

## 6 Zeitlichkeit einer Theaterinszenierung

Die Zeit ist das Phänomen, das sich über sämtliche Aspekte einer theaternarratologischen Modelentwicklung erstreckt: In narratologischer Hinsicht ist es Grundlage für beinahe jede Konzeption von Narrativität, und auch in theatertheoretischen Schriften finden sich immer wieder Behandlungen der Zeitlichkeit, sind doch Theateraufführungen oder -inszenierungen eine Kunstform, die sich in einem bestimmten Zeitrahmen entfaltet und auf vielerlei Ebenen Zeitlichkeit direkt oder indirekt thematisiert. Und schließlich macht auch die performative Kunst (im Theater wie in der Performance Art) das Vergehen von Zeit oder das gemeinsame Erleben und Empfinden von Zeit immer wieder selbst zum Thema der jeweiligen Auseinandersetzung.

Von außen nach innen gehend, werde ich in diesem Kapitel zunächst die spezifische Zeitauffassung der performativen Theaterkunst beleuchten: Auch wenn sich eine Aufführung immer im Moment ihrer Entstehung erschöpft, transitorisch ist, wie Lessing (1954, 10) es ausdrückt,<sup>1</sup> muss es Elemente geben, die über den zeitlichen Rahmen der Aufführungssituation hinaus Bestand haben und analysierbar bleiben. Im nächsten Schritt werde ich schließlich Genettes (1998) Kategorien der Zeitlichkeit in mein theaternarratologisches Modell integrieren, dabei jeweils auf performative Besonderheiten hin überprüfen und um die Kategorie des zeitgleichen Erzählens erweitern, die ein Alleinstellungsmerkmal performativer Künste ist.

### 6.1 Vergänglichkeit der Aufführung und Unvergänglichkeit der Inszenierung

Das *hic et nunc* der Aufführungssituation ist *die* Besonderheit der performativen Theaterkunst gegenüber anderen geschichtenerzählenden Medien. Theater ist etwas Besonderes, weil es eben nicht technisch reproduzierbar ist, weil es die leibliche Anwesenheit des Zuschauers und des Akteurs im gleichen Raum zur gleichen Zeit fordert. Daher behandelt jede Theateraufführung auch immer die Gegenwart der Aufführungssituation selbst, ist – so konservativ sie auch erscheinen mag – immer per se aktuell. Seel (2001, 53) schreibt diesbezüglich: Wir brauchen Inszenierungen, „weil es uns nach einem Sinn für die *Gegenwart* unseres Lebens verlangt“. Es handele sich beim performativen Erzählen immer um eine

---

1 Vgl. Kap. 2.4.2.

„Inszenierung von Gegenwart [als] etwas, das hier und jetzt geschieht, und das sich darum, weil es Gegenwart ist, jeder auch nur annähernd vollständigen Erfassung entzieht“. Während nun aber die Aufführung unwiederbringlich vorbei ist, bleiben dem Analytiker zahlreiche Hilfsmittel, um über die Inszenierung zu sprechen und sie zu interpretieren: Fischer-Lichte (2001, 233–244) thematisiert die unterschiedlichen Probleme der Aufführungsanalyse und nennt vor allem Videoaufzeichnungen, Mitschriften und die Erinnerung als Materialquellen. Durch diese partielle Wiederholbarkeit einer Aufführung wird es möglich, die Inszenierung als ein unvergängliches Medium zu begreifen. Tecklenburg (2014, 308–309) betont in ihrem rezeptionsorientierten Ansatz, dass diese Reproduktion der Aufführung selbst eine narrative Technik sei und dass daher „*das Erzählen als Praxis* gerade zu einem zentralen Anliegen von Aufführungstheorie und Aufführungsanalyse“ gemacht werden müsse.

## 6.2 Gleichzeitiges Erzählen? Die *liveness* einer Aufführung versus Zeitpunkt des Erzählens

Zum Zeitpunkt des Erzählens stellt Genette (1998, 153–162) vier Kategorien auf, die stets die Relation des Erzählens zum Erzählten anzeigen:

- *späteres Erzählen* – der Erzählakt findet nach dem Geschehen statt (meistens erzählt im Präteritum oder Perfekt);
- *früheres Erzählen* – der Erzählakt findet vor dem Geschehen statt (erzählt im Futur);
- *gleichzeitiges Erzählen* – der Erzählakt findet gleichzeitig mit dem Geschehen statt (erzählt im Präsens) und
- *eingeschobenes Erzählen* – der Erzählakt wird immer wieder vom Geschehen unterbrochen.<sup>2</sup>

Die Tatsache, dass performatives Erzählen immer *live* ist, eröffnet einerseits die Möglichkeit, die Erzählzeit (= Darstellungszeit = Rezeptionszeit) für jede Auffüh-

---

<sup>2</sup> Ryan (2006, 15) unterscheidet retrospektive, simultane und prospektive Narrativitätsmodi, womit sie die ersten drei Genette'schen Kategorien beschreibt. Zum eingeschobenen Erzählen äußert sie sich nicht, es ist jedoch anzunehmen, dass dieses in ihre Kategorie des simultanen Erzählens fällt. Rimmon-Kenan (2004, 90–91) nennt wie Genette vier Kategorien zur Beschreibung der zeitlichen Verhältnisse von *histoire* und *discours*, ordnet Tagebucheinträge jedoch interessanterweise der simultanen und nicht der eingeschobenen („intercalated“) Narration zu (91).

nung ziemlich exakt anzugeben. Andererseits kann „[d]ie physische, wahrnehmbare Form der Bühne [...] leicht die Einsicht verdecken, daß sie so gut wie ein erzählter Schauplatz ein gedachter, imaginärer, fiktiver Raum ist, Raum und Zeit in ihrem Bereiche gleichfalls begriffliche und nicht deiktische Form haben“ (Hamburger 1977, 170), dass Erzählzeit und erzählte Zeit immer zu unterscheiden sind, sobald eine Repräsentation gegeben ist. Ferner verleitet die *liveness* auch leicht dazu, den Zeitpunkt des Erzählens (bzw. das, was Lahn und Meister [2013, 16] genauer „Erzählerzeit“ nennen, um die Dauer des Erzählaktes im Gegensatz zum missverständlichen *Zeitpunkt* hervorzuheben) mit der Erzählzeit gleichzusetzen und daher zu übersehen. Wie in anderen Erzählmedien lässt sich diese dritte Zeitebene jedoch auch im Theater feststellen. Dieses Teilkapitel widmet sich nun der Erzählerzeit bzw. der Zeitlichkeit, die dem TRS zuzuschreiben ist, die ich analog zum Begriff der Erzählerzeit im Folgenden TRS-Zeit nennen werde.

In vielen erzähltheoretischen Forschungsbeiträgen wird das nachträgliche Erzählen als Regelfall der verbalen Narration gesehen. Prince (1982, 27–29) vertritt wie Genette die Meinung, die erzählten Ereignisse gingen dem Erzählen immer voraus. Der Leser imaginieren dabei aber häufig das epische Präteritum als gegenwärtig, nicht verbal, sondern psychologisch. Auch ein nachträgliches Erzählen hole das Geschehene immer in die (psychologische) Gegenwart des Rezipienten und dessen Rezeptionssituation. Dass ein gleichzeitiges Erzählen im schriftlichen Erzählen nur annähernd möglich ist, differenzieren sowohl Genette als auch Prince nicht. Auch Schmid geht in seinem Modell des Erzählens davon aus, dass die Geschichte vor der Erzählung existiert und einzelne Momente der *histoire* im Zuge des Erzähltwerdens durch die Erzählinstanz ausgewählt werden (Schmid 1982, 94 und 97) und somit also das nachträgliche Erzählen der Regelfall ist.

