

5 Das Theatrale Repräsentationssystem (TRS) und seine Kanäle

In der Filmnarratologie erweitert Kuhn (2011) Genettes Frage *Wer spricht?*, die sich lediglich auf sprachliche Erzählinstanzen bezieht, zu den Fragen *Wer erzählt?* und *Wie wird erzählt?*, um den Pluralismus der narrativen Instanzen im Film greifen zu können. Eine Antwort auf diese Fragen lautet: „Film erzählt durch das Zusammenspiel aus Sprache, Kamera, Montage und *Mise-en-scène* bzw. durch das Zusammenspiel verschiedener sprachlicher, visueller und auditiver Zeichensysteme“ (Kuhn 2011, 73). Die Stimme (eine Kategorie Genettes) wird daher auch zur narrativen Instanz umgewandelt (vgl. Kuhn 2011, 75); ein Vorgehen, das zugleich der häufigen (aber unnötigen) Anthropomorphisierung von Erzählinstanzen entgegenwirkt. In Kuhns erzähltheoretischem Modell setzt der implizite Autor/Regisseur auf der extradiegetischen Ebene die visuelle Erzählinstanz (VEI) und eine oder mehrere sprachliche Erzählinstanzen (SEI) ein, deren Zusammenspiel das filmische Erzählen konstituiert: Die VEI zeigt und die SEI erzählt die diegetische Welt. Die SEI besteht dabei explizit nur aus fakultativen narrativen sprachlichen Mitteln wie z. B. Schrifttafeln, sprachlichen Projektionen, einem Voice-over oder Voice-off oder den Worten einer (Erzähler-)Figur, wenn diesen eine Ereignishaftigkeit im narratologischen Sinne attestiert werden kann. Nicht alle dialogischen Passagen der Figuren zählen zur SEI: Sie müssen zum auditiven Element der VEI gerechnet werden, wenn sie laut der Minimaldefinition nicht narrativ sind (vgl. Kuhn 2011, 85–86, 94–97). Die SEI ist folglich mit der extra-heterodiegetischen Erzählinstanz der Nebentexte des Dramas zu vergleichen, wenn die von ihr vermittelten Inhalte in einer Inszenierung auch explizit von dieser abweichen können.

In diesem kurzen filmnarratologischen Exkurs zeigen sich bereits die grundlegenden Probleme, die mich dazu bewegen, für das Theater nicht zwischen mehreren Erzählinstanzen zu differenzieren, sondern von einem Repräsentationssystem auszugehen, das sämtliche narrativen und potentiell narrativen Kanäle in sich vereinigt. Das erste Problem ist der Instanzenbegriff: Mit einer Umbenennung des Erzählers in eine Erzählinstanz mildert man zwar die Tendenz zur Anthropomorphisierung, dennoch ist eine Instanz immer eine Singularität und durch ihre Integration in das Kommunikationsmodell ist es nur ein kleiner Schritt, dieser Instanz im Gefüge von Diegese und Extradiegese einen ontologischen Status zuzusprechen, was ich mit dem Systembegriff zu umgehen versuche. Die Debatten um einen extra-heterodiegetischen Erzähler – die ich bereits in Kapitel 2.3 thematisiert habe – sind immer ontologisch ausgerichtet; es geht um

die Frage, wo eine solche Instanz, die weder Teil der erzählten Welt noch der reale Autor selbst sein soll, ontologisch verortet werden kann. Diese Frage ist in unserem Zusammenhang jedoch irrelevant, und ihre Beantwortung brächte keinen Erkenntnismehrwert oder eine gesteigerte Operationalisierbarkeit. Die Ebene S2/E2 stellt in meinem Modell somit keine eigene ontologische Ebene dar – verdeutlicht durch die gezackten Linien –, sondern kann als vermittelnde Ebene zwischen S1/E1 und S3/E3 bzw. zwischen äußerem und innerem Kommunikationssystem begriffen werden. Das Repräsentationssystem ist damit der Ort der narrativen Vermittlung selbst: Es verbindet die beiden Bereiche, die sich durch divergierende Raumzeitkontinua auszeichnen. Das Präfix „Re-“ macht besonders auf diese Funktion aufmerksam. Es soll nicht als Markierung einer temporalen Verschiebung und damit einer Nachträglichkeit des Erzählens gegenüber dem Erzählten missverstanden werden, sondern verdeutlicht die Ikonizität des Gezeigten.

Das zweite Problem betrifft die visuelle Erzählinstanz (VEI) des filmnarratologischen Modells, die gelegentlich auch audiovisuelle Erzählinstanz genannt wird. Bereits hier vereinigt eine einzige Instanz die beiden filmischen Kanäle, den visuellen und den auditiven. Was im Film noch handhabbar ist, uferf aus, wendet man es auf das Theater an: Bereits in Kapitel 2.4 habe ich mich auf Pfister bezogen, der die Vielzahl der theatralen Kanäle genauer differenziert, indem er sprachliche, optische, akustische, olfaktorische, haptische und gustatorische Codes unterscheidet (vgl. Pfister 2001, 25–29). Eine VEI im Theater müsste stellvertretend für sämtliche Sinneskanäle stehen, die aufgrund der *liveness* der Aufführung theoretisch alle zur Anwendung kommen können. Hier stößt die Begrifflichkeit selbst an ihre definitorischen Grenzen, und auch in diesem Fall bietet der Systembegriff einen Ausweg. Eine – auch begriffliche – Unterscheidung zwischen den beiden Kanälen sprachlich und visuell ist zudem forschungshistorisch motiviert und findet ihren Ursprung in der Unterscheidung von *telling* und *showing* (aus der Kuhn seine beiden Instanzen generiert hat). Da es in der narratologischen Forschung mittlerweile jedoch weitgehend akzeptiert ist, dass (bewegte) Bilder nahezu ebenso narrativ sein können wie die Sprache, scheint es mir nicht mehr nötig zu sein, diese beiden narrativsten Kanäle des Theaters auch auf einer Instanzenebene begrifflich auszuzeichnen.

Das der Performativität des Theaters Rechnung tragende Repräsentationssystem, von dem bislang die Rede war, bezeichne ich im Folgenden als Theatrales Repräsentationssystem (TRS). Es besteht aus den sechs Kanälen *sprachlich*, *visuell*, *auditiv*, *olfaktorisch*, *haptisch* und *gustatorisch*.

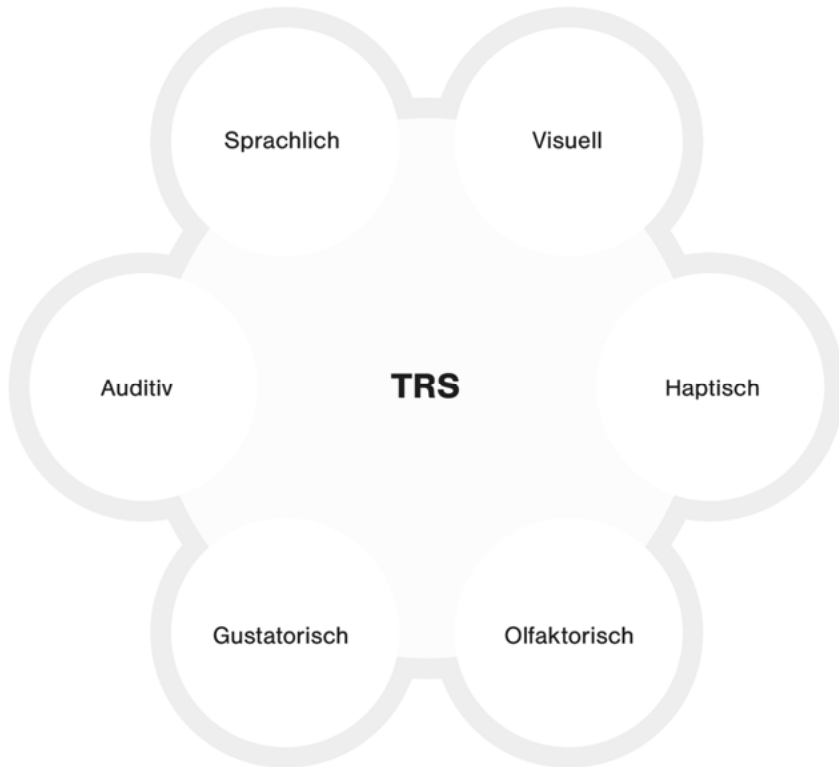


Abb. 10: Die Kanäle des TRS

Die TRS-Kanäle sind zwar untereinander durch ihr unterschiedliches narratives Potential hierarchisch geordnet, bilden jedoch in ihrer Gesamtheit das TRS. Das TRS ist somit keine Instanz, sondern ein aus dem Zusammenspiel der genutzten und wahrnehmbaren Kanäle gefolgertes dynamisches System, in dem sich die jeweilige theatrale Gesamtnarration niederschlägt.¹ Während das System nun

1 Damit sollte beiden Seiten der Erzähler-/kein Erzähler-Debatte Genüge getan werden. Ein Verzicht der ontologischen Einordnung des Repräsentationssystems im Gefüge von Diegese und Extradiegese gibt Rezipienten die Möglichkeit, für sich selbst zu entscheiden, ob sie das System als Erzähler/Erzählinstanz begreifen wollen oder nicht. Meine These hier ist lediglich: Wenn man für Erzähltexte ohne homodiegetischen Erzähler eine heterodiegetische Erzählinstanz (bzw. ein Repräsentationssystem) annimmt, muss Gleiches für das Theater gelten, da es sich auch hier um eine (fiktionale) Repräsentation handelt, die narrativ vermittelt ist.

aber keinen von den Kanälen getrennten ontologischen Status aufweist, so ist es doch mehr als die Summe seiner Teile, denn gerade durch das Zusammenwirken der einzelnen Kanäle schöpft es seinen Mehrwert und erzählt auf performative Weise Inhalte, die durch einzelne Kanäle so nicht hätten erzählt werden können. Im Zuge des Probenprozesses für eine Inszenierung wird dieses dynamische System geformt: Einzelne Kanäle übernehmen an bestimmten Stellen wichtigere Funktionen als andere, originär Sprachliches wird vielleicht gestrichen und durch einen anderen TRS-Kanal ausgedrückt usw. Das TRS ist folglich kein normatives System, das einer jeden Inszenierung vorgibt, wie sie auszusehen hat, sondern ist – im Gegensatz zu Instanzen – hochgradig dynamisch und erscheint in jeder Inszenierung wiederum in anderer Form. Dabei soll das TRS als deskriptives, abstraktes Konstrukt zur heuristischen Analyse von Theaterinszenierungen verstanden und nicht auf die Perspektive der Produktion oder Rezeption reduziert werden.

