

7 Raum als Analyseparameter

Die *Malerei* brauchet Figuren und Farben in dem *Raume*.
Die *Dichtkunst* artikulierte Töne in der *Zeit*.

(Lessing 1990 [1766], 209)

Lessings viel diskutierte zentrale Unterscheidung von sprachlichen und visuellen Künsten innerhalb seiner Abhandlung *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* wird im Theater vor neue Herausforderungen gestellt. Gerade weil das System der einzelnen Kanäle ein zusammenhängendes ist, erzählt Theater immer zeitlich *und* räumlich. Nun könnte man behaupten, der sprachliche TRS-Kanal artikuliere „Töne in der *Zeit*“, wohingegen der visuelle Kanal „Figuren und Farben in dem *Raume*“ vermittele, und Lessings bipolarer Gegenüberstellung wäre Genüge getan. Dies wäre jedoch eine zu starke Vereinfachung. Wenngleich es richtig ist, dass Raum vor allem etwas Visuelles ist, gilt es diese Grundkonstante genauer zu hinterfragen. Die visuellen Eindrücke im Theater sind – anders als die von Lessing behandelte *Laokoon*-Gruppe – nicht statisch: Schauspieler bewegen sich über die Bühne, Requisiten werden von A nach B getragen, Bühnenbilder verändern sich im Verlauf einzelner Szenen oder der gesamten Aufführung. All diesen visuellen Elementen ist also eine Zeitlichkeit inhärent, sie entwickeln und verändern sich in der Zeit. Brook (1988, 9) drückt das zu Beginn seiner populären Monographie *Der leere Raum* pointiert aus: „Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“ Auf der anderen Seite ist die Sprache nicht nur zeitlich, sondern entwirft – gerade wenn sie narrativ ist – Räume. In ihrem Artikel im *lhn* betont Ryan (2014, § 1) die Untrennbarkeit von Zeit und Raum in Erzählungen: Während Raumdarstellungen nicht immer narrativ seien (geographische Karten, Landschaftsbilder etc.), fänden narrative Ereignisse immer im Raum statt.¹ Sprachlich konstituierte Räume stellt der Rezipient sich jedoch wiederum visuell vor. Diese „theatrale Behauptung“ genannte mentale Visualität ist im Theater seit jeher grundlegend und findet je nach Epoche oder Genre mehr oder weniger Anklang in der Theaterpraxis. Eine genauere Raumuntersuchung unter narratologischen Prämissen ist indes noch zu leisten. Richardson (2007, 149–150) gibt zu dieser Thematik bereits Anstöße, und schon Chatman (1993, 96–97) liefert die grundlegende Unterscheidung von „buchstäblichem“ (*literal*) visuellen und „abstraktem“ verbalen Raum.

1 Untrennbar miteinander verbunden sind Raum und Zeit z. B. auch in Bachtins (2008) „Chronotopos“, Genettes (1998) „Diegese“ oder Hermans (2005) „Storyworld“.

Es sind gerade die sprachlich konstituierten Räume, die in raumnarratologischen Beiträgen bearbeitet werden und häufig Probleme bereiten, jedoch in der Forschung mehr und mehr Aufmerksamkeit erfahren. Wie einen *narrative turn* und einen *performative turn* (neben anderen) so gibt es auch einen *spatial turn*, ein Begriff, dessen erstes Vorkommen in den Schriften des Humangeographen Edward Soja aus dem Jahr 1989 nachgewiesen werden kann (vgl. Döring und Thielmann 2008a, 7, Dünne und Günzel 2006, 12–13). Die Humangeographie beschäftigt sich mit der „Raumwirksamkeit des Menschen“ (Dennerlein 2009, 57), begreift Raum also als etwas Gemachtes. Untergruppen sind die Sozialgeographie, die Kulturgeographie und die Wirtschaftsgeographie. Die philosophische Grundlagen für diese Forschungsrichtungen lieferten vor allem Foucault (2006) und Lefebvre (2006). Einen Überblick über die Vielzahl der *spatial turns* in unzähligen Wissenschaften gibt z. B. der Sammelband von Döring und Thielmann (2008b); eine Sammlung grundlegender raumtheoretischer Texte, auf die sich Beiträge des *spatial turn* meistens beziehen, findet sich bei Dünne und Günzel (2006). Da das Theater schon immer auch eine Raumkunst war, ist die Beschäftigung mit der Raumkategorie in den Theaterwissenschaften seit jeher elementar und auch weniger metaphorisch als z. B. in der Literaturwissenschaft,² da der visuelle Kanal des TRS tatsächlich räumlich arbeitet und die Räumlichkeit nicht nur mental konstruiert. Wir haben es im Theater immer mit einem konkreten physikalischen Raum im Newton'schen Sinne zu tun, der ein bestimmtes Volumen hat und als absolut gedacht werden kann (und zunächst in diesem Kapitel auch auf diese abstrakte Art und Weise behandelt wird), in der Praxis jedoch immer aus einer bestimmten Perspektive, d. h. relativ, wahrgenommen wird (dem folgenden Kapitel zur „Perspektive“ wird dann ebenfalls ein solches relatives, lokales Verständnis von Raum zugrunde liegen).

Prince (1982, 32–33) stellt fest, dass in schriftlichen Erzählungen eine zeitliche Unmarkiertheit des Erzählten aufgrund der verschiedenen Tempusformen nicht möglich ist, wohingegen der Raum des Erzählens (der Diskursraum) beim verbalen Erzählen unmarkiert bleiben kann. Im Gegensatz dazu ist beim performativen Erzählen der Diskursraum immer mit dem realen Theaterraum identisch und daher konstitutiv. Hier ist es der Zeitpunkt des Erzählens, der unmarkiert bleiben kann, wie wir im vorangegangenen Kapitel gesehen haben.

2 Vgl. die Ausrufung des Theaters als Raumkunst bei Max Herrmann (2006) zur Begründung einer programmatisch unabhängigen Theaterwissenschaft Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts.

Eine Zusammenfassung der sehr weitreichenden Forschung zu Raum, Räumlichkeit, Raumkonstitutionen, Raumauffassung etc. soll hier nicht gegeben werden. Einen sehr erhellenden Forschungsbericht über die Behandlung der Raumkategorie innerhalb der frühen Erzählforschung, der strukturalistischen Erzähltheorie und der neueren Narratologie liefert Dennerlein (2009, 13–47), deren Absicht es nicht ist, ein umfassendes heuristisches Analysemodell zu entwerfen, wie meine Arbeit es sich zum Ziel gesetzt hat. Ich werde mich daher darauf konzentrieren, die Raumkategorie als Analyseparameter in mein Modell zu integrieren und dabei auswählend auf vorhandenes Material der Raumforschung zurückgreifen. Zunächst möchte ich mein Verständnis von „Raum“ verdeutlichen und meinen Ansatz damit in Beziehung zu den einzelnen Forschungsrichtungen setzen. Darauf aufbauend möchte ich untersuchen, inwieweit die einzelnen Kanäle des TRS zur Konstitution eines Raumes geeignet sind. Schließlich werde ich – analog zu den relationalen Parametern der Zeit-Analyse – einerseits für das Verhältnis von Zuschauerraum und Bühne/Spielfläche und andererseits für jenes von Erzählraum und erzähltem Raum Analyseparameter entwerfen. Ein besonderer Schwerpunkt wird außerdem auf Figuren und ihren Räumen bzw. ihrer Fähigkeit, eigene Räume zu konstituieren, liegen. Dieser figureigene Raum bzw. das figurale Potential zur Raumkonstitution ist dabei nicht im Sinne einer „Umwelt“ in Uexküll’scher Begrifflichkeit zu verstehen, die sich viel mehr auf die immanent gelebte Räumlichkeit eines Wahrnehmungssubjektes bezieht (vgl. Günzel 2006, 38). Der Figurenraum ist im Theater narratologisch vielmehr interessant, weil er auf diegetischer Ebene jederzeit von dem ihn umgebenden Raum abweichen kann.