Bereits Hamburger (1977, 61, 171) macht jedoch darauf aufmerksam, dass im fiktionalen Erzählen „das Präteritum seine grammatische Funktion, das Vergangene zu bezeichnen, verliert“ und konstatiert für das Theater: „In der Tat entspricht die Theaterbühne nichts anderem als dem Präteritum der Erzählung.“ Cohn (1990, 781, 1999, 97–98) wendet sich mit Bezug auf Hamburger ebenfalls gegen die Annahme, die *histoire* ginge dem *discours* immer voraus und betont den Unterschied zwischen historischem und fiktionalem Erzählen. Während in der narrativen Geschichtsschreibung tatsächlich von bereits vorhandenem Material (bereits Geschehenes) ausgewählt werden kann, das Narrative also eine Referenz zum tatsächlich Gewesenen aufweise, fehle im fiktionalen Erzählen dieser Referenzrahmen.

Tatsächlich sollte man jedoch in jeder Form des Erzählens unterscheiden, ob ein homodiegetischer Erzähler von Ereignissen aus seiner eigenen Diegese erzählt, oder ob die jeweilige Erzählung eine heterodiegetische Erzählinstanz bzw. ein heterodiegetisches Repräsentationssystem aufweist. Im letzteren Fall scheint ein zeitliches Inbezugsetzen der beiden unterschiedlichen ontologischen Ebenen erstens nicht möglich und zweitens ein solcher Versuch auch nicht erkenntnisfördernd. Eine zeitliche Relation zwischen *histoire* und *discours* zu analysieren ist nur sinnvoll, wenn diese beiden Ebenen den gleichen ontologischen Status aufweisen. In Hamburgers (1977, 61–62) Worten ausgedrückt, die sich wiederum auf den Grammatiker Christian August Heyse bezieht, heißt es: Das „redende Subjekt“ bzw. die „Ich-Origo“ muss einen Bezugspunkt in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft haben, von der es berichtet, da es sich bei diesen um „subjektive Tempora“ handele (vgl. Cohn 1999, 98).

Die Annahme, Erzählungen präsentierten ihre Geschichten immer nachträglich, hat jedoch eine lange Tradition. Auch in einem Vergleich von epischen und dramatischen Texten kann sie als Argumentation herangezogen werden. So beziehen sich Schiller und Goethe auf die Zeitlichkeit, wenn sie die beiden vermeintlich verschiedenen Gattungen vergleichen und konstatieren: „[I]hr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt“ (Goethe 1827, 1).

Darauf baut Friedemann (1969 [1910]) auf, wenn sie sich mit dramatischer und epischer Illusion beschäftigt und konstatiert: „Wirklich‘ im *dramatischen* Sinne ist ein Vorgang, der eben jetzt geschieht, von dem wir Zeuge sind, und dessen Entwicklung in die Zukunft wir mitmachen. ‚Wirklich‘ im epischen Sinne aber ist zunächst überhaupt nicht der erzählte Vorgang, sondern das Erzählen selbst“ (25). Man muss in diesem Fall gar nicht dafür argumentieren, dass auch das Drama oder die dramatische Theateraufführung Formen des Erzählens sind, denn auch schon das zweistufige Modell Pfisters (inneres und äußeres Kommunikationssystem) reicht aus, um zu zeigen, dass diese Annahme nur für das äußere Kommunikationssystem, d. h. die Darstellung selbst, gilt und nicht für die repräsentierte Welt. „Wirklich“ ist auch im Theater nur die gegenwärtige Erfahrung der Aufführung, die *liveness* einer Performance.

Pfister (2001, 327) unterscheidet Darstellungszeit und dargestellte Zeit. Seinem Modell des inneren und äußeren Kommunikationssystems getreu gibt es hier nur die beiden Zeitebenen. Ein Zeitpunkt des Erzählens wird aufgrund der Negierung des vermittelnden Kommunikationssystems nicht differenziert. Es gibt für ihn das *hic et nunc* der Bühnensituation (von mir „Erzählzeit“ genannt) und das davon zu unterscheidende fiktive Jetzt der Figuren (von mir „erzählte

Zeit“ genannt). Die Verfremdungseffekte des epischen Theaters machen, so Pfister (2001, 328), die Spannung im Verhältnis dieser beiden Zeitlichkeiten während einer Aufführung permanent deutlich. Im Grunde ist es aber die dritte Zeitkategorie des TRS – der Zeitpunkt des Erzählens bzw. die TRS-Zeit –, deren Zeitkonstitution hier weder mit der repräsentierten Zeitlichkeit der *histoire* noch mit der realen Darstellungszeit einhergeht.

Kuhn macht schließlich darauf aufmerksam, dass in visuellen Medien ein zeitloses Erzählen möglich ist – anders als im sprachlichen, das aufgrund der Zeitform der Verben immer eine zeitliche Situierung der Narration voraussetzt. Diese Unmarkiertheit hat laut Kuhn (2011, 243) eine „Tendenz zur *gleichzeitigen* Narration“. Es ist aber eben nur eine Tendenz und keine klare Markierung, eine „zeitlich unmarkierte Narration“ (Kuhn 2011, 245), weshalb es voreilig wäre, eine Theateraufführung per se nur auf Grund ihrer *liveness* als eine Form des gleichzeitigen Erzählens zu bezeichnen. Diese zeitlich unmarkierte Narration ist im Theater wie im Film der statistische Regelfall, so wie das spätere Erzählen in der Erzählliteratur die häufigste Art der Darstellung ist. Wirklich markiertes gleichzeitiges Erzählen gibt es hingegen nur bei Phänomenen wie der Teichoskopie oder Formen der *live-Reportage*, die ebenfalls in die Bühnensituation integriert werden können: Szenen, in denen ein homodiegetischer Erzähler die gesamte Bühnenhandlung umrahmt oder für eine Metadiegeese verantwortlich zeichnet (*generative narrator*).

Die zeitlichen Situierungen des Dargestellten und der Darstellung variieren in der Regel. Häufig wird das Dargestellte auch in einer ahistorischen Überzeitlichkeit situiert (beliebt sind hier in der kontemporären Theaterkunst schwarze Anzüge), wodurch meist ein höheres Abstraktionslevel erreicht wird. Der Unterschied zwischen den beiden von Pfister unterschiedenen Zeitlichkeiten kann sehr groß sein (z. B. mythische Vorzeit vs. *hic et nunc* des Rezipienten) oder gegen null gehen. Die Funktion einer zeitlichen Distanzierung oder Aktualisierung lässt sich jedoch nicht verallgemeinern und muss im Zusammenhang mit der jeweiligen Inszenierung betrachtet werden. Man kann jedoch feststellen, dass bewusst eingesetzte Anachronismen (sprachlicher oder [audio-]visueller Art), d. h. eine starke Historisierung des Dargestellten, deutlicher auf die Vermittlung durch das TRS hinweisen (vgl. Pfister 2001, 360–361).