Das dritte Problem bezieht sich auf die sprachliche Erzählinstanz (SEI). Sprachliches Erzählen ist immer und zwangsläufig entweder visuell oder auditiv und damit sensorisch repräsentiert, findet also Niederschlag in mindestens einem Kanal der VEI. Hier gibt es eine Überschneidung der beiden Instanzen, und ihre künstliche Trennung tritt deutlich zutage. Freilich gibt es diese Überschneidung auch in meinem Modell, da die fünf Sinneskanäle auf einer anderen Ebene operieren als der sprachliche Kanal, der auch immer visuell oder auditiv repräsentiert ist. Hier möchte ich darauf hinweisen, dass die Kanäle als Ganzes das Repräsentationssystem bilden und durchaus ineinander greifen können; im systemischen Zusammenhang ist also die Trennung zwischen den Kanälen nicht so fundamental wie sie es zwischen zwei Erzählinstanzen ist oder sein sollte. Zudem werden in Bezug auf die SEI oder auch den sprachlichen TRS-Kanal die Inhalte, bzw. das Was der Sprache betrachtet, wohingegen visuelle oder auditive Aspekte der Sprachrepräsentation das Wie des sprachlichen Zeichens betreffen. Auch in der klassischen Narratologie analysiert man das Bezeichnete und nicht die Sprache als Bezeichnendes (wie beispielsweise die Typographie) selbst.

Schließlich spricht noch ein viertes Argument gegen den Instanzenbegriff: Eine Erzählinstanz wird angenommen, wenn man von narrativer Mittelbarkeit spricht, da sie eben diese Mittelbarkeit veranlasst oder für sie zuständig ist. Mit einer im Film vorhandenen Mittelbarkeit wird auch die VEI in Kuhns Modell gerechtfertigt. Eine SEI wird jedoch nur angenommen, wenn auf der Ebene der (auditiv oder visuell) repräsentierten Sprache eine Ereignishaftigkeit feststellbar ist. Hier wird mit einer weiteren Konzeption von Narrativität argumentiert, die im Grunde nicht ausreicht, um eine Instanz anzunehmen. Auch hier erweist sich die

Annahme eines sprachlichen Erzählkanals innerhalb des TRS als hilfreicher Ausweg: Dieser Kanal kann das ganze Spektrum der Narrativitätsbedingungen erfüllen, ohne dass in einigen Fällen eine Instanz angenommen werden muss und in anderen nicht; es hängt vom Einzelfall ab, wie stark die sprachliche Narrativität innerhalb des Systems jeweils ausgeprägt ist.

Wichtig ist schließlich die Feststellung, dass die in der Inszenierung eingesetzten Erzählkanäle etwas anderes erzählen können als die rein sprachliche Dramenvorlage. So kann beispielsweise ein Stück, das weit vor Brechts epischem Theater geschrieben wurde, heute mit eben diesen epischen Inszenierungstechniken auf die Bühne gebracht oder gar in postdramatischer Manier bearbeitet werden. Die Aktualität einer Inszenierung liegt damit in der Art und Weise ihres performativen Erzählens, das immer einen – mehr oder weniger stark ausgeprägten – Bezug zu ihrer Entstehungszeit hat. Deshalb können gleiche Texte immer wieder inszeniert werden: weil jede Inszenierung etwas anderes erzählt.

5.1 Das Narrativitätspotential der TRS-Kanäle

In diesem Teilkapitel werde ich die besprochenen Bedingungen der Narrativität auf die einzelnen Kanäle des TRS anwenden und herausarbeiten, wie weit die potentielle Narrativität jeweils geht. Am Ende soll somit eine Narrativitätsmatrix entstehen, die anzeigt, wie eng die Narrativität des jeweiligen Kanals definiert werden kann.

5.1.1 Der sprachliche Kanal

In der narratologischen Forschung gilt die Sprache gemeinhin als das narrativste aller Medien. Im Gegensatz zu den anderen Kanälen haben die sprachlichen Symbole lexikalisch festgelegte Denotate, können Eventualitäten und genaue Zeitverhältnisse angeben oder von in der Diegese abwesenden Dingen erzählen (vgl. Ryan 2005a). Es ist daher klar, dass der sprachliche Kanal in der Lage ist, sämtliche Narrativitätsbedingungen zu erfüllen: Er arbeitet mit *frames* und *scripts*, weist eine *experientiality* und *tellability* auf (kognitive Parameter), repräsentiert Zustandsveränderungen und Ereignishaftigkeit (*histoire*-basierte Parameter) und kann zudem mittelbar sein im Sinne einer doppelten Zeitlichkeit von *histoire* und *discours* und der Erfüllung vermittelnder Erzählfunktionen wie Ordnung, Kommentierung, Präsentation der dargestellten Ereignisse etc. (*discours*-basierte Parameter).

Interessant für das Theater ist in dieser Hinsicht, dass die inszenierten Texte in der Regel schon im Vorfeld als solche bestehen und einem Großteil des Publikums bekannt sind. Die Textvorlagen (sei ihr Modus eher dramatisch oder episch) haben selbst eine sprachliche Erzählinstanz, die durch das Autorenkollektiv des Theaters umgeformt wird. Der sprachliche Kanal hat somit die Möglichkeit des internen Widerspruchs: Durch Textmontage, Wiederholung oder Auslassung bestimmter Passagen kann die Inszenierung innerhalb der Sprache bestimmte Textstellen besonders narrativieren und damit betonen. Daher wird für jede Inszenierung eine neue Strichfassung des jeweils zugrundeliegenden Textes erstellt. Die Formung des sprachlichen Erzählkanals geschieht bei der Inszenierung bekannter Texte immer vor der Folie des ursprünglichen Textes und wird von der Theaterkritik nicht selten als Bewertungskriterium herangezogen. Handlung wird im „absoluten Drama“ zudem vor allem durch die Sprache vermittelt, da die meisten Sprechakte selbst Handlung sind, wie Pfister (2001, 196) richtig betont. Viele Dialog- oder Monologpassagen in auf dramatischen Texten basierenden Theaterinszenierungen haben somit hohes narratives Potential und erzählen selbst Ereignisse, die folglich als vom sprachlichen Kanal des TRS generiert angesehen werden können.

Zwei Beispiele sollen hier genannt werden, die besonders auf die vermittelnde Funktion des sprachlichen Erzählkanals hinweisen: Monologe bzw. das Beiseitesprechen und transpsychologisch konzipierte Figuren. Das *principle of minimal departure* (Ryan 1991) lässt uns annehmen, dass auch in der dargestellten erzählten Welt die Figuren nicht wirklich laut mit sich selbst oder einem unsichtbaren Gegenüber reden, wenn es zu Monologen oder Beiseitesprechen kommt: Der sprachliche Kanal des TRS macht hier funktional gesehen genau das, was die Erzählinstanz auch in epischen inneren Monologen tut: Er gibt die Gedanken der Figur scheinbar ungefiltert und unmittelbar wieder. Wir müssen als Zuschauer nicht davon ausgehen, dass die Figur in ihrer fiktiven Wirklichkeit tatsächlich laut mit sich selbst spricht, sondern dass dieses laute Sprechen eine Form der akustischen Repräsentation von Gedanken ist. Die Tatsache, dass wir in der Lage sind, diese Gedanken zu hören, ist der Verdienst des vermittelnden TRS. Pfister beurteilt das laute monologische Sprechen lediglich als Konvention, die auf der Abmachung zwischen Autor und Publikum beruhe, „daß eine Dramenfigur im Gegensatz zu einem wirklichen Charakter laut denkt“ (Pfister 2001, 185). Diese Erklärung ist zweifelsohne unbefriedigend und negiert getreu Pfisters Grundthese wiederum die vermittelnden Funktionen. Für Pfister ist der Monolog

eine Konvention, „die die Abwesenheit dieses vermittelnden Kommunikationssystems im Drama kompensieren soll“ (Pfister 2001, 186).² Transpsychologisch konzipierte Figuren sind solche, die mehr über sich aussagen, als sie selbst im psychologisch plausiblen Rahmen über sich wissen können. Diese Formen des völlig rationalen Selbstkommentars, die sowohl in Monologen und Beiseitesprechen als auch in Dialogen zu finden sind, deuten auch laut Pfister auf eine vermittelnde epische Kommentarinstanz hin (vgl. Pfister 2001, 247–248), die für ihn eine Ausnahme vom absoluten Drama bildet.

Was in der bisherigen Forschung zum sprachlichen Erzählen meistens nicht thematisiert wird, ist die Tatsache, dass Sprache immer entweder visuell oder auditiv eingesetzt wird, dass also auch beim genuin sprachlichen Erzählen schon ein Systemkomplex von mindestens zwei Kanälen gegeben ist: auditiv-sprachlich bzw. visuell-sprachlich. Strenggenommen beinhaltet der sprachliche Kanal daher nur das Bezeichnete, d. h. die Denotate, und nicht das Bezeichnende, die Sprache selbst. Dass das äußere Erscheinungsbild eines Buches, die Typografie, die Schriftart, der Satz und das Layout (visuell-sprachliche Elemente) Auswirkungen auf das Erzählte haben, findet erst langsam Eingang in narratologisch orientierte Überlegungen. Audiovisuelle Medien hingegen präsentieren die Sprache zumeist überwiegend auditiv, womit eine Vielzahl anderer narrativer Möglichkeiten einhergehen: Es macht einen großen semantischen Unterschied, ob ein sprachlicher Text lachend oder weinend gesprochen wird, um nur zwei eher extreme Formen zu nennen. Hier gibt es jedoch eine Vielzahl von Abstufungen. An dieser Stelle wird sehr deutlich, dass ein Repräsentationssystem immer als zusammenhängender Komplex betrachtet werden muss und dass eine Differenzierung und autonome Betrachtung der Kanäle zwar für eine Analyse sehr hilfreich sein können, am Ende aber doch ein künstliches Konstrukt zur Beschreibung einer Ganzheit bleiben.