7.1 Raum als Container: Abgrenzung des Raumbegriffes

In der narratologischen Forschung beschäftigte man sich bislang vor allem mit dem Phänomen des Erzählens als einer zeitlichen Abfolge von Ereignissen und gewährte dem Raum keine große Aufmerksamkeit in den theoretischen Betrachtungen. Ebenso kann das oben zitierte Lessing’sche Laokoon-Diktum als Grund angeführt werden, warum sich die Erzähltheorie so stark auf die Zeitlichkeit konzentriert hat und immer noch konzentriert. Schließlich mangelt es auch an einer konkreten Definition – und damit einer Gültigkeitsbeschränkung – des Begriffes „Raum“, wie Dennerlein (2009, 4–5) in ihrer Monographie zur Narratologie des Raumes erkennt. Die Raumkategorie hat dennoch 2005 Eingang gefunden in die *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, wenn auch nur mit einem vergleichsweise kurzen Artikel (vgl. Buchholz und Jahn 2005).

Es wurde ebenfalls versucht, mithilfe räumlicher Kategorien eine narrative Ereignishaftigkeit zu bestimmen. So schreibt Lotman (2006, 535): „Ein Ereignis in einem Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze des semantischen Feldes hinaus“ bzw.:

Sujetbewegung, ‚Ereignis‘, ist das Überqueren jener Verbotsgrenze, die von der sujetlosen Struktur bestätigt wird. Die Versetzung des Helden ‚innerhalb‘ des ihm zugewiesenen Raumes ist kein Ereignis. Daraus erhellt die Abhängigkeit des Begriffs Ereignis von der im Text geltenden Struktur des Raumes, von seinem klassifikatorischen Teil. Das Sujet kann deshalb immer zu einer Grundepisode kontrahiert werden – dem Überqueren der grundlegenden topologischen Grenze in seiner räumlichen Struktur.

(Lotman 2006, 539)

Die Operationalisierbarkeit eines solchen metaphorischen Raumverständnisses soll hier nicht diskutiert werden, nicht zuletzt macht aber auch Lotmans Ansatz wiederum deutlich, wie untrennbar die Kategorien Raum und Zeit in einem künstlerischen Werk verbunden sind: Eine narrative Ereignishaftigkeit ist immer ein zeitliches Phänomen, auch wenn sie räumlich begründet wird; Bewegung im Raum ist auch immer Bewegung in der Zeit. Auf die hierin inhärente Performativität von Räumen fokussiert de Certeaus (1988, 218) Ansatz, für den Raum „ein Resultat von Aktivitäten [ist], die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen“.

„Raum“ ist eine sehr häufig verwendete Metapher und auch raumkonstituierende Lexeme wie Deiktika oder topologische Angaben finden sich häufig in Redewendungen, die keinen konkreten Raum bezeichnen (z. B. „Eulen nach Athen tragen“, „Zeitraum“, „Handlungsspielraum“ etc.). Diese metaphorische Verwendung soll im Folgenden bei der Untersuchung von „realem“ und repräsentiertem Raum im Theater und deren Verhältnis zueinander keine Rolle spielen (vgl. Dennerlein 2009, 82–83). Als Raum verstehe ich im Wesentlichen die dreidimensionale Umgebung von Objekten oder Figuren (vgl. Buchholz und Jahn 2005, 552) bzw. die dreidimensionale Möglichkeit der Platzierung von Entitäten und Ereignissen, wie Ryan (2014, § 5) den „Narrative Space“ beschreibt.

Grundlegender geht dieses Raumverständnis auf Kant zurück: „Der Raum ist eine nothwendige Vorstellung a priori, die allen äußeren Anschauungen zum Grunde liegt. Man kann sich niemals eine Vorstellung davon machen, daß kein Raum sei, ob man sich gleich ganz wohl denken kann, daß keine Gegenstände darin angetroffen werden“ (Kant 2008 [1781], Abschnitt 2). Den Raum als „a priori“, also als der Wahrnehmung vorangehend, zu definieren – eine Markierung, die bei Kant auch für die Zeit gilt – verbietet auf der einen Seite die Vorstellung einer Raumlosigkeit, ermöglicht es auf der anderen Seite aber, sich einen leeren Raum abstrakt und ohne inhärente Objekt- oder Richtungsrelationen vorzustellen.

Dennerlein vertritt ebenfalls die These, Raum sei nicht vom Menschen und dessen Wahrnehmung abhängig:

Der Raum ist ein wahrnehmungsunabhängig existierender Container mit Unterscheidung von innen und außen. Jeder Raum ist potentiell wieder in einem größeren Raum enthalten, umgekehrt besteht der Raum aus diskreten Einzelräumen. [...] Jedes Objekt im Raum nimmt zu einem bestimmten Zeitpunkt nur einen Ort ein, der ebenfalls vor und unabhängig von ihm existiert. In dieser Vorstellung gibt es im Raum nur distinkte Objekte und es ist auch möglich, einen leeren Raum zu denken.

(Dennerlein 2009, 60–61)

Das Theater erfüllt diese wahrnehmungsunabhängige Raumdefinition und die Vorstellung von mehreren ineinander geschachtelten Räumen: Das Theatergebäude ist ein physikalischer Raum, darin sind Foyer, Treppenhaus, Zuschauerraum, Bühne/Spielfläche, Verwaltung, Probehöhlen, Werkstätten, Kantine etc. als kleinere Räume enthalten. Diese Räume sind wiederum unterteilt in einzelne Teilbereiche oder Teilräume und all diese Räume existieren unabhängig vom wahrnehmenden Subjekt, also auch vor und nach der Aufführungssituation und selbst wenn kein einziger Mensch im Theatergebäude ist. Raum ist damit per se unstrukturierter als Zeit, da er nicht an das Sukzessionsprinzip gebunden ist und auch nicht aufhört, wenn die Aufführungszeit vorbei ist. In einem leeren Theatergebäude sind sämtliche Relationen der Räume und der Objekte innerhalb der einzelnen Räume zueinander nicht semantisiert, das heißt: wertfrei. Es gibt zwar die Relation oben und unten (allein weil auch im Theatergebäude das Gesetz der Schwerkraft herrscht, welches wiederum vom größeren, es umgebenden Raum stammt), diese Verhältnisse haben aber ohne ein semantisierendes Wahrnehmungssubjekt noch keine eigene semantische Qualität. Die einzelnen Stellen innerhalb von Räumen bezeichne ich mit Dennerlein (2009, 67) als „Orte“. Orte finden sich im gesamten Theatergebäude, und auch die Sitzplätze im Zuschauerraum sind somit Orte im Raum.

Dennerlein plädiert – da sie sich ausschließlich auf sprachliches Erzählen konzentriert, in dem Relationen nur gegeben sind, wenn sie sprachlich deutlich gemacht werden – für einen von diesen Objektrelationen unabhängigen Raumbegriff. Für Dennerlein sind Räume „Objekte mit einer Unterscheidung von innen und außen, die eine (potentielle) Umgebung der Figuren darstellen: Etwas, in dem sich Figuren befinden können und in das sie hineingehen können“ (Dennerlein 2009, 196). Da die leibliche Anwesenheit des Zuschauers für performatives Erzählen jedoch konstitutiv ist, kann eine räumliche Wahrnehmungsperspektive per definitionem in der theatralen Aufführungssituation immer als gegeben vorausgesetzt werden. Durch diese Wahrnehmungs-Origo ist somit auch

immer eine Relationierung von Objekten gegeben, die potentiell semantisierbar ist.