Die Ebene der *histoire* wird häufig durch den visuellen oder sprachlichen Kanal zeitlich in Bezug auf den *discours* situiert. Einblendungen mit Zeitpunktangaben der *histoire* ohne zeitmarkiertes Verb geben jedoch keine Aussage über den Zeitpunkt des Erzählens, da keine Relationalität gegeben ist. Wenn ein Stück beispielsweise im „Frühjahr 1624“ spielt (mitgeteilt durch eine Projektion oder eine Schrifftafel), dann heißt das nicht, dass der Erzählakt zwangsläufig nach dem

Geschehen liegt, nur weil der Rezeptionsakt definitiv zu einem späteren Zeitpunkt geschieht (vgl. Kuhn 2011, 244). Die Rezeptionsebene – das äußere Kommunikationssystem – bildet immer eine weitere Zeitebene, die nicht mit dem Zeitpunkt des Erzählens gleichgesetzt werden darf, wozu die zeitgleiche leibliche Präsenz von Schauspielern und Zuschauern leider allzu häufig verleitet.

Man muss davon ausgehen, dass ein zeitlich unmarkiertes Erzählen der Regelfall im Theater ist, bis der sprachliche Kanal die Relation von Erzähltem und Erzählen definitiv markiert. So wird beispielsweise späteres Erzählen im Theater durch den sprachlichen Kanal etabliert, wirkt sich infolgedessen aber auch auf die anderen Kanäle des TRS aus, insofern das Verhältnis der Kanäle komplementär oder überlappend gestaltet ist. Nehmen die Figuren z. B. immer wieder die Funktion von Erzählern ein und berichten im Präteritum oder Perfekt, dann gilt folgerichtig auch für das visuell, auditiv, haptisch, olfaktorisch und gustatorisch Repräsentierte eine Nachträglichkeit, insofern die eröffnete Metadiegeese nicht nur sprachlich existiert, sondern auch von den anderen Kanälen getragen wird, es also kein diskrepantes Kanalverhältnis gibt. Ebenso etablieren Rahmenhandlungen auf der Makroebene einen späteren Erzählzeitpunkt, insofern sich die eröffnete Metadiegeese auf der gleichen ontologischen Ebene wie die rahmende Diegeese befindet.<sup>3</sup>

Das Theatrale Repräsentationssystem eröffnet durch das Zusammenspiel der es konstituierenden Kanäle eine verstärkte Möglichkeit, mit einzelnen Kanälen Zeitverhältnisse zu markieren, als es ihnen außerhalb des systemischen Zusammenhangs möglich wäre. Auch wenn man beispielsweise in Bezug auf musikalische Mittel davon ausgehen muss, dass es keine Zeitform der Vergangenheit gibt (vgl. Abbate 1991, 52: „Music seems not to ‚have a past tense‘“), so erhält der auditive Kanal im überlappenden oder komplementären Verhältnis zum sprachlichen Kanal die Fähigkeit, ebenfalls die Relationalität eines späteren Erzählens zu markieren. Beachtet man zudem die bereits in Kapitel 5.1 besprochene narrative Wirkung von Leitmotiven, so wäre es denkbar, nach einer gewissen Etablierung eines semantischen Zusammenhangs von auditiven Elementen mit einzelnen Figuren oder Handlungselementen innerhalb einer Aufführung, auch ohne die Unterstützung des sprachlichen Kanals lediglich mit diesen auditiven Elementen eine Zeitrelation zu markieren. Am geläufigsten dürfte dies mit Erinnerungen einzelner Figuren der Fall sein, die gleichsam nicht-sprachlich „anzitiert“ werden können. Dies gilt nicht nur für auditive Leitmotive, sondern vor allem für den visuellen Kanal, der von Figuren entworfene Metadiegesen (z. B. wiederkehrende Erinnerungen) ab einem gewissen Zeitpunkt repräsentieren kann, ohne dass

---

<sup>3</sup> Vgl. zu dieser Thematik auch Kuhn (2011, 247–252).

diese Erinnerung in dem Moment des visuellen Erzählens sprachlich erläutert werden müsste. Ebenso wäre es denkbar, mit haptischen, olfaktorischen oder gar gustatorischen „Leitmotiven“ eine zuvor etablierte feststehende Relation von Erzählen und Erzähltem zu markieren und schließlich unabhängig vom sprachlichen Kanal aber dennoch erfolgreich einzusetzen. Dass dies in der Realität kaum genutzt wird, zeigt lediglich, wie unterrepräsentiert und daher ungeübt die anderen Sinne in unserem audiovisuellen kulturellen Miteinander sind. Die Dynamik des multimodal agierenden TRS schafft diese über die der einzelnen Kanäle hinausreichenden Möglichkeiten.

Im nächsten Teilabschnitt soll es nun nicht mehr um die Etablierung eines Zeitpunktes des Erzählens bzw. der TRS-Zeit gehen – eine makrostrukturelle, d. h. die Gesamtheit der narrativen Repräsentation betreffende Kategorie der Zeitanalyse –, sondern um mikrostrukturelle Kategorien, die das Verhältnis von Erzählzeit, TRS-Zeit und erzählter Zeit und Phänomene der jeweiligen Zeitebenen innerhalb der narrativen Repräsentation beschreiben können.

### 6.3 Erzählzeit, TRS-Zeit und erzählte Zeit

In diesem Teilkapitel werde ich die in der Narratologie weit verbreiteten und auch beispielsweise von Kuhn bereits in der Filmnarratologie angewendeten Analyse-kategorien der Zeitlichkeit systematisch auf den Gegenstandsbereich Theater übertragen. Im vorangehenden Abschnitt habe ich dafür argumentiert, Erzählzeit und TRS-Zeit stets zu differenzieren, auch dann, wenn der Zeitpunkt des Erzählens (und damit die TRS-Zeit) unmarkiert bleibt. Die Erzählzeit ist somit im performativen Erzählen immer mit der Darstellungszeit und der Rezeptionszeit gleichzusetzen. Daraus ergibt sich, dass die Erzählzeit im Theater im Gegensatz zu verschriftlichten Erzählungen, die nachträglich rezipiert werden, immer sehr viel genauer feststellbar ist.<sup>4</sup> Erzählzeit und TRS-Zeit gehören beide zum *discours*, zu dem sich die erzählte Zeit der *histoire* in Beziehung setzen lässt. Auch wenn der Erzählzeitpunkt unmarkiert bleibt, lassen sich die relationalen Analyse-kategorien von Ordnung, Dauer und Frequenz anwenden.

Eine der ersten Assoziationen bezüglich Dramen und Zeitlichkeit dürfte die Feststellung Aristoteles' sein, Dramen wiesen immer eine Einheit von Raum und

---

<sup>4</sup> Kleinere Ungenauigkeiten ergeben sich lediglich, wenn z. B. schon während des Einlasses Schauspieler auf der Bühne agieren und daher ein definitiver Startpunkt der Performance kaum angegeben werden kann. Außerdem wird an diesem Punkt noch einmal der Unterschied von Aufführung und Inszenierung deutlich. Da einige Aufführungen etwas kürzer oder länger sind als andere, ist die Inszenierungszeit immer ein ungefährer und gerundeter Mittelwert.