5.1.2 Der visuelle Kanal

Der visuelle Kanal betrachtet unter anderem auch sprachliche Komponenten, nämlich in solchen Fällen, in denen Sprache visuell repräsentiert wird: durch Übertitel, Schrifttafeln, Schrift im Bühnenbild oder als Videoprojektionen. Neben einer inhaltlichen Analyse des Sprachlichen muss an diesen Stellen immer auch

² Monologe erfüllen häufig auch die Funktion, narratoriales Wissen an den Leser/Zuschauer zu geben, wie Hogan (2014) am Beispiel *Hamlet* beobachtet.

der visuelle Aspekt beachtet werden, denn die Art der visuellen Sprachpräsentation ist ebenso potentiell bedeutungstragend und damit narrationsverändernd wie der bezeichnete Inhalt.

Der visuelle ist nach dem sprachlichen Kanal der narrativste der TRS-Kanäle. Auch hier können wir alle Narrativitätsbedingungen bis hin zur Mittelbarkeit als erfüllbar klassifizieren: Neben einer visuellen Ereignishaftigkeit – wie sie auch im Film gegeben ist (vgl. Kuhn 2011, 64), wenn die Szenenmontage im Theater auch nicht nach, sondern vor der Aufführung im Probenprozess geschieht – werden die Erzählfunktionen erfüllt, und eine doppelte Zeitlichkeit lässt sich bei- nahe immer feststellen. Dass Bilder keine lexikalisch festgelegten Denotate haben, hat keinen Einfluss auf den Grad ihrer Narrativität im Vergleich zum sprachlichen Erzählen. Während man in der Sprache sehr spezifische Begebenheiten und Ereignisse auch mit in der Diegese abwesenden Dingen erzählen kann, lässt das visuelle Erzählen einen größeren Assoziationsfreiraum (vgl. Wolf 2011, 164): Bewegungen, Farben, Bühnenbilder, Kostüme etc. haben keine festgelegte, unabhängige Bedeutung. Ihre im Gefüge der jeweiligen Inszenierung angelegte Bedeutungsstruktur muss vielmehr vom Rezipienten jedes Mal neu dekodiert werden.

Visuell wird im Theater vermittelt erzählt durch die *Montage* der Szenen (die z. B. durch den offenen Umbau auf der Bühne oder das zeitweilige Schließen eines Vorhangs besonders deutlich gemacht wird, die aber auch lediglich durch einen Abgang oder Auftritt einer Figur kenntlich gemacht werden kann), die *Mise en Scène* (Bühnenbild, Licht, Kostüme, Requisiten sowie die Bewegungen der Schauspieler im symbolischen oder ikonographischen Raum) und durch die verschiedenen *Blickwinkel* der Zuschauer (z. B. durch unterschiedliche Verhältnisse von Zuschauerraum und Bühne/Spielfläche, Drehbühnen, bewegliche Bühnenbilder oder auch das Überschreiten der vierten Wand). An diesen drei Kategorien lässt sich die narrative Mittelbarkeit des Theaters ablesen und beschreiben. Die Montage ist vor allem für die doppelte Zeitlichkeit von *discours* und *histoire* verantwortlich, die *Mise en Scène* kommentiert, und der Blickwinkel perspektiviert das Erzählte.³ Während im Film viele Gegenstände der *Mise en Scène* lediglich einen Realitätseffekt erzielen sollen (vgl. Kuhn 2011, 91–92), sind diese Elemente im heutigen (nicht mehr realistischen) Theater häufig sehr viel abstrakter (weil mehr oder weniger konventionalisiert symbolisch und zunehmend ikonographisch) zu behandeln, da kein Illusionseffekt mehr erzielt werden soll, sondern

³ In Kapitel 8 wird deutlich, dass der Blickwinkel als visuelle perzeptive Perspektive nur eine Form der erzählerischen Perspektivierung ist.

der Schwerpunkt meist auf die vom Zuschauer zu erbringende Abstraktionsleistung gelegt wird. Elemente der *Mise en Scène* haben daher im zeitgenössischen Theater tendenziell mehr Einfluss auf die Narration als im Film.

Warum wird dem Theater so häufig die Mittelbarkeit abgesprochen? Es handelt sich hier nicht einfach um ein blindes Befolgen von Pfisters Grundthese, sondern das Spezifikum der *liveness* einer Aufführung verleitet nur zu leicht zur Unmittelbarkeits-Annahme und wird daher selbst häufig zur Krux einer narratologischen Untersuchung von Inszenierungen.

Wir sehen auf der Bühne – und einige postdramatische Performances sind hier wiederum ausgeklammert – eine narrative Repräsentation. Einige Narratologen versuchen nun, die *liveness* mit dem Verständnis von Narration oder Repräsentation zu kombinieren, so z. B. Weidle, der für das Theater Bals (1981, 45) Definition von Narration „X relates that Y sees that Z does“ umformt in „x says while y sees what z does“ (Weidle 2009, 240), wobei das Y sowohl für die Zuschauer als auch für die Charaktere auf der Bühne stehe. Und auch Rajewsky (2007) behauptet eine Auswirkung der *liveness* auf das Repräsentationsverständnis, wenn sie schreibt, Metadiegesen seien im Theater anders als in literarischen Texten:

Auf dem Theater sprechen die Figuren im *hic et nunc* der Aufführungssituation selbst direkt und unmittelbar vor unseren Augen. Diese Spielebene bleibt auch dann in ihrer *liveness* als anwesende – und eben nicht nur durch eine Erzählinstanz generierte – bestehen, wenn zusätzlich auf einer übergeordneten Ebene eine Spielleiterfigur eingeführt wird. Gerade hierin, gerade in der Ko-Präsenz von Akteuren bzw. Figuren und Zuschauern, besteht das Spezifikum der theatralen Aufführungssituation.

(Rajewsky 2007, 46–47)

Problematisch ist hier zunächst die Gleichsetzung von Akteuren und Figuren in ontologischer Hinsicht und damit die Missachtung der Dialogizität. Auch Rajewskys Behauptung, eine Figur könne nicht den gesamten *discours* generieren, wie das ein homodiegetischer Erzähler in Texten kann, wirkt nur auf den ersten Blick überzeugend (vgl. Rajewsky 2007, 47). Sie übersieht jedoch den symbolischen oder ikonographischen Gebrauch der Zeichen im Theater, der potentiell einem jeden Akt auf der Bühne innewohnt. Natürlich sehen wir lebendige Schauspieler *live* vor uns agieren, wir hören sie sprechen und nehmen scheinbar direkt wahr, was sie tun. Es ist jedoch wichtig festzustellen, dass lediglich diese extradiegetischen Elemente zuverlässig sind: Wenn wir einen Erzähltext lesen, können wir mit Sicherheit sagen, dass wir vor uns einen Text haben, der aus Buchstaben besteht. Alles, was der Text aussagt (das Bezeichnete), müssen wir kritisch überprüfen und hinterfragen. Dem Theatralen Repräsentationssystem – und besonders seinem visuellen Kanal – muss man als Rezipient jedoch genauso skeptisch

begegnen wie der sprachlichen Erzählinstanz in der klassischen Narratologie; nicht alles, was wir im Theater sehen, wird uns direkt und wahrhaftig vermittelt. Die Fokalisierung (vgl. Kap. 8) spielt hier eine wichtige Rolle: Wenn eine Figur eine Geschichte erzählt und diese auch visuell repräsentiert wird, erfährt der Zuschauer die Geschichte durch die Augen der erzählenden Figur (interne Fokalisierung in Form einer Introspektion) – und es macht keinen Unterschied, dass wir uns im gleichen Raum wie die Schauspieler befinden, denn das Raum-Zeit-Kontinuum gilt nur für die Ebene S1/E1. Es ist immer eine doppelte Zeitlichkeit gegeben, sobald eine Repräsentation dargestellt wird, wie auch Hamburger (1977, 170) betont. Die innerrepräsentativen Kommunikationsebenen (S3/E3 und höher) sind ontologisch – und damit auch raumzeitlich – vom realen Zuschauer und den realen Schauspielern getrennt. Wir sehen die Figuren auf der Bühne bei einer solchen internen Fokalisierung oder auch bei einer durch eine Figur generierte Metadiagesis, die visuell repräsentiert wird, so, wie die erzählende Figur sie sieht, gesehen hat oder sich einbildet sie zu sehen. Hier schließt sich die große und problematische Thematik des unzuverlässigen (visuellen) Erzählens an, die in diesem Rahmen jedoch nicht näher behandelt werden soll. Festzuhalten bleibt, dass es sich stets um eine narrative *Repräsentation* von Ereignissen handelt – und damit um eine narrative Vermittlung, die von der technisch-physiologischen Unmittelbarkeit zu trennen ist. Den auf der Bühne präsentierten Ereignissen wohnt eine Ikonizität inne, durch die ihnen die Eigenschaft zufällt, (fiktive) Ereignisse zu repräsentieren. Eine sehr ähnlich gelagerte Situation diskutiert Thon (2016, Kapitel 2 und 3) mit Verweis auf Currie (2010) und Walton (1990) in Bezug auf die Medien Film, Comic und Computerspiel. Er verweist auf den prinzipiellen Unterschied von Repräsentation und Repräsentiertem. Nicht nur im sprachlichen Erzählen sei „representation [...] *not verbatim*“ (Fludernik 1993, 356) – weshalb man davon ausgehen müsse, dass beispielsweise Shakespeares Figuren in ihrer Welt nicht tatsächlich in perfekten Versen sprächen oder die *storyworld* eines Schwarzweißfilms nicht tatsächlich schwarzweiß sei –, sondern dies sei ein transmedial anwendbares Prinzip. Jeder narrativen Repräsentation müsse man daher mit einer „medium-specific charity“ (Thon 2016, 87) begegnen, wodurch Thon das von Walton (1990, 183) formulierte *principle of charity* transmedial erweitert. Für das Theater bedeutet dies – wie für den Film –, dass man nicht davon ausgehen muss, dass die durch einen Schauspieler dargestellte Figur exakt so aussieht wie der Schauspieler, sondern dass dieser – mehr durch Aspekte wie Kostüm, Maske, Körperlichkeit und Mimik als durch seine leibliche Beschaffenheit und individuelle Stimme – eine Ähnlichkeit mit der Figur hat. Im Zuge der performativen Präsentation wird somit eine *storyworld* repräsentiert, die