In der Aufführungssituation gibt es somit immer auch das wahrnehmende Subjekt (Zuschauer und auch Schauspieler), das den Raum von einem bestimmten Ort aus wahrnimmt. Wir haben es folglich mit zwei unterschiedlichen Raumverständnissen zu tun, wenn wir von Theater sprechen. Das Theater als physikalischer Raum ist auch vorhanden, wenn es menschenleer ist, und es ist ebenso menschenunabhängig in seine einzelnen Unterräume unterteilt. Dieser Theaterraum ist nicht transitorisch und sowohl vor als auch nach der Aufführungssituation vorhanden, wie Fischer-Lichte (2004, 187) feststellt. Sobald es jedoch zu einer Aufführung kommt, d. h. performativ erzählt wird, sind wahrnehmende Subjekte im Raum konstitutiv und vorhandene Objekte können somit immer in Relation zueinander gesehen werden. Um dieses zweite Verständnis von Räumlichkeit soll es hier maßgeblich gehen, da der Theaterraum nicht als leeres Gebäude interessiert, sondern im Moment des performativen Erzählens. Durch die Verwendung von Kameratechniken, durch die subjektunabhängige Wahrnehmungen simuliert werden, entstehen zudem mediale Räume, die neue Möglichkeiten räumlicher Perspektiven auch im Theater ermöglichen, jedoch trotzdem auf einer Relationalität von Objekten beruhen.

Lotman bezieht sich auf Aleksandrov und verwendet einen auf Leibniz' und Eulers Topologiebegriff zurückgehenden (vgl. Günzel 2006, 26–27, Dennerlein 2009, 53) *relationalen* Raumbegriff:

Raum ist: die Gesamtheit homogener Objekte (Erscheinungen, Zustände, Funktionen, Figuren, Werte von Variablen u. dgl.), zwischen denen Relationen bestehen, die den gewöhnlichen räumlichen Relationen gleichen (Ununterbrochenheit, Abstand u. dgl.). Wenn man eine gegebene Gesamtheit von Objekten als Raum betrachtet, abstrahiert man dabei von allen Eigenschaften dieser Objekte mit Ausnahme derjenigen, die durch die gedachten raumähnlichen Relationen definiert sind.

(Lotman 1972, 312)

Lotman (1972, 313) setzt räumliche Oppositionen (1. hoch/niedrig, 2. rechts/links, 3. nah/fern, 4. offen/geschlossen, 5. abgegrenzt/nicht abgegrenzt, 6. diskret/ununterbrochen) mit Werten in Verbindung, die für eine Semantisierung dieser räumlichen Verhältnisse sorgen (1. wertvoll/wertlos, 2. gut/schlecht, 3. eigen/fremd, 4. zugänglich/unzugänglich, 5. sterblich/ unsterblich, [6. nicht spezifiziert]). Raum existiert in dieser strukturalistischen Topologie laut Dennerlein (2009, 71) „ausschließlich als Epiphänomen der Relationierung von Objekten“ und könne daher nicht unabhängig von diesen gedacht werden. Sie übersieht dabei – wie viele Wissenschaftler in der Nachfolge Lotmans –, dass Lotman selbst

die Kategorie Raum metaphorisch benutzt und von Relationen spricht, die „gewöhnlichen räumlichen Relationen *gleichen*“ und „raumähnlich“ sind [Hervorhebung J.H.]. Während Lotman sich mit der Semantik auseinandersetzt und zur Erklärung den „Raum“ als Metapher heranzieht, verfolgen die Raumtheoretiker, die sich auf ihn beziehen, zumeist eine gegensätzliche Argumentationsrichtung: Sie gehen von räumlichen Relationen aus, die eine Semantik aufwiesen, oder besser: semantisierbar seien.

Die Semantisierung der Raumrelationen selbst erfolgt z. B. bei Van Baak (1983), der sich in dieser Art auf Lotman bezieht, jedoch nur beispielhaft und ohne systematische Begründung der Auswahl der genannten Relationen. Dass sich die Semantisierung von Raumrelationen nicht systematisieren lässt, zeigt schon Lotmans (1972, 323) Aufzählung der mit dem Begriffspaar oben/unten (von ihm „Hauptachse“ genannt) verwandten Oppositionen:

oben	unten
fern	nah
geräumig	eng
Bewegung	Unbeweglichkeit
Metamorphose	mechanische Bewegung
Freiheit	Sklaverei
Information	Redundanz
Gedanke (Kultur)	Natur
Schöpferium	Fehlen des Schöpferischen
(Schaffung neuer Formen)	(erstarrte Formen)
Harmonie	Fehlen von Harmonie

Van Baak (1983, 51–78) folgt den Ansätzen Lotmans und versucht, räumliche Verhältnisse zu semantisieren. Er geht von einer Origo aus und unterscheidet u. a. die deiktischen und dimensional Relationen oben/unten, vor/hinter, rechts/links. Außerdem nennt er Kategorien von Bewegungen. Krahs, dessen (ebenfalls metaphorisches) Raumkonzept der Lotman'schen Vorstellung einer Grenzüberschreitung folgt, klassifiziert Räume nach ihrer aktantiellen Funktion in „auslösende/katalysatorische Räume [...], Fluchträume, Erfahrungsräume, Initiations- und subjektkonstituierende Räume [und] Sanktionierungsräume“ (Krah 1999, 8). Diese Kategorien sind, da sie sich auf die Charakterisierung von Figuren beziehen, „so vielfältig wie nicht-systematisierbar“, wie Dennerlein (2009, 170) richtig bemerkt, und daher für ein heuristisches Analysemodell unbrauchbar.

Auch Dennerlein beschäftigt sich schließlich – und behandelt somit nicht mehr den wahrnehmungsunabhängigen Container – mit den drei Achsen der

Raumwahrnehmung:³ die Vertikale, die durch Kopf und Füße des wahrnehmenden Subjekts verläuft (oben und unten als Relationen), die erste Horizontale (Sagittale), die durch Rücken und Brust verläuft (vorne und hinten als Relationen) und die zweite Horizontale (Transversale), die durch die Schultern verläuft (neben, rechts und links als Relationen). Den Relationen ordnet sie Konnotationen zu, die jedoch stark kulturell bedingt sind und nicht als allgemeingültige Semantik von Raumrelationen missverstanden werden sollten:

- *Oben* (Himmel, göttlich, Geist, Intellekt, luftig, frei),
- *vorne* (Ausrichtung von Augen, Ohren, Mund, Nase und übliche Bewegungsrichtung von Händen und Beinen) und
- *rechts* („auf dem rechten Weg sein“, „rechter Charakter“, „recht so“)

gelten als positiv konnotiert. Entsprechend gelten

- *unten* (Hölle, teuflisch, Sexualtrieb etc.),
- *hinten* (eingeschränktes Wahrnehmungsfeld und unnatürliche Bewegungsrichtung) und
- *links* (linkisch, jemanden linken)

als negativ konnotiert (vgl. Dennerlein 2009, 175–176; Van Baak 1983, 75–76; Van Leeuwen 2005, 201–215). Je nach dem, wie die Leserichtung einer Kultur sei (links nach rechts, rechts nach links, von oben nach unten oder von der Mitte nach außen), ändern sich auch visuell implizierte Bedeutungen, argumentieren Kulturwissenschaftler. Visuelle Produkte der „westlichen“ Welt seien daher sehr stark nach dem von-links-nach-rechts-Prinzip organisiert, wobei rechts als Zukunft bzw. als „neu“ und links als Vergangenheit bzw. als „gegeben“ interpretiert werden können (Kress und Van Leeuwen 2006, 4; Uspensky 1975; Van Leeuwen 2005, 201–204).