Zeit auf, die er in den Kapiteln 7 und 8 seiner *Poetik* macht. Seit der Renaissance wird diese Einheit häufig für die Makrostruktur von Dramen gefordert, wo sie jedoch kaum realisiert wird. Jeder Schauplatzwechsel und jeder noch so kleine Zeitsprung (auch zwischen den Akten) bricht das raumzeitliche Kontinuum. Tatsächlich findet sich die Einheit von Raum und Zeit nur auf mikrostruktureller Ebene in solchen Momenten des Erzählens im dramatischen Modus, in denen der Dialog nicht durch Sprechpausen unterbrochen wird. Jeder Hinweis im Nebentext, der eine „Pause“ oder „kurze Pause“ fordert, ist eine Raffung der erzählten Zeit.

Die aristotelische Forderung nach räumlicher und zeitlicher Einheit ist für eine Erzählinstanz im Drama keineswegs bindend und wird daher auch meistens nicht eingehalten. Aber auch die chronologische Darstellung eines Geschehens und damit der Verzicht auf Pro- und Analepsen unterliegen einer erzählerischen Entscheidung, wie Muny (2008, 76) betont.

Erwartungsgemäß beschäftigt sich auch Pfister mit diesem deutlichen Vorkommen von erzählerischen Funktionen im Drama und versucht, sie den Episierungstendenzen zuzuordnen:

Ein Drama, in dem die raum-zeitliche Struktur nicht geschlossen ist, weist [...] Episierungstendenzen auf, weil [...] raum-zeitliche Diskontinuität im Drama eine „Erzählfunktion“ impliziert, auf die dieses diskontinuierliche Arrangement der Szenenabfolge zu beziehen ist [...]. Die Erzählfunktion, die dabei auftritt, unterscheidet sich freilich vom Erzähler in narrativen Texten entscheidend dadurch, daß sie nicht personal besetzt ist, also eine Figur zum Aussagesubjekt hat, sondern implizit bleibt.

(Pfister 2001, 335–336)

Es sind solche Passagen in Pfisters Monographie, die es einem kritischen Leser leicht machen, die Schwächen seiner Argumentation offenzulegen: Auch die „personal besetzt[e]“ Erzählfunktion ist freilich kein haltbares Unterscheidungsprinzip von Erzähltexten und Dramen, betrachtet man die unübersehbare Menge an Erzähltexten *ohne* personalen (bzw. genauer: ohne homodiegetischen) Erzähler.

Es gibt somit auch nach Pfister im Grunde keinen Unterschied zwischen einem Drama mit raum-zeitlich offener Struktur und Erzähltexten mit heterodiegetischen Erzählinstanzen, die sich so weit im Hintergrund halten, dass sie sich nicht zu einer greifbaren Figur formen.

Goethes *Faust* wird gemeinhin als *das* deutsche Drama schlechthin bezeichnet. Von zeitlicher oder räumlicher Einheit kann hier jedoch keinesfalls die Rede sein. Die im dramatischen Modus erzählte Geschichte von Faust, Mephistopheles und Margarete bricht mit allen räumlichen und zeitlichen Einheiten, die ein



Drama doch auszeichnen sollen – in *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* noch sehr viel extremer als im ersten Teil.

Genettes (1998, 21–114) grundlegende Zeitkonzepte *Ordnung*, *Dauer* und *Frequenz*, die auf das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit angewendet werden können, lassen sich nun transmedial erweitern (vgl. Chatmans Narrativitätsbedingung der doppelten Chronologie von *histoire* und *discours*) und können damit auch in einem mehrkanaligen narrativen Medium wie dem Theater der erzähltheoretischen Analyse dienen (vgl. Kuhn 2011, 195).

### 6.3.1 Ordnung

Unter dem Gesichtspunkt der Ordnung lassen sich die Abfolgen der Ereignisse auf *histoire*- und *discours*-Ebene vergleichen. Anachronien, die sich durch Ana- und Prolepsen ausdrücken lassen, sind hier ebenso interessant wie deren Reichweite und Umfang. Unterschieden werden können auch *interne* und *externe* Analepsen. Interne Analepsen bewegen sich innerhalb der erzählten Zeit, externe sind solche, die vor dem Ausgangspunkt der erzählten Zeit stattfanden. Interne Analepsen können dabei homo- oder heterodiegetisch sein, je nachdem, ob die erzählten Ereignisse zur Basiserzählung gehören oder nicht. Homodiegetische interne Analepsen werden wiederum in *kompletive* oder *repetitive* Analepsen unterteilt: Kompletive Analepsen vervollständigen die Erzählung, indem sie vorherige Lücken im Erzählstrang schließen, repetitive Analepsen wiederholen bereits Erzähltes und sind daher mal mehr mal weniger redundant, je nachdem wie viele neue, zuvor noch nicht erzählte Details sie hervorbringen (vgl. Genette 1998, 32–36).

Differenziert werden müssen auch figurengebundene (z. B. Erinnerungen oder Visionen der Zukunft) und narratoriale Anachronien. Zweiteren kommt ein höherer Glaubwürdigkeitsstatus zu, insofern der visuelle und der sprachliche Kanal dominant nullfokalisiert sind und ein narratoriales Mehrwissen daher legitimiert ist (vgl. Kuhn 2011, 199).<sup>5</sup> Markiert werden Anachronien im Theater vor allem durch die Figurenrede selbst, aber auch thematisch oder durch Änderungen in der *Mise en Scène* können sie implizit angezeigt werden. Auch explizite sprachliche Markierungen (z. B. durch Einblendungen oder die Worte einer Sprecherfigur wie „Ein Jahr später ...“) sind möglich (vgl. Kuhn 2011, 201).

---

<sup>5</sup> Nullfokalisiert bedeutet für mich, dass die TRS-Kanäle mehr Informationen übertragen, als eine Figur haben kann. Fokalisierung bezieht sich also nur auf die Relation des Wissensstandes und nicht auf die Wahrnehmung einzelner Figuren und des TRS; vgl. Kap. 8.3.

### 6.3.2 Dauer

Die Dauer der Erzählzeit einer Inszenierung ist – wie bereits erwähnt – sehr genau anzugeben, wenn auch geringe Abweichungen in den jeweiligen Aufführungen auftreten können. Die Angabe ist hier sogar leichter und exakter zu machen als in der Literatur, bei der man sich aufgrund individuell unterschiedlicher Lesegeschwindigkeiten auf die Angabe von Seitenzahlen zur groben Schätzung der Dauer der Erzählzeit konzentriert (vgl. Kuhn 2011, 212–213, Lahn 2013, 136, Richardson 2007, 148). Es lassen sich nach Martínez und Scheffel (2012, 42) fünf Typen des Verhältnisses von Darstellungszeit und dargestellter Zeit unterscheiden:

- *Zeitdeckendes Erzählen (Szene)* liegt vor, wenn Erzählzeit und erzählte Zeit in etwa gleich groß sind.
- *Zeitdehnendes Erzählen* liegt vor, wenn die Erzählzeit größer ist als die erzählte Zeit (Dehnung: *discours* > *histoire*).
- *Zeitraffendes Erzählen* liegt vor, wenn die Erzählzeit kleiner ist als die erzählte Zeit (Raffung: *discours* < *histoire*).
- Eine *Ellipse* überspringt einen beliebig großen Zeitraum der *histoire*, während auf *discours*-Ebene keine Zeit vergeht.
- Eine *deskriptive Pause* ist das Gegenteil der *Ellipse*, auf *histoire*-Ebene vergeht keine Zeit, während im *discours* die Zeit weiter vergeht.<sup>6</sup>