von der Welt der leiblich anwesenden Darsteller und Rezipienten ontologisch getrennt ist. Der von einer Schauspielerin getragene tatsächlich existierende rote Schal kann nicht mit einem Mal fiktiv werden. Diese Grenze ist nicht überschreitbar. Wir können daher im Zuge einer performativen und narrativen Repräsentation von Ereignissen nicht davon ausgehen, tatsächlich zu wissen, wie dieser rote Schal der dargestellten Figur aussieht, sondern wissen nur mit Sicherheit, dass die Figur in ihrer Welt einen roten Schal trägt, der vielleicht eine große Ähnlichkeit mit dem tatsächlich im Raum der Aufführung benutzten Schal hat. Der Rezipient füllt also nicht nur die Lücken des Nicht-Dargestellten (eine Tür steht für ein ganzes Zimmer, eine Wand für ein ganzes Haus etc.) – ein Rekonstruktionsvorgang, in dem das *principle of minimal departure* (vgl. Ryan 1991) wirksam wird –, er ignoriert andererseits auch Elemente des Dargestellten und schreibt sie der Spezifik der jeweiligen medialen Repräsentation zu. Currie spricht in diesem Zusammenhang von *representational correspondence*: „for a given representational work, only certain features of the representation serve to represent features of the things represented“ (Currie 2010, 59). Dieser Faktenlage begegnen wir auch im Theater mit dem *principle of charity*, wie Walton (1990, 182) es beispielhaft beschreibt: „Othello utters an unspecified vernacular paraphrase of the words Shakespeare’s actor enunciates.“

Die von Pfister (2001, 313) sogenannten die Handlung konstituierenden Segmentierungskriterien – d. h. vor allem die Zeitaussparung und der Schauplatzwechsel –, schreibe ich ebenfalls der narrativen Anordnung von Ereignissen im Repräsentationssystem zu. Genauer gesagt findet diese raumzeitliche Anordnung des Geschehens meistens ausschließlich visuell statt. Ein Kritikpunkt an Pfister in diesem Zusammenhang ist seine Beschreibung des „Drama[s] der offenen Form“, dem er eine vermittelnde Kommunikationsebene, d. h. eine Erzählinstanz, zuschreibt. Da sich ein Drama für ihn jedoch gerade durch das Fehlen dieser Instanz konstituiert, ist nicht klar, warum er eben jene offenen Dramen überhaupt als dem Genre zugehörig bezeichnet (vgl. Pfister 2001, 322–326).

Der visuelle Kanal lässt sich nun selbst stark in einzelne Modi ausdifferenzieren. Neben dem Bühnenbild, dem Licht, den Requisiten und den Kostümen sind Gestik und Mimik der Schauspieler zentrale Elemente. Hier differenziert Lwin (2010, 362) mimische Gesten des ganzen Körpers (*mimic gestures*) – diese sind vor allem wichtig, wenn ein Schauspieler mehrere Figuren spielt und diesen eine andere Körperlichkeit verleiht –, metaphorische Gesten (*metaphoric gestures*), das rhythmische Bewegen der Hände während des Sprechens (*beats*) und deiktische Gesten (*deictic gestures*), die auch auf abstrakte Dinge gerichtet sein können, die nur die handelnde Figur „sieht“ – wie es z. B. bei der Teichoskopie der Fall ist.

Elam schreibt bezüglich körperlicher Gesten: „So conventionalized is the participation of gesture in the illocutionary act (the act performed in saying something to someone), that it is possible, in some circumstances, to perform such an act by kinesic means alone“ (Elam 1980, 75). Auch Gesten haben einen arbiträr-konventionalisierten Symbolcharakter und können – zwar häufig nicht so exakt wie sprachliche Symbole und stärker kontextabhängig – oft Denotaten zugeordnet werden. Dergleichen paralinguistische Merkmale (wie auch die auditiven Elemente Flüstern, Schreien, Weinen, schnelles bzw. langsames Sprechen etc.) gelten schließlich als Marker für die momentane Gemütsstimmung oder die allgemeine charakterliche Verfassung der sprechenden Figur (vgl. Elam 1980, 80–81).

Theaterformen, die den Körper in den Mittelpunkt der Betrachtung stellen (wie vor allem das moderne Ballett), erfüllen in ihrer Visualität meistens nur kognitive Narrativitätsparameter, wie Thurner konstatiert: „[J]eder im Publikum denkt sich seine eigene(n) Geschichte(n)“, sind daher also „geschichtenindizierend“ statt „geschichtendarstellend“ (Thurner 2011, 57).⁴ Vor allem die großen Handlungsballette des neunzehnten Jahrhunderts wie z. B. *Schwanensee* (1877/1895) oder *Der Nussknacker* (1892) vermögen hingegen, größere Handlungsstrukturen darzustellen, die Ereignishaftigkeit aufzeigen können. Diese Ereignishaftigkeit ist aber abhängig vom Vorwissen des Rezipienten und gründet sich auf die Popularität der Stoffe. Im Zuge der langen Weiterentwicklung des Tanztheaters haben sich hochkonventionalisierte Bedeutungsstrukturen herausgebildet, sodass es möglich wird, mit dem nötigen Expertenwissen bestimmten Tanzbewegungen, Schrittfolgen oder Paar-/Gruppenformationen sowie auch der Farbgebung von Kostümen und Bühnenbild (letzteres gilt auch für andere Theaterformen) Bedeutungen zuzuschreiben, die Einfluss auf die Narration ausüben können.

5.1.3 Der auditive Kanal

Wie bereits im Abschnitt über den sprachlichen Kanal angesprochen, sind Stimme und Sprache im Systemkomplex zumeist eng miteinander verknüpft, sodass der auditive Kanal differenziert werden muss in sprachlich-auditive Elemente, welche sich auf die Stimme beziehen, und nichtsprachlich-auditive Elemente, die sich wiederum in Geräusche und Töne/Musik unterteilen lassen.

Kolesch (2001, 260) hebt die konstitutive Wichtigkeit des Auditiven in einer Aufführung in Bezug auf das Stimmliche hervor; die Präsenz der Stimme sei

⁴ Vgl. Brandstetter 2005, 82–83.

grundlegend für das performative Ereignis, durch sie werde die Wahrnehmung direkt auf das Hier und Jetzt der Aufführungssituation gelenkt. Aufgrund der von mir vertretenen Triologizitätsthese ist auch in meinem Ansatz die Relevanz der auditiv wahrnehmbaren Stimme des Schauspielers (sowie ihrer Vergänglichkeit und ihres narrativen Potentials) nicht zu vernachlässigen. Im Gegensatz zu anderen auditiven Medien (wie dem Radio oder dem Film) handelt es sich in der performativen theatralen Narration auch nicht um technische Re-Präsentationen der Stimmen, sondern um die originalen Stimmen der Schauspieler, die den realen Raum als Übertragungsmedium ihrer Schallwellen nutzen und damit genauso flüchtig sind wie die Aufführung selbst.

Lwin (2010) geht in ihrem Beitrag zu „oral storytelling performances“ anders als die meisten Wissenschaftler vor; sie betont die Wichtigkeit der Multimodalität und somit auch der anderen Kanäle neben dem textbasierten sprachlichen, wie den visuellen und den stimmlichen. Für sie sind die Performanz und die darin enthaltene Multidimensionalität der Kommunikation die entscheidenden narrativen Elemente (vgl. Lwin 2010, 361–362). Der stimmliche wie der visuelle Kanal sind in ihrem Ansatz jedoch an den Schauspieler alleine geknüpft, nämlich wie er seine Stimme und seine Gestik bzw. Mimik einsetzt. Für meinen Ansatz müssen diese Parameter ausgedehnt werden hin zum visuellen Kanal (der auch Bühnenbild, Kostüme, Requisiten etc. einschließt) und zum auditiven Kanal (der alle Klänge und Geräusche einer Inszenierung umfasst). Die Stimme, Gestik und Mimik des Schauspielers sind jeweils nur einzelne Modi des auditiven bzw. des visuellen Kanals des TRS, lassen sich aber selbst wiederum noch genauer ausdifferenzieren. Ein mehrkanaliges narratologisches Modell ist somit immer auch multimodal.⁵

Die sprachlich-auditiven Möglichkeiten des TRS lassen sich mit Lwin (2010) genauer differenzieren. Stimmliche Elemente sind für Lwin die Höhe der Stimme (*pitch*), die Geschwindigkeit des Sprechens (*pace*), die Lautstärke (*volume*), mögliches Pausieren (*pause*), das Auf- oder Abgleiten der Stimme (*inflection*), der Ton mit emotionalen Konnotationen (*tone*) und die emphatische Betonung einzelner Wörter oder Silben (*emphatic stress*). Ex negativo leuchtet es unmittelbar ein, dass all diese Mittel maßgeblich zur Konzeption einer Erzählung beitragen können: Werden diese auditiven Elemente falsch oder unerwartet eingesetzt, können

⁵ Zum tendenziell unbegrenzten und damit wenig operationalisierbaren Modusbegriff vgl. z. B. Kress (2010, 11): „Modes are the result of a social and historical shaping of materials chosen by a society for representation: there is no reason to assume that the mode of gesture in Culture 1 covers the same ‘area’ or the same concerns, or is used for the same purposes and meanings as the mode of gesture in Culture 2.“

sie den sprachlich erzählten Inhalt gänzlich in sein semantisches Gegenteil umwandeln.