Es bleibt zu betonen: Alle Bedeutungsdimensionen von räumlichen Relationen und Bewegungen müssen in jeder Inszenierung neu gefunden werden. Es ist somit Teil der Dynamik des TRS, die sich in der Raumkategorie wiederfindet, ein System an *semantisierbaren* Raumrelationen zu schaffen, mit denen man Bedeutungsdimensionen unterstreichen kann, vor allem auch durch Abweichungen vom zunächst etablierten System. Es ist dann am Zuschauer, dieses Relationssystem zu erkennen und mit einer Semantik zu füllen. Die Raumkategorie wirkt in ihrer relationalen Semantik also ähnlich einem Leitmotiv (vgl. Kap. 5.1), das seine (auch narrative) Bedeutungsdimension erst im Laufe einer Inszenierung entfalten kann.

³ Vgl. z. B. auch Van Baak (1983, 53).

7.2 Das Potential der einzelnen TRS-Kanäle zur Raumkonstitution

Im Gegensatz zu Erzähltexten wird der Raum im Theater nicht nur sprachlich konstituiert, sondern vor allem visuell, durch Mimik und Gestik der Schauspieler, aber auch durch kinetische Zeichen und Mittel des Bühnenbildes. Das im Zuschauer mental entstehende Bild des sprachlich konstituierten erzählten Raums überlagert sich folglich mit dem durch den tatsächlichen Bühnenraum visuell dargestellten Raum. Als Bühnenraum verstehe ich mit Fischer-Lichte (1983, 142) denjenigen Raum, in dem „A agiert, um X darzustellen“. Der Bühnenraum muss somit nicht zwangsläufig räumlich vom Zuschauerraum abgegrenzt sein. Wenn Buchholz und Jahn (2005, 553) für die theatrale Bühne festlegen, dass hier der Raum „scenically presented“ ist, während er in sprachlichen Erzählungen „described“ ist, so ist dies also nur bedingt richtig. Sie vernachlässigen hier die Multimodalität des theatralen Erzählens und damit die Tatsache, dass Raum auf der Bühne nicht nur visuell dargestellt, sondern ebenso sprachlich beschrieben wird. Und auch diese Unterteilung greift im Grunde noch zu kurz, da der visuell dargestellte Raum nur in Ausnahmefällen mit dem repräsentierten Raum der *histoire* übereinstimmt, wie in Kapitel 7.4 über Erzählraum und erzählten Raum noch deutlich werden wird. In diesem Abschnitt soll jedoch zunächst die Frage nach der Repräsentativität von entstehenden Räumen ausgeklammert werden, um zu schauen, wie es um das Raumerzeugungspotential der TRS-Kanäle generell bestellt ist.

Raumnarratologische Ansätze beschäftigen sich bislang vor allem mit der verbalen Erzeugung von Raum (z. B. Frank 2014 über autodiegetische Erzählungen), ohne eine multimodale Perspektive einzunehmen oder nach transmedialen Möglichkeiten der Raumkonstitution zu fragen. Auch textorientierte Untersuchungen des Raumes beziehen sich aber in der Regel indirekt auf visuelle Elemente, da Raum zumeist – auch wenn er nicht visuell repräsentiert wird – visuell imaginiert wird.⁴ Frank (2014) spricht in diesem Zusammenhang mit Bezug auf Lotman von einer „anthropologischen Grundannahme“:

Weil Menschen die Welt visuell und damit räumlich wahrnehmen, tendieren sie dazu, nicht-räumliche Sachverhalte räumlich zu modellieren. Dabei erweisen sich besonders

⁴ Wie die Raumvorstellung von Menschen aussieht, die bereits ihr ganzes Leben lang blind waren, also niemals eine visuelle Vorstellung von Raum entwickeln konnten, wäre dabei ein interessantes Untersuchungsfeld, das hier jedoch nicht weiter verfolgt werden kann. Der Hinweis auf Tast-, Hör-, Geruchs- und Geschmacksräume sei an dieser Stelle jedoch gegeben. Auch ohne visuelle Reize muss es eine Vorstellung von Dreidimensionalität geben.

räumliche Relationen als Mittel zur Erfassung von Wirklichkeit, indem sie durch eine zusätzliche semantische Codierung am Aufbau von kulturellen Modellen beteiligt sind.

(Frank 2014, 27)

Die Gleichsetzung von visuell und räumlich ist dabei jedoch zu verallgemeinernd. Reize wie hell/dunkel oder grau/farbig sind beispielsweise visuell aber nicht raumkonstituierend. Die im vorangehenden Abschnitt behandelten grundlegenden binären räumlichen Relationen (hoch/tief, rechts/links, vorne/hinten), die in künstlerischen Artefakten immer als intentional eingesetzt zu betrachten sind, lassen sich somit auch auf die Inhalte der anderen TRS-Kanäle übertragen. Wenn man sich beispielsweise einen komplett dunklen Raum lediglich mit seinem Tastsinn erschließen muss (haptisch), entsteht im Kopf von sich gewöhnlich visuell orientierenden Menschen nach einiger Zeit ein visuelles Abbild des Raumes, ohne das wir nicht fähig wären, uns in dem dunklen Raum zu orientieren.

Da auch der auditive TRS-Kanal konstitutiv ist, werden im Theater Räume immer auch auditiv erzeugt: „Theater ist niemals nur ein Schau-Raum (*theatron*), sondern immer auch ein Hör-Raum (*auditorium*)“ (Fischer-Lichte 2004, 210). Und zu diesem Hör-Raum gehören immer auch die vom Publikum erzeugten Geräusche. Interessanterweise ist der Hör-Raum einer Aufführung häufig auch nicht an die Grenzen des eigentlichen physikalischen Theaterraums gebunden, sondern weitet diesen aus, wenn Geräusche von außerhalb eindringen – sei es ein Unwetter, Züge, U-Bahnen oder Flugzeuge etc. (vgl. Fischer-Lichte 2004, 215–216).

Auch der auditive TRS-Kanal schafft Räume, wie es Kolesch beispielhaft an der Stimme illustriert. Für sie „generiert die Stimme Räume, sie bringt Räume der Wahrnehmung und des Erlebens ebenso wie Räume der Ko-Präsenz von Sprechendem und Hörendem überhaupt erst hervor, gibt ihnen Ausdehnung und Kontur“ (Kolesch 2001, 264). Kolesch scheint dabei jedoch einen sehr weit gefassten Raumbegriff zu haben, den sie nicht genau definiert. Bereits Hall (1969, 43) betont demgegenüber den Unterschied zwischen visuell und auditiv erzeugten Räumen: „Visual information tends to be less ambiguous and more focused than auditory information.“ Als Ausnahme nennt er die Fähigkeit blinder Menschen, höhere Audiofrequenzen zu hören und damit Objekte im Raum zu lokalisieren.

Die drei räumlichen Relationen finden sich in auditiver Hinsicht im Theater teilweise auf mehreren Ebenen: Während Töne und Geräusche von rechts oder links, vorne oder hinten, oben oder unten kommen können, können sie eine Distanz (nah/fern) auch durch unterschiedliche Lautstärke erzeugen. Töne haben zudem die Möglichkeit, hoch oder tief zu sein, sie können also wie die Sprache Räume (bzw. Raumhöhe) auch mental erzeugen.