Der Großteil der Theaterinszenierungen erzählt zeitraffend: Selbst wenn die aristotelische Forderung nach der Einheit der Zeit gewahrt bleibt, vergeht auf *histoire*-Ebene etwa ein Tag, während im *discours* nur ein paar Stunden vergehen. Zeitdeckendes Erzählen findet man nur innerhalb einzelner Szenen und auch hier nur während der Dialoge. Kurze Pausen zwischen Dialogen auch innerhalb einer Szene können unterschiedliche Zeitspannen in *histoire* und *discours* andeuten. Das für das Theater angeblich typische *szenische Erzählen*, bei dem Erzählzeit und erzählte Zeit sich decken (Begriff „Szene“ nach Genette [1998, 67] ; auch bei Martínez und Scheffel [2012, 42] und Lahn [2013, 146]), ist also auch hier nur im Mikrobereich einzelner Abschnitte der narrativen Repräsentation zu finden und selbst dort nur mit vielen Ausnahmen. Während für Genette (1998, 67) Erzählzeit und erzählte Zeit innerhalb eines Monologes oder Dialoges deckungsgleich sind, zeigt Richardson (1987, 305) hingegen, dass es auch viele Beispiele gibt, bei de-

<sup>6</sup> Bei Martínez und Scheffel (2012, 42) heißt die letzte Kategorie lediglich „Pause“. Das spezifizierende Attribut „deskriptiv“ stammt aus Lahn und Meister (2013, 145–146).

nen innerhalb eines kurzen Dialoges oder Monologes sehr viel mehr Zeit vergehen soll, als zum Sprechen der Zeilen benötigt wird. Die konventionelle Gleichheit der beiden Zeitschemata wird im Theater häufig systematisch sabotiert. Dass in szenischem Erzählen die *histoire* unmittelbar erfahren wird, ohne durch einen *discours* generiert zu werden, ist nicht nur in Erzähltexten eine Illusion (vgl. Lahn 2013, 146), sondern gilt ebenso für das Theater.

Am deutlichsten wird jedoch die Zeitraffung durch Ellipsen zwischen den einzelnen Szenen: Eine Figur sagt „Gute Nacht“ und geht ab, eine andere tritt unmittelbar danach auf und wünscht einen guten Morgen. Dieser sprachlich vermittelte Wechsel kann durch einen Lichtwechsel (visuell) begleitet sein – auch wenn selbst das keine notwendige Bedingung ist. Dem Zuschauer wird unmittelbar klar, dass zwischen den Szenen auf *histoire*-Ebene eine ganze Nacht vergangen ist. Zeitraffung im Theater kommt – wie auch im Film – vor allem „durch die Modulation des Verhältnisses von Szene und Ellipse zustande“ (Kuhn 2011, 218). Die Raffungen können dabei explizit thematisiert werden – in der Figurenrede, durch eine Erzählerstimme oder durch Einblendungen bzw. Schrifttafeln – oder implizit durch z. B. Licht- oder Kostümwechsel oder Veränderungen im Bühnenbild markiert sein.

### 6.3.3 Der Umgang mit Zeit im zeitgenössischen Theater

Esslin (1989, 40–41) fasst die Möglichkeiten des Theaters in Bezug auf die verschiedenen Zeitmodulationen zusammen: Die erzählte Zeit kann im Theater „verdichtet oder ausgedehnt [...], beschleunigt oder verlangsamt“ werden „und sogar – bis zu einem bestimmten Punkt und begrenzt – die Irreversibilität der Zeitdimension überwinden“.

Es gibt im Drama (bzw. im Theater) eine doppelte Chronologie von *histoire* und *discours*, das erkennt auch Pfister (2001, 362) für metadiegetische Erzählungen an: „Diese beiden Sukzessionsreihen des Dargestellten und der Darstellung brauchen sich nicht zu decken und tun das auch meist nicht, denn jede rückgreifende Informationsvergabe bedeutet bereits eine Verschiebung dieser Reihen gegeneinander.“ Detaillierter spezifiziert er: „Der epische Kommentar einer spielexternen oder spielinternen Figur [...] ‚verbraucht‘ zwar reale Spielzeit, hebt aber die Sukzession auf der Ebene der fiktiven Zeit auf“ (Pfister 2001, 363–364). Szenisch könnte dies z. B. durch ein „Einfrieren“ aller momentan sichtbaren Figuren verdeutlicht und in der hier entworfenen Begrifflichkeit als deskriptive Pause bezeichnet werden.

Kostüme und Requisiten lassen häufig Rückschlüsse auf die historische Situierung des Dargestellten zu – und damit auf das zeitliche Verhältnis zur Darstellung. Sie ermöglichen aber oft auch Aussagen über die repräsentierte Tageszeit. Außerdem werden in der Dramenexposition häufig viele vorangegangene Abläufe raffend erzählt (z. B. „Habe nun, ach! [...]“ aus *Faust I*, 279)<sup>7</sup>, um den dargestellten Zeitpunkt zu verdeutlichen. Im Gegensatz dazu finden am Dramenende häufig Ausblicke in eine nachfolgende Zukunft statt. Im inneren Teil des Dramas hingegen finden häufig mehr oder weniger konkretisierte zeitliche Sprünge zwischen einzelnen Szenen oder den Akten statt, die nicht selten mit räumlichen Sprüngen korrelieren.

Werden zwischen zwei Szenen Zeiträume übersprungen, nennt Pfister (2001, 370–371) das „außerszenische Raffung“, geschieht dies innerhalb einer Szene, spricht er von „innerszenische[r] Raffung“, die nicht durch schnellere Bewegungen verdeutlicht werde (welche eher in technisch vermittelten Medien umgesetzt werden können), sondern durch die Auslassung oder verkürzte Darstellung einzelner Vorgänge innerhalb dieser Szene. Zeitdehnungen seien im Drama sehr viel seltener als Zeitraffungen und auch seltener als im Film (der mit dem technischen Hilfsmittel der Zeitlupe arbeiten kann).<sup>8</sup> Auch bei Monologen oder dem Beiseitesprechen müsse man eher von einer Zeitaufhebung als von einer Zeitdehnung sprechen, da sie meistens momentane innerpsychische Vorgänge schilderten. Träume, deren Anfangs- und Endpunkte in der diegetischen Zeit genau datiert sind (z. B. durch den auditiven oder visuellen TRS-Kanal mithilfe von Uherschlagen oder wechselndem Licht), könnten eine Ausnahme bilden, wenn hier nämlich die Darstellung des Traums sehr viel mehr Zeit in Anspruch nähme als jene Zeit, die für den Träumenden verstreicht (vgl. Pfister 2001, 372–373). Schließlich kann der Schwerpunkt der Konzeption von Zeitlichkeit je nach Inszenierung auf einer objektiven Chronometrie oder einer subjektiven Zeiterfahrung liegen, auf statischen Zuständen oder Progression und auf einem linearen oder zyklischen Verlauf der Ereignisse, stellt Pfister (2001, 475–478) fest.

Ein Gegeneinander von Drama und Theater lässt sich in modernen Inszenierungen vor allem in Bezug auf das Tempo ausmachen: Während die Textgrund-

---

<sup>7</sup> Zitate aus *Faust I + II*, vor allem auch in Kapitel 9.1, entstammen dem Sammelband zur Inszenierung Nicolas Stemmanns von Gutjahr (2012).

