder klassisch als Rezipienten in den Zuschauerreihen saßen. Dieser inszenierte Schlussteil spielte zusätzlich in einer fiktiven Zukunft: Die an der *Kommune der Wahrheit* beteiligten Akteure gaben scheinbar nach dem Projekt Interviews über die Zeit in der Kommune ab. Diese Interviews wurden auf den eisernen Vorhang projiziert und waren offensichtlich bereits im Vorfeld aufgezeichnet. Die narrative Mittelbarkeit war hierbei also ungleich höher als in den vorangegangenen interaktiven Momenten des Projekts. Nichtsdestotrotz sollte man jedoch die Gesamtinszenierung betrachten; offenbar ist es für eine gelingende interaktive Narration notwendig, einen gewissen Rahmen, ein Skript und eventuell auch Verhaltensregeln für die teilnehmenden Rezipienten vorher zu bestimmen. Eine *bottom-up*-Erzählung kann alleine keinen einheitlichen Schluss produzieren, ein im aristotelischen Sinne dramatischer Verlauf (Beginn – Mitte – Ende) bedarf der vorherigen Planung und der Durchsetzung eines *top-down*-Prinzips (vgl. Ryan 2009, 52).

In der Forschung wird die Immersion des Zuschauers in das Geschehen als konstituierendes Element von interaktivem Erzählen gesehen – die Einfühlung in die und das Erleben der virtuellen Welt. Ryan (2009, 54–57) unterscheidet vier Arten der Immersion im interaktiven Erzählen, die spatiale, epistemische, temporale und emotionale Immersion. Auf die theatrale Situation übertragen, lässt sich feststellen, dass die theatrale Immersion (z. B. im Gegensatz zum Film) nicht zwangsläufig passiv sein muss. Auch die von Ryan unterschiedenen Immersionsarten finden eine Abbildung im Theaterkontext: Während die spatiale Immersion geradezu als fundamentaler Bestandteil des Theaterbesuchs bezeichnet werden kann, sind auch die drei anderen Arten der Immersion im Theater leicht zu erreichen, werden aber teilweise durch bestimmte Theaterformen bewusst verhindert. Das berühmteste Beispiel gegen eine emotionale Immersion des Zuschauers ist sicher Brechts episches Theater, wohingegen (meist künstlerisch weniger anspruchsvolle) Rührstücke gerade diese Art der Immersion verfolgen. Aber auch persönliche Einstellungen können die emotionale Immersion fördern: Die Vorliebe für einen Schauspieler in einem Ensemble ist beispielsweise eine gute Voraussetzung für eine emotionale Immersion des Zuschauers in dessen Rolle, da

der Schauspieler durch vorherige Darstellungen bereits die Empathie des jeweiligen Zuschauers geweckt hat. Andere – in narrativer Hinsicht eher teleologisch orientierte – Inszenierungen wie z. B. Kriminalstücke betonen vor allem die epistemische Immersion: Die Zuschauerin verspürt den Drang zu wissen, wie der entworfene Konflikt gelöst wird und kann im Zuge einer Ermittlung sogar zur Zeugin gemacht werden und mit ihrem Wissen die Narration voranbringen. Die temporale Immersion entsteht vor allem, wenn die Neugier des Zuschauers auf den Verlauf der Handlung gelenkt wird, wenn diese ihn überrascht oder in Spannung hält. Wie unterschiedliche Theorien des Schauspiels, des Skriptschreibens oder des Regieführens und deren jeweiliger Umgang mit Timing oder Charakterformung direkten Einfluss auf den Grad der Zuschauerimmersion haben, untersucht El-Nasr (2007, 215–220) in ihrem Beitrag, in dem sie Performancetheorien und interaktive Narratologie verbindet. Statt von Immersion spricht sie allerdings von *engagement*.