Ryans (2014, §§ 12–13) Kategorie „spatial extension of the text“ lässt sich einzeln auf die TRS-Kanäle anwenden, wobei lediglich der visuelle Kanal eine Dreidimensionalität erreichen kann (Körper und Gegenstände auf der Bühne). Sprache bildet in der Regel im Theater eine Nullstufe in Bezug auf ihre Räumlichkeit, insofern sie mündlich verwendet wird. Laufschriften auf Bildschirmen nennt Ryan eindimensional, gedruckte Texterzeugnisse (und auch Film und Malerei) zweidimensional. Der auditive Kanal erzeugt für sie lediglich metaphorische Räume und bildet somit in Bezug auf die räumliche Ausdehnung wie die Sprache eine Nullstufe, gleiches müsste demnach für Geschmacks- und Geruchsräume gelten. Diese letzte Feststellung ist jedoch nicht unanfechtbar.

Ein Sonderfall scheint der haptische TRS-Kanal zu sein, der – insofern keine visuellen Einflüsse gegeben sind wie etwa in völliger Dunkelheit – die Raumfunktion des visuellen Kanals übernehmen kann. Muss der Zuschauer sich im Dunkeln durch einen Raum tasten, entsteht eine haptische Dreidimensionalität mit einer bestimmten Ausdehnung. Freilich ist dies im herkömmlichen Theater kaum zu finden, sondern berührt eher Aspekte der Performance Art. Dennoch wirkt der haptische TRS-Kanal bezüglich seines Raumpotentials stark visuell. Auch Hall (1969, 60) beobachtet in Bezug auf den „tactile space“, dass visuelle und haptische Raumerfahrungen untrennbar miteinander verbunden sind und weist auf die entwicklungstheoretische Erkenntnis hin, dass die visuellen Reize erst im Laufe der Zeit die haptischen überlagern, diese Konstitution im Kindesalter jedoch klar umgekehrt gelagert ist. Haptisch wird Raum mit der Körperoberfläche wahrgenommen. Um einen haptischen Raum zu erzeugen, bedarf es in der Regel der Bewegung des haptisch wahrnehmenden Subjekts selbst (eine Ausnahme bildet hier das Hitze- und Kälteempfinden der Hautrezeptoren, das auch über gewisse Distanzen funktioniert). Auditive und visuelle Reize (und damit auch die Sprache) dringen von außen auf den Wahrnehmenden ein und haben somit eine gesteigerte Möglichkeit, Räume außerhalb des Wahrnehmungssubjektes zu erzeugen. Hall (1969, 41) unterscheidet analog „distance receptors“ und „immediate receptors“. Auch Gerüche dringen von außen auf den Rezipienten ein und können insofern raumkonstituierend wirken. Starke Gerüche wie gekochtes Essen, bestimmte Parfums, Kosmetika oder chemische Säuren haben ein hohes Potential, Räume zu expandieren oder auch einzelne Geruchsräume zu erzeugen, die gegeneinander kämpfen bzw. sich überlagern. Insofern ist Ryan hier zu widersprechen: Töne (und damit auch auditive Elemente der Sprache) und Gerüche haben eine dreidimensionale räumliche Ausdehnung und bilden daher keine Nullstufe. Da Geschmack ausschließlich körperintern entsteht, können gustatorische Mittel auch nur körperinterne Räume konstituieren. Hier gibt es keine

Überlagerungen mit den anderen, von außen auf das Wahrnehmungssubjekt eindringenden räumlichen Verhältnissen.

Schouten (2004) sieht in der Trennung zwischen Zuschauer- und Bühnenraum für den Zuschauer einen „Entzug“ potentiellen Bewegungsraums, der in der Aufführung „zum Darbietungsraum gemacht wird“. Die zur Bühne ausgerichtete Bestuhlung und die Verdunkelung des Zuschauerraumes (und damit der Entzug der Bewegungsfreiheit und der unbehinderten Sichtverhältnisse) unterstützen diese Lenkung der Aufmerksamkeit. Denn erst durch diese „Entzugssituation“ werden Wahrnehmungsverhältnisse geändert, Alltägliches wird als Besonderes erkennbar, der Entzug selbst ermöglicht eine „intensive Aufmerksamkeit“ (Schouten 2004, 107–108, 112). Mit einer festen Bestuhlung geht für die Zuschauer einher, dass Räume nur visuell, sprachlich, auditiv oder olfaktorisch erzeugt werden können. Mit dem Entzug der Bewegungsfreiheit wird auch die Möglichkeit der haptischen Raumwahrnehmung genommen.

Zusammenfassend lässt sich beobachten: Die TRS-Kanäle mit stärker ausgeprägtem Narrativitätspotential haben auch gesteigerte Möglichkeiten, Raum zu konstituieren. Raum entsteht dabei in erster Linie visuell und wird in der Regel – auch wenn er sprachlich, auditiv, olfaktorisch oder haptisch erzeugt wird – visuell imaginiert. Generell muss aber immer zwischen physikalischem Aufführungsraum (Bühne und Zuschauerraum) und imaginiertem (bzw. erzähltem) Raum unterschieden werden, auch in visueller Hinsicht. Es würde die theatrale Erfahrung stark beschneiden, ginge man nur von den tatsächlich präsentierten räumlichen Verhältnissen aus. Mehrere senkrechte Lichtsäulen erzeugen so den Raum eines Tempels oder einer Kathedrale, das Bild einer Mauer am Bühnenrand kann für eine ganze Burg stehen, eine einzelne Tür auf Rollen schafft mindestens zwei mentale Räume, jeweils einen auf den beiden Seiten der Tür, auch wenn diese nicht dargestellt sind. Die Bretter, die die Welt bedeuten, machen nämlich genau dieses: Sie repräsentieren andere Räume als jene, die sie bloß präsentieren. Somit geht das Schachtelungsprinzip von Räumen weiter: Der physikalische Raum (Theatergebäude mit seinen Räumen, Aufführungsraum mit seiner Unterteilung in Bühne und Zuschauerraum etc.) bietet die Möglichkeit narrativ repräsentierter Räume, die nicht mehr physikalisch sind. Es entsteht dabei zunächst ein *discours*-Erzählraum (je nach Konzeption mehr oder weniger narrativ; vgl. Kap. 5), der (insofern er eine Ereignishaftigkeit oder Mittelbarkeit aufweist) wiederum erzählte Räume der *histoire* enthält. Bevor ich die möglichen theatralen Repräsentationsweisen von erzählten Räumen behandle, werde ich im folgenden Unterkapitel jedoch zunächst die unterschiedlichen möglichen Verhältnisse der beiden im physikalischen Aufführungsraum zu unterscheidenden Subräume näher ausdifferenzieren.

7.3 Das Verhältnis von Zuschauerraum und Bühne/Spielfläche

„Der Raum ist weiter als eine Bühne. Er umfasst das Publikum und die Spieler. Er organisiert grundlegend das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern, macht sie gar erst zu solchen, indem er ihnen einen Ort zuweist und sie so zueinander ins Verhältnis setzt“ (Roselt 2004, 67). Das Verhältnis zwischen Zuschauerraum und Bühne/Spielfläche kann dabei sehr unterschiedlich ausfallen, und eine klare Trennung ist keineswegs konstitutiv für eine Aufführung. Generell kann man unterscheiden zwischen solchen Inszenierungen, in denen die beiden Bereiche abgegrenzt sind (wie im naturalistischen Theater mit seiner „vierten Wand“), und solchen, in denen ein Kontakt hergestellt wird, sei es durch Publikumsansprache, körperliches Überschreiten der Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum oder das völlige Fehlen einer Aufteilung in Spielfläche und Publikumsbereich.