<sup>8</sup> Es finden sich auch im Theaterbereich leicht Beispiele für diese Formen der Zeitraffung bzw. Zeitdehnung: In Antù Romero Nunes Inszenierung *Don Giovanni. Letzte Party* (Thalia Theater 2013) laufen einige Szenen in Zeitlupe ab, in Katie Mitchells Inszenierung *Alles Weitere kennen Sie aus dem Kino* (Deutsches Schauspielhaus Hamburg 2013) wirken einige Szenen durch schneller ablaufende Musik und schnellere Bewegungen der Schauspieler wie vorgespielt.

lage in einer Szene z. B. ein rasantes Tempo andeutet, wird dies in der Inszenierung durch zusätzliche Aktionen der Figuren oder Sprechpausen verlangsamt oder langsam gedachte Szenen werden schnell inszeniert. Gerade auch in diesem Parameter manifestiert sich damit die partielle Autorschaft des Theaterteams (vgl. Pfister 2001, 378–379) und die Modellierung des TRS.

Für das postdramatische Theater beobachtet Lehmann (1999, 149) wiederum besondere Spielarten mit dem Phänomen Zeitlichkeit. So werden im postdramatischen Theater die theatralen Codes noch viel stärker gleichzeitig eingesetzt als im dramatischen Theater, wie z. B. durch das simultane Sprechen unterschiedlicher Textpassagen. Durch dieses verstärkte *zeitgleiche Erzählen* (s. Begrifflichkeit im folgenden Kapitelabschnitt) soll der Wahrnehmungsapparat des Zuschauers intendiert überfordert werden.

Auch Dialekte und unprofessionelles Sprechen gehören im postdramatischen Theater zu den Methoden, die auf das konkrete Jetzt des Sprechens und damit auf das äußere Kommunikationssystem hinweisen (vgl. Lehmann 1999, 269–270). Denn im postdramatischen Theater steht vor allem die Erzähl- bzw. Rezeptionszeit im Vordergrund, die von Darstellern und Zuschauern gemeinsam erlebte Zeitdauer der Aufführung. Schon in kleinen Zeichen wie dem Rauchen auf der Bühne sieht Lehmann (1999, 328) Methoden, die auf diese Zeitlichkeit des äußeren Kommunikationssystems hinweisen und den Graben zwischen Repräsentation und Rezeption überschreiten. Das Rauchen von Zigaretten ist auch ein Zeichen des olfaktorischen TRS-Kanals, da vor allem der Geruch die vierte Wand durchschreitet und die Aufführung als ein reales Ereignis konstituiert.

Ferner wird im postdramatischen Theater gezielt mit dem persönlichen Empfinden von Zeit gespielt:

Auf der Ebene der theatralen Darbietung kommt es zu schwieriger faßbaren Phänomenen eigener Temporalität. Es kann durch obstinate Wiederholung, scheinbaren Stillstand, Umkehrung von Kausalfolgen, Zeitsprünge und schockartige Überraschung die normale Wahrnehmung der Zeit gleichsam „gelähmt“ werden. Auch extreme Dauer oder Beschleunigung können zu einer Verzerrung des Empfindens für den meßbaren Zeitverlauf führen. Dies alles wird zu konstitutiven Mitteln im postdramatischen Theater, weil es die Thematik der Zeit von der Ebene des Signifikats (der durch Bühnenmittel denotierten Vorgänge) auf die Ebene des Signifikanten (der Bühnenvorgänge selbst) verschiebt.

(Lehmann 1999, 318)

Durch diese Methoden, die das Theater selbst zum Ereignis machen, erhält das Theater laut Lehmann seine gesellschaftspolitische Funktion:

Theater dürfte ein wesentlicher Bereich des Widerstands gegen die soziale Zerstückelung und Parzellierung der Zeit bleiben, und eine erste Voraussetzung dafür ist ein Theater, „das sich Zeit nimmt“. *Zeitdehnung* ist ein hervorstechender Zug des postdramatischen Theaters.

(Lehmann 1999, 331)

### 6.3.4 Frequenz

Der Begriff *Frequenz*, der sich auf die Häufigkeit der Wiederholungen auf *histoire*- bzw. *discours*-Ebene bezieht, lässt sich nach Genette (1998, 82–83) unterteilen in

- die *singulative Erzählung*: einmal erzählen, was einmal passiert ist (bzw. n-mal erzählen, was n-mal passiert ist),
- die *repetitive Erzählung*: n-mal erzählen, was einmal passiert ist und
- die *iterative Erzählung*: einmal erzählen, was n-mal passiert ist.

Anders als die Kategorien Ordnung und Dauer ist die Frequenz – und hier speziell die Iteration – nicht ohne Weiteres auf audiovisuelle Medien übertragbar und muss durch zusätzliche stilistische Merkmale sprachlich, formal oder kontextuell markiert werden, „[d]a beim rein audiovisuellen Erzählen die Möglichkeit expliziter temporaler Angaben [...] oder grammatischer Markierungen durch Hilfsverben oder Verbtempora [...] nicht wie im Sprachsystem gegeben ist“, wie Kuhn (2011, 230) beobachtet. Dies gilt auch für die übrigen Kanäle des TRS. Einzelne Szenen, die Markierungen aufweisen, welche sie als iterativ ausweisen, geben nach Genette (1998, 87) dem Rezipienten zu verstehen: „[D]ergleichen geschah alle Tage, wofür dies hier ein Fall unter anderen ist.“ Es handelt sich genau genommen also um eine Pseudo-Iteration, wenn von Iteration die Rede ist (vgl. Genette 1998, 86–87; Kuhn 2011, 230). Eine Spielart des iterativen Erzählens (die vor allem für audiovisuelle Medien populär ist) ist das mehrfache Zeigen von wiederkehrenden Ereignissen, um anzudeuten, dass sich dieses Ereignis auf *histoire*-Ebene noch sehr viel häufiger wiederholt hat, als es im *discours* gezeigt wird. Ein häufig wiederkehrendes *histoire*-Ereignis wird also wenige Male repräsentiert, womit das iterative Erzählen gleichzeitig eine Zeitraffung darstellt (vgl. Kuhn 2011, 233). Möglich ist im Theater auch, dass Erzählerfiguren oder ein Voice-over sprachlich auf eine Iteration hinweisen.

### 6.3.5 Traumrepräsentation, Monologe und Beiseitesprechen

Auf ein anderes zeitliches Phänomen, das unmittelbar mit Introspektionen und infolgedessen mit der internen Fokalisierung (s. Kapitel 8.3.3) zusammenhängt,

macht Richardson (1987, 304) aufmerksam: Wenn im Text (bzw. in der Inszenierung) Hinweise zu finden sind, dass es sich beim Dargestellten um einen Traum einer Figur handelt, können Darstellungszeit und dargestellte Zeit genau gleich lang sein, auch wenn inhaltlich mehr erzählt wird, als in dieser Zeitspanne geschehen kann. Solche Hinweise können auch durch die Inszenierung unabhängig von der Textvorlage gestreut werden und so eine ganz neue Interpretationshypothese entwerfen. Die in Kapitel 9.1 diskutierte Interpretation, Mephistopheles als Teil Fausts oder als Psychose desselben zu verstehen, wird durch eben solche Hinweise des visuellen TRS-Kanals angeregt. Das Erzählen wird in diesen Fällen viel stärker figural und weniger narratorial, der Erzählmodus wird direkter, dramatischer und unmittelbarer.