Bei den nichtsprachlich-auditiven Elementen sollte man zunächst zwischen Musik und Geräuschen differenzieren und ferner schauen, ob diese Musik oder die Geräusche vom menschlichen Körper oder von Instrumenten/Tonbändern/Gegenständen etc. erzeugt werden. Dem Schauspieler, dessen Stimme Grundlage der Trialogizität ist, ist es möglich, den auditiven Kanal auf allen Kommunikationsebenen zu bedienen: Es muss im Einzelfall betrachtet werden, ob er als Figur spricht, als kommentierende Instanz oder gar als realer Schauspieler. Bei Musik oder Geräuschen kann dagegen häufig genauer bestimmt werden, ob es sich um Musik oder Geräusche der repräsentierten Welt (also der Diegese) handelt oder ob sie extradiegetisch erzeugt werden. Dabei spielt es narratologisch gesehen keine Rolle, ob Musik und Geräusche auf der Bühne erzeugt oder technisch eingespielt werden: Ein auf der Bühne spielender Musiker muss nicht zwangsläufig Teil der erzählten Welt sein. Grund hierfür ist die Dynamik theatraler erzählter Räume, die ich in Kapitel 7 näher erläutern werde.

Die Frage ist nun, wie weit das narrative Potential von Geräuschen oder Musik bzw. von Klängen geht, wie viel Einfluss der auditive TRS-Kanal also auf die Gesamtnarration hat. Die Narrativität von Musik – oder weiter gefasst: von Klängen – wird sowohl von Musikwissenschaftlern als auch von Narratologen untersucht, freilich mit unterschiedlichen Prämissen.⁶ Die Problematik ist hierbei häufig, dass unterschiedliche Konzeptionen von Narrativität zugrunde gelegt werden, ohne diese Unterschiedlichkeit zu reflektieren. Mit einem differenzierten Abgleich der verschiedenen Bedingungen der Narrativität mit Musik bzw. Geräuschen möchte ich dieses Versäumnis der Forschung ausgleichen. Unumstritten dürfte sein, dass beide – Musik wie Geräusche – die Möglichkeit haben, der durch die anderen Kanäle vermittelten Narration zu widersprechen: Ein und dieselbe Szene kann durch andere Geräusche oder Musik völlig unterschiedlich wirken. In diesem Punkt stehen sich Film und Theater sehr nah, wobei sich im zeitgenössischen Theater eine (filmische) Tendenz auszubreiten scheint, Stimmungen und Atmosphären zunehmend mit musikalischen Mitteln zu erzeugen. Ob sich hier tatsächlich eine Konvergenz der Medien abzeichnet, müsste in einer umfassenderen, korpusgestützten Analyse untersucht werden.

⁶ Vgl. Chenoweth (1986); Longacre und Chenoweth (1986), die einen Überblick über Analogien zwischen musikalischen und Textstrukturen liefern; Nattiez und Ellis (1990); Abbate (1991); Maus (2005); Ryan (2005a, 13); Meelberg (2006); Nicholls (2007); Schröder (2011); Walsh (2011b) und Modrow (2016, 167–174).

Musik und Geräusche können relativ leicht vom Rezipienten narrativiert werden, in kognitiver Hinsicht werden Narrativitätsbedingungen damit erfüllt (vgl. Abbate 1991, xi, McClary 1997, Seaton 2005). Levinson nennt dies „externally narrative“ (2004, 431) und beschreibt damit die werkexterne Narrativität bzw. eine äußere Ereignishaftigkeit, wie sie auch der Theaterkontext stets bietet. Wie steht es jedoch um die *histoire*-basierten Parameter der Zustandsveränderung und Ereignishaftigkeit und schließlich um die *discours*-generierende Mittelbarkeit, also die werkinterne Narrativität?

Sowohl Töne als auch Geräusche sind Klänge. Musik besteht aus Tönen (= Klänge bestimmter Dauer und regelmäßiger Frequenz), die sich harmonisch (z. B. in Akkorden) oder unharmonisch (z. B. bei dreidimensional schwingenden Körpern wie Glocken) zueinander verhalten und deren Schwingungen stets periodisch auftreten. Geräusche (= Klänge unbestimmter Dauer und unregelmäßiger Frequenz) haben eine kaum feststellbare Klanghöhe, da ihre Formantbereiche stark hervortreten. Ihre Schwingungen treten unperiodisch, die Teiltonfolgen unharmonisch und außerdem sehr dicht auf (vgl. Michels 2005, 17). Erzähltheoretisch betrachtet, haben Geräusche jedoch – wie ich zeigen werde – ein höheres narratives Potential als Töne. Beide können Zustandsveränderungen darstellen, hierbei handelt es sich allerdings um strukturelle, syntaktische Merkmale, die wie in der Sprache mithilfe des Notationssystems objektiv beschrieben werden können (z. B. Rhythmus- oder Tonartwechsel), die jedoch auf Diskursebene stattfinden.⁷ Eine musikalische Repräsentation von Zustandsveränderungen ist daher ein Diskursphänomen; die *histoire*-Ebene fehlt, weil die musikalischen Parameter keine in Sprache übersetzbare Semantik haben. Die für eine narrative Ereignishaftigkeit grundlegende *histoire*-Ebene wird in der Regel nicht erzeugt, wobei sich Musik und Geräusche an dieser imaginären Grenze abarbeiten und sie immer wieder zu überschreiten suchen.

Eine Ereignishaftigkeit lässt sich dabei leichter mit Geräuschen als mit Tönen repräsentieren. Der Grund hierfür liegt in der unterschiedlichen Semantik von Geräusch und Musik: Während Musik (harmonische Tonfolgen, die Klänge ergeben) nicht wie linguistische Zeichen lexikalisch festgelegte Denotate hat, eine ihr inhärente Symbolhaftigkeit daher erst im Zuge einer Aufführung festgelegt werden müsste, arbeiten Geräusche häufiger indexikalisch oder ikonographisch und weisen damit direkter auf die bezeichnete Sache als die vom Interpretieren abhängigen Symbole es vermögen. Ein Autounfall beispielsweise – der im Theater eher

⁷ Vgl. Nattiez und Ellis (1990, 244); Walsh (2011b, 56) und auch Hatten (1991); Levinson (2004); Reyland (2007, 612–615) und Meelberg (2009), die Narrativität und Ereignisse in (instrumentaler) Musik besprechen.

schwierig visuell zu erzählen ist – kann auditiv einfacher mithilfe von Geräuschen erzählt werden als mit Musik. Der Zuschauer braucht für die Dekodierung der Geräusche (quietschende Bremsen, ein lautes Krachen, splitterndes Glas) sehr viel weniger Vorbildung als für eine Rückübersetzung derselben Geschichte, wenn sie zuvor in die Sprache von Instrumenten übertragen wurde; hier genügt sein Weltwissen, um der Erzählung eine narrative Ereignishaftigkeit zu attestieren. Katie Mitchell macht in ihrer Inszenierung von Sarah Kanes *4.48 Psychose* am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg (2017) sehr ausgiebigen Gebrauch von derlei geräuschlichen Mitteln: vorbeifahrende Autos, quietschende Bremsen und am Ende ein auf den Gleisen kreischender Zug werden auditiv repräsentiert.

Während Musik zwar diskursive Zustandsveränderungen darstellen kann (freilich eine noch sehr weit gefasste Narrativitätsbedingung), stößt sie bei der Erzeugung narrativer Ereignishaftigkeit an ihre Grenzen. Durch Harmonik (Dur-Moll-Wechsel und Modulation), Melodie (Intervallstruktur und Bewegungsrichtung), Rhythmus (Tempo, Tonlänge etc.), Dynamik (*forte*, *piano* etc.) und Instrumentierung vermag sie vor allem Emotionen und Stimmungen darzustellen; eine semantische Verknüpfung zweier Zustände, die Darstellung von Gedanken oder Träumen einzelner Figuren oder von Eventualitäten ist ihr jedoch nicht möglich. Die mit den verschiedenen Intervallen, Tonarten oder Instrumenten verknüpften Stimmungen sind nun teilweise in der Forschung lexikalisiert (vgl. Reuter 2007, 42–43, 48–49; Schneider 1997, 118ff.), sodass man hier – zumindest in Ansätzen – von einer dekodierbaren Symbolhaftigkeit sprechen könnte, wenngleich hier auch ungleich mehr Fachwissen vom Rezipienten gefordert wird als bei der Dekodierung von Geräuschen. In Bezug auf ihre narrativen Möglichkeiten lassen sich hier die Gesten und Tanzformationen des Balletts (s. o.) mit der Musik parallelisieren – beide Formen erfordern ein stark ausgeprägtes Expertenwissen, um dem Dargestellten Denotate zuweisen zu können, sodass sie als narrationsindizierend klassifiziert werden sollten.

Eine Sonderstellung gebührt den Leitmotiven (vgl. Schröder 2011, 55), die am ehesten eine narrative Ereignishaftigkeit darzustellen vermögen: Wenn innerhalb einer Inszenierung beispielsweise eine Figur immer mit dem gleichen Instrument oder dem gleichen musikalischen Thema verknüpft wird, dann ist es dem Rezipienten ab einem gewissen Zeitpunkt möglich, die Figur mit diesem Instrument oder jenem musikalischen Thema zu assoziieren, auch dann noch, wenn die Figur nicht durch einen auf der Bühne anwesenden Schauspieler verkörpert wird. Leitmotive „generally belong to the diegetic voice alone; they remind us of the elapsed time of our reading or our listening, and belong to the artifice of discourse, not to the story it allegedly represents“, wie Abbate (1991, 55) schreibt. So ist es z. B. möglich, einen Kampf zweier Opponenten lediglich

musikalisch zu erzählen – durch das Gegenüberstellen zweier Leitmotive, die im Vorfeld mit den beiden Kontrahenten verbunden wurden. Auch das Ergebnis dieses Kampfes ist musikalisch darstellbar, indem ein Instrument oder ein Thema das andere vollständig verdrängt, es gleichsam tötet. Diesem Vorgang muss man in narrativer Hinsicht eine Ereignishaftigkeit zusprechen. Die theatrale Gesamtnarration sorgt dafür, dass die in diesem Vorgang enthaltene Symbolhaftigkeit vom Rezipienten dekodiert werden kann, da die Leitmotive innerhalb der Aufführungssituation zuvor mit Denotaten versehen wurden. Ähnlich funktionieren im kulturellen Gedächtnis fest verankerte musikalische Themen der Filmmusik (wie beispielsweise das häufig zitierte *Psycho*-Thema aus dem gleichnamigen Hitchcock-Film), die durch ihre somit leicht dekodierbare Zeichenhaftigkeit eine Denotatfunktion erfüllen können (vgl. Schröder 2011, 54). Diese Möglichkeit, eine Ereignishaftigkeit zu indizieren, bleibt jedoch eine Ausnahme.