Ein dem *interactive storytelling* verwandtes Untersuchungsfeld ist das der *Emergent Narrative*, ein Konzept, das von Aylett (1999) eingeführt wurde. Ryan (2006, 12–16) unterscheidet in ihrer Monographie *Avatars of Story* verschiedene narrative Modi und stellt hier unter anderem auch die Begriffspaare *scripted/emergent* und *receptive/participatory* einander gegenüber, wobei der partizipatorische als Subkategorie des emergenten Modus verstanden wird. Diese Kategorien lassen sich ebenfalls auf das Theater abbilden. Zwischen den beiden von Ryan eingeführten Begriffspaaren spielt sich das performative, interaktive Erzählen des Theaters ab: Eine Inszenierung ist immer mehr oder weniger im Vorfeld geplant und zur Rezeption gedacht, die emergenten und partizipatorischen Momente haben jedoch immer einen mehr oder weniger großen Anteil an der Gesamtnarration. Die eingangs genannte Konzeption von Aufführung belegt dabei, dass emergente und partizipatorische Elemente im performativen Erzählen keinesfalls nur fakultative, sondern obligatorische Bestandteile sind: ohne Zuschauer keine Aufführung. Auch wenn der Rezipient sich nicht aktiv (z. B. auditiv) ins Geschehen einbringt, so bewirkt seine raumzeitliche Präsenz während der Aufführung die Erfüllung partizipatorischen und emergenten Erzählens. Zwar liegen dem Verfassen einer interaktiven Erzählung, wie in Kapitel 4.5 beschrieben, besondere Autorschaftsverhältnisse zugrunde (vgl. auch Louchart et al. 2008, 273), es liegt aber im Ermessen des Autorenkollektivs, wie viel Gewicht eine Inszenierung auf diese Anteile legt. Schon Aylett (1999, 85) hat festgestellt, dass sich emergente Narrativitätsstrukturen auch ergeben, wenn ein Schauspieler anfängt zu improvisieren. Sei diese Improvisation im Skript vorgesehen oder nicht – performatives Erzählen ist aufgrund seiner *liveness* immer bis zu einem gewis-

sen Grad emergent. Auch Abbott beschreibt das Phänomen des „emergent behaviors“ als Gegenpart zur zentral organisierten Narrativität, statt eines *top-down*-liege jenen Fällen ein *bottom-up*-Prinzip zugrunde (Abbott 2008a, 228–229). Zu unterscheiden ist in diesem Zusammenhang jedoch bloßes emergentes Verhalten (*emergent behavior*) und tatsächliche emergente Narration. Während das emergente Verhalten zwar die theatrale Narration beeinflussen kann, muss es selbst deshalb noch lange nicht eine der besprochenen Narrativitätsbedingungen erfüllen. Auf diesen in der Forschung häufig vernachlässigten Unterschied weist auch Walsh (2011a, 82) in seinem Beitrag hin. Das Problem der *emergent narrative* sei nicht das Emergente, sondern das Narrative (76).

Im Improvisationstheater schließlich ist der emergente Modus der Dreh- und Angelpunkt des Narrativen (vgl. auch Walsh 2011a, 76). Ohne Skript entsteht im Hier und Jetzt der Aufführungssituation eine neue narrative Repräsentation, die nicht nur durch die Launen der einzelnen Darstellenden, die auf die Aktionen der anderen Darstellenden achten und direkt reagieren, ihre spezifische Form erhält, sondern auch durch Zwischenrufe der Zuschauer weitergetrieben oder in eine andere Bahn gebracht werden kann. Das Improvisationstheater wird von Baumer und Magerko (2009, 140) daher auch als das realweltliche Vorbild anderer interaktiver Erzählmedien bezeichnet, die daran arbeiten, ihre emergente Dynamik ähnlich weit zu treiben. Die Performer und teilnehmenden Zuschauer übernehmen hier die Rolle der Spieler in interaktiven Computerspielen und befolgen dabei die gleichen Regeln, so Tanenbaum und Tanenbaum (2008). Vor diesem Hintergrund erweist es sich als sinnvoll für die interaktive Narratologie, sich an Theatertheorien – vor allem jenen zur Improvisation und Interaktion mit dem Zuschauer – zu orientieren, um selbst Modelle oder Bauanleitungen für interaktive Computerspiele zu entwickeln, die dem Ursprung des performativen Theaters näher kommen, wie auch Tanenbaum und Tanenbaum (2008, 262) resümieren: „[I]t seems only reasonable that contemporary theory from theater and drama [should] be explored for its relevance to the task of designing Interactive Narrative systems.“

Nicht nur experimentelle Theaterformen und die Performance Art, sondern auch das klassische ausgerichtete Repräsentationstheater der Stadt- und Staatstheater und Landes Bühnen arbeitet interaktiv. In den spezifischen Momenten der Zuschauerpartizipation werden die Zuschauer Teil des Autorenkollektivs und gestalten somit auch das Repräsentationssystem mit und die Darstellenden werden zu extradiegetischen und realen Empfängern. Diese gemeinsame Formung der Repräsentation beobachten in ähnlicher Weise auch Louchart et al. (2008, 277): „Although an EN [*Emergent Narrative*] system is authored in advance, the respon-

sibilities of narratorship become shared between system and interactor.“ Interaktionsmomente können jedoch auch im Theater ziemlich zuverlässig geplant werden. Seit der Domestizierung des Theaterpublikums im achtzehnten Jahrhundert fiel dem *top-down*-Prinzip der Inszenierung ein sehr viel stärkerer autor-schaftlicher Einfluss zu als etwaigen *bottom-up*-Aktionen: Wenn wir als Zuschauer im Chor singen sollen, dann singen wir im Chor, sogar Dinge wie „Wir sind alle individuell“, wie es in Stemmanns Jelinek-Inszenierung *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie* (Thalia Theater 2009) geschah.