Interessant und fruchtbar für die Zeitkonzeption auf der Mikroebene sind auch Monologe oder das Beiseitesprechen inmitten von Dialogen: Nehmen wir an – und das *principle of minimal departure* (vgl. Ryan 1991, 48–60) berechtigt uns dazu –, dass hier innerfigürliche Gedanken dargestellt werden und die Figuren in ihrer aktuellen Wirklichkeit nicht tatsächlich laut sprechen. Gedanken benötigen sehr viel weniger Zeit, als die gesprochenen Worte brauchen, die sie artikulieren. Folglich vergehen innerhalb der repräsentierten Welt nur wenige Sekunden oder Minuten des Nachsinnens, während auf der Bühne beim Ausformulieren dieser Gedanken mehr Zeit verstreicht. Die Mittelbarkeit des Erzählten wird auch hier wieder deutlich. Das TRS hat die Fähigkeit, das Zeitkontinuum der Diegese zu unterbrechen, die repräsentierte Zeit anzuhalten, um dem Rezipienten außerhalb dieses Kontinuums einen Blick in die Figuren zu gewähren.

## 6.4 Das Theaterphänomen des zeitgleichen Erzählens

Fludernik (2008, 361) beobachtet ein anderes wichtiges zeitliches Phänomen des Theaters: „[U]nlike written or even spoken narratives, several dramatic actions can be portrayed on the stage simultaneously.“ Damit beschreibt sie eine Handhabung der Zeitlichkeit, die im performativen Erzählen einzigartig ist und die ich das *zeitgleiche Erzählen* unterschiedlicher Handlungen nennen möchte. Zeitgleiches Erzählen darf hierbei nicht mit dem gleichzeitigen Erzählen verwechselt werden, denn das zeitgleiche Erzählen sagt zunächst nichts über die TRS-Zeit aus, sondern nur, dass es im Theater möglich ist, auf der Bühne verschiedene Momente der *histoire* in einem Moment des *discours* zusammen zu repräsentieren. Während das Grundprinzip des literarischen Erzählens in der Linearisierung liegt (vgl. Wolf 2005, 259–260), also dem sukzessiven Erzählen zeitgleicher Ereignisse, können im Theater zeitlich und räumlich voneinander unabhängige Ereig-

nisse parallel erzählt werden. In der Literaturwissenschaft wird das nacheinander Erzählen von zeitgleich erfolgten Ereignissen auch „Simullepse“ genannt (Lahn 2013, 140), das Theater muss im Gegensatz dazu nicht auf diese künstliche Methode zurückgreifen. Im Film wird versucht, diese Form des Erzählens durch den *split-screen* zu realisieren. Meistens werden dabei in den getrennten Feldern des Bildschirms jedoch lediglich (auch auf *histoire*-Ebene) zeitgleich ablaufende Ereignisse repräsentiert. Die Möglichkeiten des theatralen Erzählraums sind dabei sehr viel breiter gestreut, denn die unterschiedlichen Handlungsabläufe können nicht nur nebeneinander, sondern auch lokal hintereinander repräsentiert werden, ohne dass impliziert werden muss, sie fänden im selben *histoire*-Raum oder zur gleichen *histoire*-Zeit statt. Im Grunde kann jede Figur auf der Bühne einen eigenen erzählten Raum um sich konstituieren, der von den Räumen der anderen Figuren getrennt sein kann. Gleichzeitig sind diese Raumgrenzen aber auch fluide Gebilde, die jederzeit und unvorhergesehen verbal oder körperlich überschritten werden können.<sup>9</sup>

Zum zeitgleichen Erzählen, das Lehmann (1999) Simultaneität nennt, schreibt dieser:

Sie produziert Geschwindigkeit. Die Gleichzeitigkeit verschiedener Sprechakte und Videoeinspielungen erzeugt die Interferenz unterschiedlicher Zeitrhythmen, bringt Körperzeit und technologische Zeit in Konkurrenz und macht durch die Ungewißheit, ob ein Bild, ein Klang, ein Video aktuell erzeugt, direkt übertragen oder zeitverschoben wiedergegeben ist, deutlich, daß „Zeit“ hier aus den Fugen ist.

(Lehmann 1999, 344)

Dem Phänomen Zeitlichkeit wird hier geradezu eine gesellschafts- oder zumindest technologiekritische Dimension zugeschrieben. Auch hier handelt es sich jedoch nicht um etwas völlig Neues, sondern um ein altes Phänomen, das in einem neuen Kleid erscheint: So schreibt Simhandl (2007) über das Theater der Renaissance:

Ein neues Bewußtsein für den Zusammenhang von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft entstand; das hatte selbstverständlich Folgen für Wissenschaft und Kunst. Im Bühnenwesen vollzog sich ein grundsätzlicher Wandel: Das Prinzip der Simultaneität wurde abgelöst durch das der Sukzession; an die Stelle des Nebeneinander trat das Nacheinander.

(Simhandl 2007, 62)

Es müssen für die performative Narration nun generell zwei Formen des zeitgleichen Erzählens unterschieden werden:

---

<sup>9</sup> Zur Dynamik von Erzählräumen und erzählten Räumen vgl. Kap. 7.4.



- Zwei oder mehr gleichzeitig stattfindende *histoire*-Ereignisse werden gleichzeitig im *discours* erzählt.
- Zwei oder mehr nicht gleichzeitig stattfindende *histoire*-Ereignisse werden gleichzeitig im *discours* erzählt.

Der erste Fall veranschaulicht z. B. die typische Form der postdramatischen Reizüberflutung. Viele TRS-Kanäle senden gleichzeitig unterschiedliche Nachrichten und erzählen vielleicht sogar unterschiedliche Ereignisse. Häufig ist eine genaue zeitliche Verortung dieser Ereignisse in der *histoire* gar nicht mehr möglich und erzeugt jene „Ungewißheit“, die Lehmann beschreibt.

Um die zweite Form des zeitgleichen Erzählens feststellen zu können, ist es jedoch Voraussetzung, dass die einzelnen erzählten Ereignisse in der *histoire* zeitlich verortet werden können, um sie in Bezug zueinander setzen zu können. Häufig lässt der Kontext der erzählten Geschichte dieses Inbezugsetzen zu, und die Multimodalität des Systemkomplexes wirkt unterstützend. Werden zwei oder mehr räumlich und zeitlich voneinander getrennte Ereignisse im gleichen Moment des *discours* performativ erzählt, so ist die narrative Mittelbarkeit sehr viel augenfälliger und höher. In Georges Delnons auf Arthur Schnitzlers *Reigen* basierender Oper *Re:igen* (2014) finden sich Momente des zeitgleichen Erzählens dieser Art.<sup>10</sup> Schnitzlers Drama besteht aus zehn aneinandergereihten Dialogen mit jeweils zwei Teilnehmern, die den Geschlechtsakt vollziehen. Einer der beiden Teilnehmer wird jeweils im nachfolgenden Dialog mit einem anderen Partner auftreten, sodass sich eine Art Staffellauf sexueller Begegnungen entfaltet. In Delnons Inszenierung überschneiden sich die Enden der einzelnen Dialoge meistens mit den Anfängen der Folgedialoge, wobei die in beiden Dialogen beteiligte Figur für einen Moment zwischen den beiden (zu unterschiedlichen *histoire*-Zeiten und – wie z. B. im Falle der jungen Frau – auch an unterschiedlichen Orten spielenden) Szenen hin- und herwechseln kann. Die junge Frau spricht schon mit ihrem Ehemann (im eigenen Zuhause), während sie sich visuell noch von ihrem Geliebten, dem jungen Mann, mit Küssen verabschiedet (in dessen Heim). Auch ein Rezipient, dem die Dramenvorlage unbekannt ist, wird in diesem Moment der Inszenierung verstehen, dass die beiden zeitgleich dargestellten Szenen zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten innerhalb der *histoire* spielen, da der Ehemann die Aktionen seiner Frau nicht wahrnimmt und augenscheinlich mit ihr alleine in seinem Zuhause ist.