Eine narrative Mittelbarkeit erfüllen Musik und Geräusche nicht. Zwar kann man ihnen die Erfüllung verschiedener Aufgaben zusprechen, die auch von vermittelnden Instanzen erfüllt werden können – Musik kann beispielsweise paraphrasieren, polarisieren oder kontrapunktieren (vgl. Pauli 1976, 104), wodurch ihr eine Kommentarfunktion zukommt –, die für narrative Mittelbarkeit wesentliche Ordnungsfunktion und damit die Etablierung einer doppelten Zeitlichkeit ist ihnen jedoch nicht gegeben. Interessant sind hier wie so häufig die Fälle, die daran arbeiten, diese Grenzen zu überschreiten. Katie Mitchells Inszenierung *Alles Weitere kennen Sie aus dem Kino* (2013) am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg enthält beispielsweise Szenen, die rückwärts laufen; ein Vorgang, der nicht nur durch das – artistisch sehr eindrucksvolle – Rückwärtsbewegen der Schauspieler deutlich gemacht wird, sondern eben auch durch rückwärts abgespielte Musik, die entscheidend dazu beiträgt, das rückwärtige Erzählen als solches zu markieren, und somit eine paraphrasierende Funktion übernimmt, die Zeitordnungscharakter hat.

Um Musik oder Geräuschen mittelbare Funktionen zuzuschreiben, bedarf es immer des Zusammenspiels der verschiedenen TRS-Kanäle. Die Zeichenhaftigkeit von Klängen ist leichter zu dekodieren, wenn die anderen Kanäle (vor allem der visuelle und sprachliche) unterstützend erzählen. Weicht der auditive Kanal in seiner Aussage von den anderen Kanälen ab, übernimmt er eine Kommentarfunktion, welche die Aufmerksamkeit des Rezipienten steuern sowie humoristische oder ironische Beiträge liefern kann (vgl. auch Ryan 2005a, 10–11).

Im Systemkomplex kommt dem auditiven Kanal damit ein höheres narratives Potential zu, als in solchen Fällen, in denen er autonom agiert.⁸

5.1.4 Der olfaktorische, der haptische und der gustatorische Kanal

Das Kompositmedium Theater unterscheidet sich von anderen Medien aufgrund seiner *liveness* besonders hinsichtlich der zusätzlich verwendbaren olfaktorischen, haptischen und gustatorischen Kanäle. Im Gegensatz zu den für die meisten Theaterformen obligatorisch zu nennenden sprachlichen, visuellen und auditiven Kanälen sind diese Kanäle fakultativ und werden auch nur hin und wieder bedient. Dementsprechend ist ihr narratives Potential vergleichsweise gering. Ähnlich wie der auditive Kanal können diese Kanäle vor allem eine Kommentarfunktion übernehmen und das in den Hauptkanälen Erzählte entweder unterstreichen oder konterkarieren. Erzähltheoretisch gesprochen erhalten diese Kanäle ihr narratives Potential daher jedoch auch nur im Systemkomplex. Autark können sie neben der rezipientenseitigen Narrativierung höchstens Zustandsveränderungen erzählen: Ein Brand (und sein Ende) mag beispielsweise olfaktorisch oder haptisch erzählt werden durch den Geruch verbrannten Materials (und dem nachträglichen Einleiten frischer Luft) oder plötzlichen Temperaturanstieg (und nachträglichem Temperaturabfall), den der Zuschauer körperlich wahrnehmen kann. Die Abfolge eines Menüs mag gustatorisch erzählt werden, wobei jedem Zuschauer die Möglichkeit des Probierens verschiedener Speisen gegeben sein müsste. Der Konjunktiv weist bereits darauf hin, wie weit man sich hier in das Gebiet der Spekulation begibt und wie wenig das zeitgenössische Theater tatsächlich mit diesen Möglichkeiten hantiert. Freilich benötigte es hier auch eines Publikums mit äußerst stabilem Nervengerüst, das bei Brandgeruch und ansteigender Temperatur das Vertrauen in die Repräsentativität des Dargestellten nicht verliert und nicht die Flucht ergreift. Eine olfaktorische, haptische oder gustatorische Ereignishaftigkeit lässt sich aufgrund der äußerst vagen und nur für Allgemeinplätze gültigen Verknüpfung von Bezeichnendem und Bezeichnetem nicht herstellen.

⁸ Vgl. Hansen (2010, 149), der diese Thematik hinsichtlich der Musik in Musicalfilmen berührt. Die musikalischen Einlagen in diesen Filmen sind ebenfalls immer in einen multimodalen Systemkomplex eingebettet und erlangen somit ein höheres narratives Potential als in isolierter Weise, z. B. wenn sie bereits Erzähltes wiederholen und dadurch kommentieren.

Olfaktorisch kann z. B. auch durch das Rauchen von Zigaretten erzählt werden, durch das Zubereiten oder Verzehren von warmen Speisen, oder – ein drastischeres und für die meisten Rezipienten vermutlich eher abstoßendes Beispiel – durch das Entleeren des Darms oder der Blase durch einen oder mehrere Schauspieler auf der Bühne. Haptisches und gustatorisches Erzählen wird möglich durch die – heute alltäglich gewordene – Überschreitung der vierten Wand und durch das Betreten des Zuschauerraums: Die Schauspieler können die Zuschauer so auch körperlich berühren oder ihnen etwas zu essen oder zu trinken anbieten. Auch wird häufig – vor allem in postdramatischen Inszenierungen – mithilfe von Wasser haptisch erzählt, wenn z. B. das Publikum nass gespritzt oder gar mit Wasserbomben beworfen wird. Wie stark diese Erzählkanäle bedient werden, liegt im Ermessen – und moralischen Empfinden – des Autorenkollektivs.

5.1.5 Resümees

Fast man nun die in diesem Kapitel besprochenen Kanäle des TRS mit ihrem narrativen Potential zusammen, so lässt sich folgende Narrativitätsmatrix (Abb. 11) mehrkanaligen Erzählens erstellen.

| | Sprachlich | Visuell | Auditiv | Olfaktorisch | Haptisch | Gustatorisch |
|--------------------------------------|------------|---------|---------|--------------|----------|--------------|
| Mittelbarkeit | + | + | - | - | - | - |
| Ereignishaftigkeit | + | + | (+) | - | - | - |
| Zustandsveränderung | + | + | + | (+) | (+) | (+) |
| rezipientenseitige Narrativierung | + | + | + | + | + | + |

Abb. 11: Narrativitätsmatrix mehrkanaligen Erzählens im Theater

Auch hier sei noch einmal betont, dass die Kanäle nicht auf einer logischen Ebene nebeneinander gestellt, sondern dass das unterschiedliche narrative Potential verglichen wird: Der sprachliche Kanal arbeitet selbst stets auditiv oder visuell. Die Untersuchung des narrativen Potentials visueller und auditiver Zeichen bezieht sich entweder auf Aspekte außerhalb der Sprache bzw. auf Begleiterscheinungen des Sprechens wie Stimmhöhe, Stimmlautstärke etc. oder Nebenerscheinungen visuell repräsentierter Sprache wie z. B. die Typographie von Schrift oder

Gestaltung von Schrifttafeln usw. Das Schaubild ist ferner darum bemüht, anzuzeigen, welche Narrativitätsbedingungen die einzelnen Kanäle erfüllen, wenn sie autonom und damit außerhalb des Systemkomplexes agieren. Die Fälle, in denen das Plus eingeklammert ist, stehen somit für Ausnahmen (wie sie z. B. durch Leit-motive erzeugt werden können) oder für narrative Möglichkeiten, die nur durch die Einbettung der einzelnen Kanäle in das dynamische Repräsentationssystem gegeben sind.

5.2 Das Verhältnis der Erzählkanäle zueinander: Von Reduktion und postdramatischer Reizüberflutung

Die einzelnen Kanäle des TRS können im Zuge einer performativen Narration an einem Strang ziehen – sich also gleichsam unterstützen – oder sich untereinander in ihrem semiotischen und auch narrativen Gehalt widersprechen. Viele Forscher, die sich mit multimodal organisierten Medien beschäftigen, beobachten und beschreiben diese unterschiedlichen Verhältnisse der (Erzähl-)Kanäle zueinander. Abbildung 12 veranschaulicht die möglichen Relationen der einzelnen Erzählkanäle zueinander. Die Begrifflichkeiten werde ich im Folgenden erläutern.

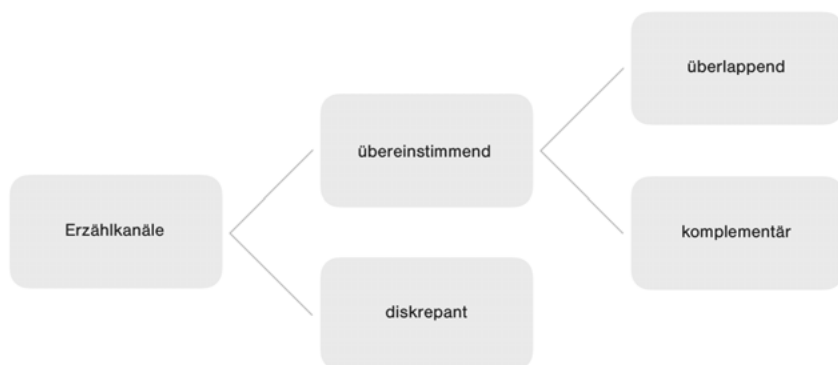


Abb. 12: Das Verhältnis der Erzählkanäle zueinander

Neben anderen beobachtet Lwin (2010, 372), dass die unterschiedlichen Kanäle nicht zwangsläufig komplementär verlaufen, sondern sich auch widersprechen können. Und auch in Kuhns Modell werden die unterschiedlichen Verhältnisse

von visueller (VEI) und sprachlicher Erzählinstanz (SEI) untersucht. Das Verhältnis von VEI und SEI kann dabei *disparat*, *komplementär* oder *überlappend* sein (vgl. Kuhn 2011, 98–99), dadurch jeweils unterschiedliche Bedeutungsdimensionen eröffnen und der Narration somit andere Richtungen ermöglichen.