Stenglin (2011, 274) behandelt die „textuelle Funktion“⁵ von Raum in Bezug auf Ausstellungen in Anlehnung an Kress und Van Leeuwen (2006) unter den beiden Gesichtspunkten *Statik* und *Dynamik*. Diese beiden Prinzipien lassen sich jeweils auf den Zuschauerraum und die Bühne/Spielfläche anwenden und zueinander ins Verhältnis setzen. So ergeben sich vier Formen des Raumverhältnisses zwischen Zuschauern und Akteuren⁶:

- 1) statisch-statisch
- 2) statisch-dynamisch
- 3) dynamisch-statisch
- 4) dynamisch-dynamisch

Unter Punkt 1 lassen sich z. B. klassische Inszenierungen an Stadttheatern subsumieren, bei denen die Zuschauer auf Stühlen im Zuschauerraum Platz nehmen und auch das Bühnenbild sich im Laufe der Aufführung nicht wesentlich verändert (wie bei Trauerspielen, die ausschließlich im „bürgerlichen Wohnzimmer“ spielen, oder der häufig bedienten Verwechslungskomödie, die dem Tür-zu-Tür-auf-Prinzip folgt).

⁵ Der Begriff selbst geht zurück auf Hallidays (1978, 45–46) Unterteilung der kommunikativen Funktion von Bedeutungsorganisation in die ideelle, interpersonale und textuelle Funktion. Die textuelle Funktion ist die Funktion einer Äußerung im Kontext der gesamten Kommunikation, ihre „operationale Relevanz“ (*operational relevance*).

⁶ Fischer-Lichte (1983, 132–133) bezeichnet dieses Verhältnis in ihrer Systematik als Verhältnis zwischen A [Schauspieler] und S [Zuschauer]. Für sie entstehen räumliche Relationen im Theater als Dreieck zwischen Schauspieler (A), Figur (X) und Zuschauer (S).

Punkt 2 beinhaltet Theaterinszenierungen mit festen Sitzplätzen für die Zuschauer und dynamischen Bühnenbildern oder Spielstätten. Dies lässt sich durch Bühnentechniken (wie Drehbühnen oder den schnellen Wechsel des Bühnenbildes durch Hebetchnik) bewerkstelligen, oder aber durch eine von der Guckkastenbühne abweichende Spielfläche realisieren, bei der die Zuschauer z. B. in der Mitte sitzen und von zwei Seiten bespielt werden.

Punkt 3 umfasst Fälle der performativen Kunst, in denen die Zuschauer sich frei im Raum bewegen können, die Spielflächen aber statisch im Raum verankert sind. Diese Form der Darstellung hat tatsächlich eine sehr lange Tradition und geht zurück auf das fahrende Volk des Mittelalters: „Während man im Mittelalter den Beschauer an den Stationen eines Weges entlangführte, ließ man in der Renaissance das Geschehen an dem ortsfesten Publikum vorbeiziehen“, wie Simhandl (2007, 62) eine wichtige Veränderung im Verhältnis von Zuschauerraum und Bühne beschreibt. Das Raumverhältnis des Mittelalters (Schausteller geben ihre Darbietungen auf Wägen oder aufgebauten Podesten zum Besten, während die Zuschauer von einem Schauplatz zum nächsten gehen) liegt noch heute jedem Jahrmarkt zugrunde, ist aber auch in vielen Kunstperformances zu finden, in denen der Darsteller auf einer Fläche in der Mitte des Raumes agiert, während die Zuschauer sich frei um diese Fläche herum bewegen können.

Unter Punkt 4 fallen schließlich Performances, die weder eine festgelegte Spielfläche noch einen festgelegten Zuschauerbereich aufweisen, also z. B. Tanzperformances, die einem Parcours im öffentlichen Raum folgen, wobei die Zuschauer den Tänzern mehr oder weniger zu folgen haben, die beiden Bereiche aber immer wieder ineinander übergehen und nie letztgültig festzulegen sind.

Das Experimentieren mit dem Raumverhältnis zwischen Zuschauern und Akteuren ist immer auch ein Spiegel der Zeit. Im „Zeitalter des Raumes“ (Foucault 2006, 317) sieht auch das Theater sich zunehmend in seiner Abhängigkeit von räumlichen und situativen Kontexten. Es reflektiert die zunehmende Komplexität von medialen, politischen, sozialen oder technischen Gesellschaftsstrukturen nicht zuletzt in Angelegenheiten des Raumes. Räume werden dabei in soziologischer Tradition nicht als gegeben, sondern als von Menschen gemacht und deshalb dynamisch aufgefasst. „Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten“, schreibt Foucault (2006, 317) und liefert nicht zuletzt mit diesem Postulat Soja die Grundlage zur Ausrufung des *spatial turn* (vgl. Dünne 2006, 292). Auch Foucault hat dabei ein relationales, wenn auch metaphorisches Raumverständnis: „Die Lage wird bestimmt durch Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen, die man formal als mathematische Reihen, Bäume oder Gitter beschreiben kann. [...] Wir leben in einer Zeit, in der sich uns der Raum in

Form von Relationen der Lage darbietet“ (Foucault 2006, 318). Im zwanzigsten Jahrhundert löst sich somit das strikte Gegenüber von Bühne und Zuschauer-raum der spektakulären Anordnung des achtzehnten Jahrhunderts zugunsten einer größeren Dynamik auf, und auch das Theater stellt und behandelt damit die Fragen nach heterogenen Lagen und wechselnden Relationsgefügen in der zeitgenössischen Raumerfahrung.

Die hier besprochenen Fälle 3 und 4 haben nicht zu unterschätzende Auswirkungen auf den Analyseparameter der perceptiven Perspektive (vgl. Kap. 8), da sich die jeweiligen Wahrnehmungsverhältnisse im Vergleich zum statischen Zuschauerraum nicht mehr im Vorfeld voraussagen lassen und nicht alles „in eine Richtung“ gespielt werden kann.⁷ Vor allem um 1900 wurde viel mit den unterschiedlichen Verhältnissen der beiden Räume experimentiert, um Wahrnehmung und Verhaltensweise des Zuschauers möglichst bewusst zu steuern. Die Regisseure der historischen Avantgarde-Bewegungen trachteten danach, so Fischer-Lichte (2004, 191), „die Kontrolle über die autopoietische *feedback*-Schleife zu behalten“. Aussagen darüber, wie sich die Dynamik des Raumverhältnisses zwischen Zuschauer und Akteur auf die Narrativität des Dargebotenen auswirkt, bewegen sich jedoch noch im Bereich des Spekulativen. Intuitiv scheint mit einer höheren Dynamik des Zuschauerraumes eine geringere Narrativität einherzugehen, während eine höhere Dynamik des Bühnen- bzw. Spielfeldraumes die narrativen Möglichkeiten zu steigern vermag, macht sie doch einerseits Schauplatzwechsel (und damit auch Zeitsprünge) und andererseits die perspektivierte Präsentation des Erzählten sehr viel leichter durchführbar. Eine umfassende Korpusanalyse zur Verifizierung dieser Annahmen scheint hier am Platz.