4.7 Aus der Praxis: Erzählkommunikation im *Goldenen Drachen*

In der in der Einleitung (Kapitel 1.2) vorgestellten Szene aus Roland Schimmelpfennigs Inszenierung *Der Goldene Drache* fallen in erzählkommunikativer Hinsicht einige Besonderheiten auf. So sehen wir fünf Schauspieler, die alle auch eine Erzählinstanz sprechen, („Fünf Asiatinnen in der winzigen Küche ...“). Dass diese Erzählinstanz trotz des gelegentlich auftretenden „Wir“ heterodiegetisch ist, wird im Verlaufe des gesamten Stückes augenfällig. Christiane von Poelnitz spielt zusätzlich einen jungen Chinesen mit Zahnschmerzen. Falk Rockstroh und Johann Adam Oest steigen in die Stewardessrolle, indem sie sich ein Halstuch umhalten und ihre Gesichtszüge erweichen lassen. Auch die anderen beiden steigen in der zitierten Szene in die Rollen von Küchenpersonal. In diesen Rollen werden Figurentexte wie beispielsweise „Der Zahn muss raus!“ oder auch „Darf ich Ihnen schon etwas zu trinken bringen?“ gesprochen. Zwischendurch gibt es die häufig wiederholte Publikumsansprache: „Der Kleine hat Zahnschmerzen“ mit begleitender erklärender Geste der Schauspieler. All diese Sätze werden auf unterschiedlichen repräsentationslogischen Ebenen gesprochen und das Konzept der Trialogizität ermöglicht es, die einzelnen Ebenen analytisch getrennt voneinander zu betrachten. Es sei hier jedoch darauf hingewiesen, dass sich zwar einzelne Sätze vornehmlich als Erzähler-, Figuren- oder auch Schauspielertext bestimmen lassen, dass das Phänomen der Trialogizität in der performativen Narration jedoch ein allgemeines ist. Wie auch Bachtins Dialogizität ist die Trialogizität Teil eines jeden gesprochenen Wortes: Die Schauspielerstimme spricht einen Figurentext, der durch die Erzählinstanz zitiert wird.

Die Körperlichkeit der Schauspieler macht die Unterschiede zwischen den einzelnen Kommunikationsebenen deutlich: Als Figuren sprechen sie zueinander, die Gesichter sind schreiend verzehrt, besorgt oder stewardessartig freundlich. Die Passagen, die ich dem Erzählertext zuordne (im Transkript in Kapitel 1.2 mit dem Nebentext „nach vorn“ gekennzeichnet) werden durch eine sehr viel

neutralere, sachliche Körperlichkeit unterstützt und die Schauspieler sprechen gleichsam über das Publikum hinweg in den Zuschauerraum hinein. Davon unterscheiden sich die Passagen des Schauspielertextes (im Transkript mit dem Nebentext „*zum Publikum in den ersten Reihen*“ ausgezeichnet) insofern, als dass die Sprechenden direkten Augenkontakt zu einzelnen Zuschauern suchen und den geäußerten Satz („Der Kleine hat Zahnschmerzen“) durch erklärende Gesten von Armen und Schultern unterstützen, als wollten sie sagen: „Da kann man nichts machen.“ Auch in anderen Szenen der Inszenierung wird das Prinzip der Dialogizität deutlich hervorgehoben: so beispielsweise wenn „der Mann im gestreiften Hemd“ (gespielt von Christiane von Poelnitz) sich Bier über die Hose schüttet und die Schauspielerin den Satz „dabei gieße ich mir etwas Bier über die Hose“ sagt. Die Figur (auf die das „ich mir“ vermeintlich hinweist) hat keinerlei Motivation, diesen Satz zu äußern und als Erzählinstanz müsste sie „dabei gießt er sich etwas Bier über die Hose“ sagen. Sätze wie dieser sind somit klar dem Schauspielertext zuzuordnen.

Während der Figurentext eine vierte Wand behauptet, bricht der Erzählertext mit dem Illusionsprinzip der Darstellung. Es sind jedoch nicht allein diese Erzählerpassagen, die der Inszenierung ihren narrativen Anstrich geben, wie in den folgenden Kapiteln deutlich werden soll: Auch die Konstituierung von räumlichen und zeitlichen Verhältnissen und die Ausgestaltung des sprachlichen und visuellen Kanals bewirken diesen Effekt. Als Ebenenbruch und damit als trans-textuelle Metalepse ließen sich die Passagen des Schauspielertextes kennzeichnen, da hier das Publikum direkt und nicht nur als abstraktes Gegenüber angesprochen wird.