Auch Pfister beschäftigt sich mit der Relation der unterschiedlichen Kanäle. Wenn sich Gesprochenes und Gezeigtes bedingen, nennt Pfister das „analytische Relation“ – sie dominiere im klassischen Drama. Gehe das mimisch-gestische Spiel (das, was der visuelle Kanal zeigt) über die Inhalte des Gesprochenen hinaus, relativiere sie oder widerspreche ihnen, so spricht Pfister von einer „synthetischen Relation“ – sie dominiere im realistischen Drama (Pfister 2001, 40–41). Zum einen muss hier Pfisters plurimediales Verständnis von Dramen in Betracht gezogen werden, nach dem auch Gezeigtes und gestisches Spiel dem originalen Dramentext inhärente Modi sind und sich nicht auf wirkliche Theaterinszenierungen beziehen, so wie sich Kuhns VEI auf das Gezeigte tatsächlicher Filme bezieht. Zum anderen muss man im Vergleich zu Kuhn den Unterschied zwischen Gesprochenem und der SEI beachten, denn nicht alles, was die Figuren sagen, gehört in Kuhns Modell zu dieser fakultativen Instanz, die nur narrative Elemente in sich vereint, während Pfister „sprachlich vermittelte“ und „außersprachlich vermittelte Information“ unterscheidet. Am ehesten ist dieser Dualismus mit dem mimetischen und diegetischen Erzählen von Nünning und Sommer (2008) zu parallelisieren.⁹ Das Verhältnis dieser beiden Kanäle kann laut Pfister durch *Diskrepanz*, *Komplementarität* oder *Identität* charakterisiert sein. So zeige sich die Identität beispielsweise durch im Text vorhandene räumliche Deiktika, die direkt visuell mitgetragen werden (durch Deuten beispielsweise), oder ein Sich-Zuwenden, wenn eine Figur eine andere anspricht usw. Auch wenn bestimmte Gegenstände verbal thematisiert werden und diese gleichzeitig auf der Bühne als Requisiten erscheinen, sei das Verhältnis identisch (vgl. Pfister 2001, 74–75). Derartige – im Theater häufig vorkommende aber selten tatsächlich beobachtete – Phänomene bezeichne ich in Anlehnung an Kuhn als *überlappende* Verhältnisse der einzelnen TRS-Kanäle.¹⁰

⁹ Vgl. Kap. 4.2.

¹⁰ Kuhns „überlappend“ und Pfisters „Identität“ beschreiben die gleiche Art von Verhältnis. Mir scheint Kuhns Begriff treffender zu sein, da Gezeigtes und Gesprochenes *per definitionem* niemals tatsächlich „identische“ Inhalte übermitteln können. Dies wird in der performativen theatralen Narration noch augenfälliger, wenn die einzelnen TRS-Kanäle tatsächlich autarke Inhalte zur Gesamterzählung beisteuern.

Ein *komplementäres* Verhältnis der Erzählkanäle zeichnet sich dadurch aus, dass die einzelnen Kanäle des TRS zusätzliche Informationen zur Verfügung stellen, die in den jeweils anderen TRS-Kanälen nicht gegeben werden. „[D]ie Relation der Komplementarität [hat] eine die Relation der Identität begleitende, die sprachliche Informationsvergabe zum geschlossenen Illusionsmodell von Wirklichkeit ergänzende Funktion“, wie Pfister (2001, 76) es ausdrückt. Ferner kann aber auch die Informationsvergabe eines bestimmten Erzählkanals stark überwiegen (z. B. wenn Figuren sich wortlos im Raum bewegen oder in der Dunkelheit Geräusche ertönen); auch dies ist eine Form der *Komplementarität* (vgl. auch Pfister 2001, 75–77).

Die jüngere Entwicklung des *diskrepanten* (bzw. *disparaten*) Verhältnisses von Gezeigtem und Gesprochenem schreibt Pfister den innovativen Bestrebungen von Dramen der Moderne zu. Der visuelle Kanal zeigt hier beispielsweise Inhalte, die jenen durch die Sprache vermittelten widersprechen können: Pfister (2001, 77–79) bringt das Beispiel von Becketts Figuren aus *Warten auf Godot*, die sagen, sie würden nun gehen, dann aber an Ort und Stelle stehenbleiben. Diese Art der Diskrepanz ist noch im Dramentext angelegt und lässt sich im Verhältnis von Haupt- und Nebentext ablesen. Interessanter wird es, wenn bei einer konkreten Inszenierung ein diskrepantes Verhältnis zutage tritt. Dies ist historischen Wandlungen unterworfen, in unserer Zeit aber sehr häufig der Fall, zieht man den Behauptungscharakter oder die ikonographische Zeichenhaftigkeit vieler Räumlichkeiten oder Requisiten des Theaters in Betracht. In Stemanns *Faust I* besteht das Schmuckkästchen in Margaretes Zimmer z. B. aus mehreren ineinander gedrehten Lichterketten, die von der Decke hängen. Der erzielte Effekt eines diskrepanten Verhältnisses in einer konkreten Szene muss im Einzelfall untersucht werden; er kann z. B. gesellschaftskritisch sein oder den Repräsentations-, Fiktions- oder Textcharakter des Dargestellten verdeutlichen.

Der Effekt, den jeder TRS-Kanal auf die Gesamtnarration haben kann, hängt unmittelbar mit seinem narrativen Potential zusammen: Da der sprachliche und der visuelle Kanal auch im autonomen Agieren außerhalb des systemischen Zusammenhangs eine Mittelbarkeit aufweisen können, weil sie das höchste Narrativitätspotential besitzen, fallen diese beiden Kanäle in einer Verhältnisevaluation auch am stärksten ins Gewicht. Stehen sie in einem komplementären oder überlappenden Verhältnis, wird ein diskrepant wirkender olfaktorischer Kanal nicht viel oder gar nichts an der Gesamtnarration ändern können. Stehen die beiden jedoch selbst in einem diskrepanten Verhältnis zueinander, dann ist es vielleicht gerade der olfaktorische Kanal mit seinem Input, der die entscheidenden Hinweise liefern kann, ob der visuelle oder der sprachliche Kanal im spezifischen

Fall der vertrauenswürdigere ist. Ein Beispiel kann die Relationalität verdeutlichen: Stellen wir uns vor, dass im sprachlichen Kanal von großer momentaner Lautstärke erzählt wird, der visuelle Kanal im Hintergrund wild tanzende Menschen zeigt, der auditive Kanal jedoch schweigt bzw. dadurch von großer Ruhe erzählt, dass eben keinerlei Musik zu hören ist.¹¹ Als Rezipient ist man in dieser Situation wohl eher geneigt, die laute Musik als theatrale Behauptung zu begreifen und davon auszugehen, dass innerhalb der Diegese tatsächlich eine große Lautstärke herrscht, als den Figuren Wahrnehmungsstörungen zu attestieren. Dies liegt am höheren narrativen Potential des sprachlichen und visuellen Kanals. Ganz anders sähe es aus, wenn z. B. auch der visuelle Kanal von großer Ruhe erzählte, indem die Menschen im Hintergrund nicht wild tanzten, sondern friedlich schliefen. Hier ist die Annahme einer Wahrnehmungsstörung bei einer oder mehreren der sprechenden Figuren schon sehr viel begründeter. Alleine hat der sprachliche Kanal einer Koalition anderer Kanäle nicht mehr genügend entgegenzuhalten, um die Gesamtnarration nachhaltig zu bestimmen. Das multimodale performative Erzählen im Theater ist vor diesem Hintergrund immer als relationales Gefüge der verschiedenen Erzählkanäle zu begreifen und zu evaluieren.

Eine solche noch vergleichsweise impressionistische Verhältnisevaluation lässt sich nun im Sinne einer Operationalisierbarkeit (vgl. Moretti 2013) mathematisch schematisieren, um somit das Wirkungsverhältnis der Kanäle auf abstraktere Weise darstellbar zu machen, was nicht bedeuten soll, dass bei jeder Analyse einer spezifischen Inszenierung mit mathematischen Formeln umgegangen werden muss. Die mathematische Schematisierung erfolgt nun, indem man den einzelnen Narrativitätsbedingungen unterschiedliche Zahlenwerte zuordnet:

- Mittelbarkeit = +/- 4
- Ereignishaftigkeit = +/- 3
- Zustandsveränderung = +/- 2
- rezipientenseitige Narrativierung = +/- 1

Wirkt ein Kanal überlappend oder komplementär, so addieren wir ausgehend vom sprachlichen Kanal sein jeweiliges Narrativitätspotential, wirkt er diskre-

11 Während in meinem Beispiel keine Musik zu hören ist, können die Stimmen der sprechenden Schauspieler laut rufen, um die vermeintliche Lautstärke zu übertönen. Somit steht nur ein Teil des auditiven Kanals in diskrepantem Verhältnis zu den anderen Kanälen. Auch innerhalb der Kanäle kann es folglich widersprüchliche Einwirkungen auf die Gesamtnarration geben.

pant, subtrahieren wir es. Im oben genannten Beispiel wird sprachlich von großer Lautstärke erzählt (+4). Wird auch visuell (durch tanzende Personen) von dieser Lautstärke erzählt, addieren wir, weil der visuelle Kanal hier ereignishaft ist, drei Narrativitätspunkte ($4 + 3 = 7$). Der auditive Kanal (der die angeblich in der Diegese spielende Musik nicht repräsentiert) kann nun von diesen sieben Punkten höchstens zwei (Zustandsveränderung) und in Ausnahmen drei (Ereignishaftigkeit durch Leitmotive) abziehen. Der entstehende positive Wert (5 oder 4) zeigt das Ergebnis der Evaluation an: Man muss davon ausgehen, dass in der Diegese tatsächlich laute Musik läuft. Das Gegenbeispiel, in dem auch der visuelle Kanal diskrepanz agiert (im Hintergrund schlafende statt tanzende Menschen), kommt auf ein anderes Ergebnis: $4 - 3 = 1$ (sprachlich minus visuell), $1 - 2 = -1$ bzw. $1 - 3 = -2$ (Subtraktion des diskrepanz wirkenden auditiven Kanals). Der resultierende negative Wert zeigt an: In der Diegese spielt höchstwahrscheinlich keine laute Musik, die Figuren müssen eine Wahrnehmungsstörung haben, oder es muss andere Gründe für ihr Verhalten geben. Mit dieser mathematischen Verhältnissevaluation wird es möglich, auf schematisch abstrakte Weise mehrkanalige oder multimodale Narration zu bewerten und schließlich auch eine Aussage über den Narrativitätsgrad der Gesamtnarration zu treffen.