Um auf Stenglin zurückzukommen: Sie unterteilt die beiden Grundprinzipien der textuellen Funktion von Raum in weitere Analyseparameter. Für die statische Raumkonzeption sind *framing*⁸ und *information value* wichtig; die dynamische (Zuschauer-)Raumkonzeption unterliegt den Parametern *path-venue*, *prominence* und ebenfalls *information value* (vgl. Stenglin 2011, 274). Der Zuschauer folgt einem bestimmten Pfad (*path*), der ihn zu den jeweiligen Orten führt (*venue*), die seine Aufmerksamkeit erregen (*prominence*). Den Informationsgehalt eines Ortes unterteilt Stenglin (2011, 275) in bekannt (*given*) und neu (*new*), wobei die beiden Pole sich nach kulturwissenschaftlicher Interpretation in westlichen

7 Fischer-Lichte (2004, 188) macht verwandte Beobachtungen zum Zusammenhang von Raum und perceptiver Perspektive.

8 Zum Begriff „Framing“ vgl. Kress und Van Leeuwen 2001, 2–3.

Zivilisationen zumeist wie bereits erwähnt entlang der Achse rechts-links (Lese- richtung) organisieren.⁹ Unter der Analysekatgorie Rahmen (*framing*) schließlich werden Fragen nach dem gesamten Aufführungsort gestellt, d. h. ob die Inszenierung in einem Theater, in einer Ausstellung, in Schulen, in einer privaten Wohnung, draußen, im öffentlichen Stadtraum etc. stattfindet, und wie Zuschauer- und Akteurraum zueinander aufgebaut werden (vgl. Stenglin 2011, 276). Hierunter fallen z. B. auch die beiden zu Beginn dieses Unterkapitels erwähnten Kategorien *Abgrenzung* und *Kontakt*.

Der letztgenannte Analyseparameter lässt sich auch bei Fischer-Lichte wiederfinden, die in ihrer Systematik „diejenigen Räume, die ausdrücklich als Theaterbau errichtet“, von denjenigen unterscheidet, „die zur Realisierung einer anderen praktischen Funktion geschaffen wurden“ (Fischer-Lichte 1983, 137). Sie beobachtet dabei – analog zu Foucaults oben besprochenen generelleren Feststellungen – eine zunehmende Hinwendung zu alternativen Spielorten, die der kontemporären gesellschaftlichen Funktion von Theater gerechter würden, das nicht mehr ein isolierter Raum des „Guten, Wahren und Schönen“ (Fischer-Lichte 1983, 139) sei, in dem sich das Bildungsbürgertum seiner abgehobenen Identität versicherte. Vielmehr verweise die Umfunktionierung von Räumen zu theatralen Schauplätzen jeweils auf die eigentliche Aufführung. Die ursprüngliche praktische Funktion eines Raumes (Straße, U-Bahn, Marktplatz, Kunstausstellung, Einkaufszentrum, Fabrikhalle etc.) unterstreiche folglich die symbolische Funktion einer Aufführung.

Fischer-Lichte (2004, 199) klassifiziert ferner den „performativen Raum“ als einen „Zwischen-Raum“, da in ihm „Räumlichkeit als Überblendung von realen und imaginierten Räumen“ entstehe. In der Tat wäre auch in Bezug auf die Narrativität, die bei der Unterscheidung von Erzählraum und erzähltem Raum das maßgebliche Kriterium ist, der performative Raum genau zwischen diesen beiden Räumen anzusiedeln: Der Erzählraum ist für den erzählten Raum konstitutiv, und der erzählte Raum wird auch durch die Mittel des physikalischen Aufführungsraums erzeugt. Das performative Ereignis (vgl. Kap. 2.2) findet in diesem performativen Raum statt; für das narrative Ereignis bedarf es eines Erzählraums, und damit eines narrativen Diskurses. Phänomene wie die „Aura“ (Benjamin 1991) oder die „Atmosphäre“ (Böhme 1995) werden im performativen Raum lokalisiert und verhandelt (vgl. Fischer-Lichte 2004, 201). Dieser Zwischen-Raum scheint mir für ein heuristisches Analysemodell, das sich auf die Narrativität von Theaterinszenierungen konzentriert, jedoch nicht operationalisierbar und wird daher an dieser Stelle nicht weiter diskutiert.

⁹ Vgl. Van Leeuwen 2005, 201–204 und Kress und Van Leeuwen 2006, 179–185.

Eine weitere nützliche Analysekategorie für das räumliche Verhältnis von Zuschauern und Akteuren ist die *Distanz*. Hall (1969, 113–129) unterscheidet basierend auf empirisch-anthropologischen Untersuchungen im Umfeld der *proxemic research* vier Distanzzonen: „intimate“, „personal“, „social“ und „public“, die sich in Bezug auf die Distanz der Beteiligten unterscheiden und jeweils eine mehr oder weniger gut abgrenzbare Zone bilden und auch im Theater Gültigkeit besitzen (vgl. Elam 1980, 65). Zu betonen ist hierbei jedoch immer die hohe Abhängigkeit derlei Kategorien von kulturellen Zugehörigkeiten, momentanen Umwelteinflüssen und persönlichem Empfinden. Diese Distanzen lassen sich sowohl zwischen den einzelnen Schauspielern als auch im Verhältnis von Schauspieler und Zuschauer interpretieren. Die vier Distanzen sind:

- Intimdistanz: bis ca. 45 cm (18 inches),
- Persönliche Distanz: ca. 45 bis 120 cm (1,5–4 feet),
- Soziale Distanz: ca. 120 bis 360 cm (4–12 feet) und
- Öffentliche Distanz: ab ca. 360 cm (12 feet oder mehr).

Mit der Distanz wird häufig gespielt, wenn der Schauspieler einem Zuschauer zu nahekommt und persönlicher/intimer Raum sich dadurch mit dem öffentlichen Raum verbindet. „Zu nah“ kann visuell verstanden werden, funktioniert aber eben so gut mit den anderen Sinnen. Die meisten Menschen werden wohl instinktiv zurückweichen, wenn ein Schauspieler direkt vor ihnen steht und ihnen z. B. ins Gesicht schreit. Auch olfaktorisch, haptisch und gustatorisch können die unterschiedlichen Distanzen hergestellt werden. Sprachlich ist dies wiederum eher metaphorisch möglich: Wenn ein Schauspieler persönliche oder intime Aussagen über einen bestimmten Zuschauer macht, so verringert er eine verbale Distanz, ebenso, wenn er ihn auffordert, etwas zu sagen oder vorzulesen. Die verbale Distanz ist höher, wenn man als Zuschauer einen Text vorlesen muss (z. B. eine Nachrichtenmeldung), als wenn man intime Aussagen über sich selbst machen soll – hier verlassen wir jedoch die physikalische Auffassung des Raumbegriffes. *Distanz* findet sich auch als Analysekriterium in der textbasierten erzähltheoretischen Forschung (vgl. Genette 1998, Martínez und Scheffel 2012) und beschreibt die Distanz des Erzählers zum Erzählten, basiert also auf den hier bereits besprochenen Unterschieden von narrativem und dramatischem Modus: je dramatischer der Modus, desto geringer die verbale Distanz. Das gilt auch, wenn ein Zuschauer aufgefordert wird, Teil des sprachlichen TRS-Kanals zu werden.