---

<sup>10</sup> Delnon führte Regie bei dieser auf den Schwetzingen Festspielen 2014 uraufgeführten Oper, die Musik stammt aus der Feder des österreichischen Komponisten Bernhard Lang, Librettist war Michael Sturminger.

„Das Ausfallen des vermittelnden Kommunikationssystems in dramatischen Texten erzeugt [...] den Eindruck unmittelbarer Gegenwärtigkeit des dargestellten Geschehens, der Gleichzeitigkeit des Dargestellten mit der Darstellung und dem Vorgang der Rezeption“, schreibt Pfister (2001, 23) und beschreibt damit die beliebte Vermischung des Rezeptionszeitraums mit dem häufig unmarkierten Zeitpunkt des Erzählens. Eben das ist aber nur *Eindruck*. Die spezifische Zeitlichkeit des TRS tritt besonders deutlich zutage, wenn mehrere Handlungsabläufe auf der Bühne gleichzeitig realisiert werden, die innerhalb der repräsentierten Welt aber nicht gleichzeitig abliefern. Im TRS wird hier die Erzählfunktion der Anordnung erfüllt, wodurch die unterschiedlichen Ereignisse der *histoire* im *discours* zeitgleich präsentiert werden. Diese Feststellung lässt nun wiederum Rückschlüsse auf die TRS-Zeit bzw. den Zeitpunkt des Erzählens zu, denn eben eine solche Anordnung der Ereignisse muss im Nachhinein passiert sein, wenn man die Zeit als sukzessiv fortschreitendes Kontinuum auffasst. Auch im Theater hat die Erzählinstanz (bzw. das Repräsentationssystem) somit Möglichkeiten, das dargestellte Raum-Zeit-Kontinuum zu beeinflussen und in der Darstellung neu anzuordnen. Dadurch entsteht zugleich die Möglichkeit, das Gezeigte als ein späteres Erzählen zu begreifen. Die zeitgleiche Narration unterschiedlicher Ereignisse kann daher als indirekter Marker der TRS-Zeit bzw. des (späteren) Zeitpunkts des Erzählens dienen. Es sei hier jedoch noch einmal daran erinnert, dass die zeitliche Inbezugsetzung von Erzählen und Erzähltem nur bei homodiegetischen Erzählern sinnvoll und erkenntnisfördernd ist (vgl. Kap. 6.2). Da dem TRS im Gefüge von Diegese und Extradiegese jedoch explizit *kein* ontologischer Status eigen sein soll, operiert die indirekte Folgerung eines nachträglichen Erzählens auf einer sehr unsicheren argumentativen Grundlage, und könnte somit auch als logischer Trugschluss aufgefasst werden. Zeitgleiches Erzählen muss daher mit einer homodiegetischen Erzählerfigur, die das Dargestellte rahmt, einhergehen, damit auf sicherer logischer Grundlage von einem nachträglichen Anordnen der erzählten Ereignisse und damit von einem nachträglichen Erzählen an sich gesprochen werden kann.

Ich habe in diesem Kapitelabschnitt gelegentlich von einer „zeitlichen Verortung“ gesprochen. Schon diese vergleichsweise behelfsmäßige Wortwahl und auch ein Begriff wie „Zeitraum“ weisen darauf hin, wie künstlich eine analytische Trennung von Zeit und Ort/Raum im Grunde ist. Vor allem das Phänomen des zeitgleichen Erzählens kann nur realisiert werden, weil das performative Erzählen zeitlich *und* räumlich strukturiert ist. Die Möglichkeiten des Raumes helfen hier, die Beschränkung des zeitlichen Erzählens auf das Sukzessionsprinzip zu überwinden.

## 6.5 Aus der Praxis: Zeitverhältnisse im *Goldenen Drachen*

Im *Goldenen Drachen* wird nicht nur gleichzeitig, sondern häufig auch zeitgleich erzählt. Die fünf Schauspieler sprechen alle auch eine Erzählinstanz, die gleichzeitig erzählt („Fahles Sommerlicht fällt durch die Fensterscheiben auf die Tische“). Der Zeitpunkt des Erzählens (bzw. die TRS-Zeit) der ersten Szene ist damit gleich der erzählten Zeit: ein früher Abend im Sommer. Global gesehen erzählt der *Goldene Drache* jedoch zeitraffend: in 90 Minuten Erzählzeit vergeht in der erzählten Zeit etwa ein Jahr. Eine doppelte Zeitlichkeit von *histoire* und *discours* ist daher klar auszumachen.

Das Phänomen des zeitgleichen Erzählens findet sich in der beschriebenen Szene ebenfalls wieder: Die Ereignisse in der Küche und im Speisesaal werden räumlich nebeneinander (bzw. ineinander verschränkt; vgl. Kapitel 7.5) zeitgleich dargestellt. Am Ende der hier analysierten Szene lässt sich dies sehr genau feststellen: Philipp Hauss spielt in diesem Moment eine Asiatin, die im Speisesaal die Bestellung der Stewardessen aufnimmt: „Guten Tag. [...] Darf ich Ihnen schon etwas zu trinken bringen?“ Diese beiden Sätze werden unterbrochen durch Barbara Petrtsch, die in diesem Satz einen Asiaten spielt, der sich in der Küche um den jungen Chinesen mit Zahnschmerzen kümmert. Sie fasst Philipp am Arm und sagt zu ihm: „Der Zahn muss raus.“ Repräsentationslogisch ist es hier sinnvoll, eine Form des zeitgleichen Erzählens anzunehmen, nämlich, dass zwei nicht gleichzeitig stattfindende *histoire*-Ereignisse gleichzeitig im *discours* erzählt werden. Aufgrund des *principles of minimal departure* ist es hier nicht sinnvoll, davon auszugehen, dass eine Figur dargestellt wird, die im gleichen Moment an zwei unterschiedlichen Orten sein kann – zumal es hierfür keinerlei Markierungen gibt.

Im Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit sticht die in die Inszenierung eingeflochtene Fabel über die Grille und die Ameise hervor, die nachträglich erzählt wird. Erst im Verlauf der Aufführung wird deutlich, dass die Ameise die gleiche Figur wie der Lebensmittelhändler und die Grille die gleiche Figur wie die Schwester des jungen Chinesen ist. Diese schrittweise Demaskierung wird durch einen langsamen Wechsel zu gleichzeitigem Erzählen unterstützt. Die alte Fabel von Äsop wird dadurch in die Gegenwart geholt und in Form einer tragischen Migrationsgeschichte kritisch auf diese abgebildet.