Der Ansatz eines dynamischen mehrkanaligen Repräsentationssystems lässt sich auch auf angeblich kategorial vom klassischen Repräsentationstheater zu unterscheidende Theaterformen anwenden. Als Beispiel soll hier das postdramatische Theater herangezogen werden, in dem die Grenzen zwischen den Kanälen häufig gezielt verwischt und andere Ebenen betont werden. Lehmann (1999, 44) schreibt über das postdramatische Theater: „Es ist nicht verwunderlich, daß mit diesem Theater die Liebhaber anderer Künste [...] oft mehr anzufangen wissen als der aufs literarische Erzähltheater eingeschworene Besucher“. Der Grund hierfür liegt darin, dass postdramatische Theaterformen sehr viel stärker die Plurimedialität der Inszenierung betonen und verstärkt auf die inszenatorischen, appellativen, aber auch narrativen Möglichkeiten anderer Medien setzen. In postdramatischen Inszenierungen, die kein inneres Kommunikationssystem mehr errichten wollen, werden die äußeren kommunikativen Ebenen direkt verhandelt, weshalb sich das postdramatische Theater auch selbst als Ereignis oder *Happening* betrachtet.¹² Durch eine starke Körperlichkeit (z. B. durch reale Verletzungen des Schauspielers oder Performancekünstlers) oder durch die Aufhebung der dualistischen Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum durch neuartige Spielorte begegnen sich Zuschauer und Schauspieler direkt, ohne dass ein

¹² Zum Ereignisbegriff der Theaterwissenschaft sowie Differenzen und Verbindungspunkte zur narratologischen Ereignishaftigkeit vgl. Kap. 2.2.

Fiktionsvertrag zwischen ihnen stünde. Die Zuschauer können so geradezu genötigt werden, selbst zu Akteuren zu werden und somit aktiv im Autorenkollektiv mitzuwirken (Fischer-Lichte 2003, 23–24). Jedoch gibt es in postdramatischen Performances auch genau gegensätzliche Strömungen.

Vielfach tritt [im postdramatischen Theater] an die Stelle der vom Text regulierten eine *visuelle Dramaturgie*, die besonders im Theater der späten 70er und der 80er Jahre die absolute Herrschaft erreicht zu haben schien, bis sich in den 90er Jahren eine gewisse „Wiederkehr des Textes“ (der freilich nie ganz verschwunden war) abzeichnete.

(Lehmann 1999, 159)

Denn auch der sprachliche Erzählkanal kann im postdramatischen Theater dominant sein, nämlich in sogenannten Narrationen, d. h. Stücken, bei denen vor allem erzählt wird, sodass die eigentliche Handlung in der sprachlich erzeugten Metadiegeese stattfindet, während auf der Bühne selbst vielleicht gar nichts passiert, außer dass ein Schauspieler auf einem Stuhl sitzt und spricht (Lehmann 1999, 196–98). Lehmann (1999, 261) zieht den Schluss: „Das neue Theater vertieft nur die nicht so neue Erkenntnis, daß zwischen Text und Szene nie ein harmonisches Verhältnis, vielmehr stets Konflikt herrschte.“ Dadurch wird auch das disrepanzante Verhältnis zwischen dem sprachlichen und den anderen Erzählkanälen verschärft. Denn auch die anderen Kanäle des TRS können im postdramatischen Theater stärker bedient werden. Während Fludernik (2008, 362) sich auf klassische Inszenierungen bezieht, wenn sie schreibt: „In drama, on the whole, characters talk on stage and there may be diegetic music or noise, but there is little non-diegetic sound. The film genre departs from the conventions of the stage by providing a continuous soundtrack“, ist dies in moderneren Inszenierungen (wie z. B. im Inszenierungsstil Nicolas Stemanns oder Antú Romero Nunes', aber auch Bastian Krafts) häufig anders. Lehmann (1999, 155) schreibt in diesem Zusammenhang: „[E]in bedeutendes Kapitel des Zeichengebrauchs im postdramatischen Theater [ist] die durchgängige Tendenz zur Musikalisierung nicht allein der Sprache. Es entsteht eine eigene *auditive Semiotik*.“

Das Verhältnis der Erzählkanäle des Theatralen Repräsentationssystems zueinander ist somit nicht nur jeweils für die spezifische Theaterform ausgestaltet, sondern unterliegt auch historischen Schwankungen. So ist der funktionale Gebrauch von Gerüchen oder Geschmackseindrücken nur möglich, wenn die Theaterform keine unüberschreitbare „vierte Wand“ behauptet und ein direkter Austausch zwischen oder eine Vermischung von Bühne und Zuschauerraum stattfinden kann. Zudem ist das Theater immer im größeren Rahmen anderer populärer Medien zu sehen: Wir leben in einem hochgradig audiovisuellen Zeital-

ter, die Digitalisierung von Bildern und Audioaufnahmen sorgt dafür, dass visuelle und auditive Eindrücke immer schneller aufeinander folgen und dadurch kurzlebiger werden. Davor kann sich auch das Theater nicht versperren und spricht nicht nur durch die Integration von *live*-Kameratechniken und Videoeblendungen dem visuellen und auditiven TRS-Kanal gegenüber dem sprachlichen einen größeren narrativen Einfluss zu. Auch technische Innovationen in der Bühnentechnik und flexiblere Bühnenbilder erlauben immer wieder andere Formen des visuellen Erzählens. Das Theater nähert sich einerseits anderen audiovisuellen Medien an und übernimmt deren erzählerische Methoden, nimmt andererseits aber auch immer wieder ganz bewusst eine Gegenposition ein und lässt über lange Passagen oder in ganzen Inszenierungen die Sprache erzählen. Nicht zuletzt nimmt es damit seine Rolle als raumzeitliche Kunst wahr und spielt postdramatisch durch bewusstes Einsetzen reizüberflutender Bilder- und Audio-Welten einerseits und durch kontrastiv wirkende Leere und Sprachmacht andererseits mit dem Vergehen der Zeit, die das Publikum mit den Darstellern im Moment der Aufführungssituation im gleichen Raum teilt.

5.3 Aus der Praxis: Erzählkanäle im *Goldenen Drachen*

In der ersten Szene von Schimmelpfennigs Inszenierung *Der Goldene Drache* halten sich Falk Rockstroh und Johann Adam Oest seidene Halstücher um den Hals, wenn sie als Stewardessen sprechen. Dieses Halstuch ist alleine nicht narrativ, wird aber sprachlich unterstützt und so im Systemkomplex zur Konstituierung der Stewardessfiguren funktional mit Bedeutung belegt.

Der sprachliche Kanal dominiert im *Goldenen Drachen* alle anderen TRS-Kanäle. Bei der mentalen Rekonstruktion der erzählten Welt halten wir als Zuschauer daher für wahr, was wir sprachlich erzählt bekommen, nicht, was visuell präsentiert wird. Die klar markierte Mittelbarkeit des sprachlichen TRS-Kanals bewirkt im Systemzusammenhang, dass wir auch das visuell Dargestellte als vermittelt begreifen und folglich als symbolische bzw. ikonographische Repräsentation deuten können.

Der Zuschauer wird somit von Anfang an trainiert, viele Aspekte der Repräsentation auszuklammern. Fragen wie z. B. „Warum ist der Chinese eine Frau?“, „Warum sind die Stewardessen ältere Männer?“, „Warum haben die Stewardessen Schürzen um?“, „Warum hören die Gäste des Restaurants den Chinesen nicht schreien, obwohl er doch neben ihnen kniet?“ usw. kommen daher gar nicht erst auf und müssten im Repräsentationszusammenhang mit Walton (1990, 176) als „silly questions“ kategorisiert werden. Diese Kontraste gehören zum Stil der Inszenierung und werden schnell als solcher erkannt oder auch zur humorvollen

Unterhaltung genutzt, wenn beispielsweise Johann Adam Oest (bei der Aufzeichnung 63 Jahre alt) in der Rolle des „jungen Mannes“ sein Oberteil auszieht und die Jugend seines Körpers beschreibt. Die Inszenierung kann als eine moderne Form epischen Theaters verstanden werden. Dies und die festgestellte narrative Mittelbarkeit lassen bereits auf einen hohen Narrativitätswert des Dargestellten schließen. Und tatsächlich wird durch die Montage der einzelnen Szenen (in der gesamten Inszenierung) und durch Figuren-, Erzähler- und Schauspielerertexte in den einzelnen Szenen zwar das dramatische Illusionsprinzip gestört, in den einzelnen Momenten selbst verhalten sich sprachlicher und visueller Kanal jedoch stets komplementär bzw. überlappend: Ein Erzählertext wird niemals mit einer figürlichen Körperlichkeit gesprochen, ein Figurentext impliziert immer auch eine figürliche Stimmfärbung und Körperhaltung (die angesprochenen Kontraste in der Schauspielerbesetzung sind in ihrer Widersprüchlichkeit höchst regelmäßig) und die hier als Schauspielerertext gekennzeichneten Passagen werden immer durch eine bestimmte Körperhaltung und Blickrichtung (*mimic* und *deictic gestures*) als solche markiert. Die Narrativitätswerte der einzelnen Kanäle müssen mithin addiert werden und erzeugen die starke und intuitiv wahrnehmbare Narrativität der Darstellung. Während gustatorische und haptische Elemente nicht bedient werden, steht auch der illustrierende auditive Kanal (es wird ostasiatisch anmutende Musik gespielt und gelegentlich ein Gong geschlagen) in übereinstimmendem Verhältnis zu sprachlichem und visuellem Kanal und erhöht zusätzlich den Narrativitätswert der Gesamtnarration.