Die oben besprochenen semantisierten Raumrelationen lassen sich auf den realen Theaterraum und seine internen Ortsverhältnisse übertragen. Die Entfernungen von Zuschauern und Schauspielern oder von Schauspielern untereinander, Bewegungsrichtungen von Schauspielern oder auch Zuschauern etc. können

auch für die *histoire* potentiell bedeutungstragend und -verändernd sein. Auch spricht der unterschiedliche räumliche Abstand der jeweiligen Zuschauer zum Geschehen dafür, dass jedem Zuschauer die erzählte Welt anders vermittelt wird. Im performativen Erzählen wirkt der Rezipient daher schon durch die Entscheidung für einen Sitzplatz (oder Aufenthaltsort) interaktiv. So haben manche Theaterbesucher eine Art Scheu vor der ersten Reihe, während es für andere keinen besseren Platz gibt; einige sitzen lieber im Rang und haben von dort einen Überblick über das Geschehen, andere nehmen gerne inmitten des Parketts Platz. Die räumlichen Relationen werden von diesen einzelnen Wahrnehmungsorten jeweils potentiell unterschiedlich aufgenommen und bewertet. Vor allem die Achse nah/fern erfährt eine Veränderung, aber auch die Relation hoch/tief spielt in vielen Theaterhäusern eine wichtige Rolle.¹⁰ Und wenn man es nicht mit einer frontalen Gegenüberstellung von Bühne und Zuschauerraum zu tun hat, kann sich auch die links/rechts-Achse je nach Wahrnehmungsort des Zuschauers verschieben. All diese Verhältnisse innerhalb des physikalischen Aufführungsraums haben Auswirkungen auf die Konstitution des diskursiven Erzählraums und der auf *histoire*-Ebene anzusiedelnden erzählten Räume.

7.4 Erzählraum und erzählter Raum

Heterotopien besitzen nach Foucaults (2006) drittem Grundsatz

die Fähigkeit, mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen. So bringt das Theater auf dem Rechteck der Bühne nacheinander eine ganze Reihe von Orten zur Darstellung, die sich gänzlich fremd sind.

(Foucault 2006, 324)

Während sich das Verhältnis von Zuschauerraum und Bühne/Spielfläche auf Gegebenheiten des physikalischen Aufführungsortes bezieht, der im Kant'schen Sinne a priori ist, so entsteht durch Narrativität ein Erzählraum (bzw. bei geschichteten Erzählebenen mehrere Erzählräume). Durch das performative Erzählen entstehen repräsentierte erzählte Räume, die sich wiederum zum Erzählraum in Bezug setzen lassen. Der Erzählraum ist für jeden erzählten Raum kon-

¹⁰ Wer beispielsweise einmal im Wiener Burgtheater eine Aufführung vom Oberrang aus verfolgt hat, kann sich eines Gefühls der Ausgeschlossenheit vom Bühnengeschehen aufgrund der großen Distanz und Höhe des Wahrnehmungsortes nicht erwehren.

stitutiv. Schaut man sich die Aufführung global an, so ist der Erzählraum im performativen Erzählen in seiner Ausdehnung mit dem realen Aufführungsraum deckungsgleich und könnte auch als *discours*-Raum bezeichnet werden. In und mit diesem Erzählraum ist es möglich, beliebig viele und beliebig große erzählte Räume zu repräsentieren. Auf der Mikroebene können jedoch häufig einzelne Erzählräume differenziert werden; z. B. wenn ein Schauspieler selbst zu einem *generative narrator* wird. Ein intradiegetisches Erzählen erzeugt somit auch einen intradiegetischen Erzählraum, der wiederum einen oder mehrere metadiegetische erzählte Räume (oder auch *histoire*-Räume) narrativ repräsentiert. Diese intradiegetischen Erzählräume und metadiegetischen erzählten Räume gliedern sich auf der Makroebene in den globalen Erzählraum der theatralen Aufführung ein. Auf der Mikroebene ist jedoch, solange die Metadiegesen nur sprachlich erzeugt wird wie bei der Teichoskopie, der Körper des sprachlich erzählenden Schauspielers in diesem Moment der Erzählraum. Das Schachtelungsprinzip von physikalischen Räumen findet in der Erzählebenenschachtelung folglich eine Analogie und gilt ebenso für Erzählräume und erzählte Räume.

Bereits Kahrmann, Reiß und Schluchter (1977, 52–53) unterscheiden in ihrer Einführung zur Erzähltextanalyse unter anderem den erzählten Raum und den Erzählraum, die sich ebenfalls an der *histoire-discours*-Dichotomie orientieren. Auch Chatman (1993, 96) differenziert entsprechend *story-space* und *discourse-space*. In ihrer Einführung plädieren ebenso Martínez und Scheffel (2012, 22–23) für eine Unterscheidung von Darstellung und erzählter Welt, d. h. einer Ebene der Raumerzeugung und einer Ebene des erzeugten Raums. Schließlich findet diese Unterteilung auch Eingang in den Enzyklopädie-Artikel von Buchholz und Jahn (2005, 552), die darauf aufbauend die beiden deiktischen Zentren „story-HERE“ und „discours-HERE“ unterscheiden, je nachdem von welcher Origo Ausdrücke (oder visuelle Gegebenheiten) wie rechts/links, hier/dort, nah/fern etc. ausgehen. Und ähnlich findet sich auch bei Herrmann (2006, 506) eine Beobachtung zu diesem grundlegenden Unterschied: „[D]er bedeutende Schauspieler schafft sich seinen Raum selber oder, genauer, er deutet sich den Bühnenraum um in einen tatsächlich nicht vorhandenen Realitätsraum, der nun seinen ganzen Habitus [...] bedingt.“ Im letzten Zitat wird zudem noch einmal deutlich, dass physikalischer Aufführungsraum und Erzählraum im performativen Erzählen tendenziell deckungsgleich sind und ein *discours*-Begriff im räumlichen Erzählen damit weniger präzise zu definieren ist (vgl. auch Alber und Fludernik 2014, § 25). Dass eine binäre Unterscheidung von Erzählraum und erzähltem Raum sinnvoll ist, wird augenfällig, denkt man sich beispielsweise eine Drehbühne, die in meh-

rere Spielorte unterteilt ist. Es wäre sinnlos, ginge man allein aufgrund dieser Repräsentation davon aus, dass die dargestellten Figuren in einer fiktiven Welt leben, deren Räume nebeneinander auf einer sich drehenden Scheibe liegen.

So wie man von einer narrativen Handhabung der zeitlichen Verhältnisse ausgehen kann (vgl. Kap. 6), so gelten die Unterschiede von *histoire* und *discours* auch für die Raumkategorie. Bereits Hamburger (1977, 170) macht auf den Zusammenhang von Zeit und Raum aufmerksam, wenn sie auf das Theater zu sprechen kommt: „Die physische, wahrnehmbare Form der Bühne kann 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.“

Aus den gemachten Beobachtungen lässt sich das Zwischenfazit ziehen, dass durch das performative Erzählen auf der Bühne/Spielfläche ein narrativer *discours* und damit ein Erzählraum entsteht, der wiederum die Vorstellung eines Raumes erzeugt (des erzählten Raumes), der in seiner Ausdehnung von der tatsächlichen Ausdehnung des Erzählraumes abweicht. Der Erzählraum selbst ist ein im physikalischen Aufführungsraum verankerter mentaler *discours*-Raum, der – insofern man keine Intradiegesen, Metadiegesen etc. betrachtet – die gleichen Ausdehnungen hat wie jener physikalische Raum. Somit lassen sich – vor der Folie der im vorangegangenen Zeitkapitel besprochenen Relationen von Erzählzeit und erzählter Zeit – drei verschiedene Verhältnisse von Erzählraum und erzähltem Raum feststellen: raumdehnendes, raumdeckendes und raumreduzierendes Erzählen. Ein wichtiger Unterschied ist dabei folgender: Da räumliches Erzählen, wie wir gesehen haben, insbesondere visuell induziert wird, nehmen wir den Erzählraum zuerst wahr, während das mentale Bild des erzählten Raumes erst durch Aktion im Erzählraum entsteht. Bei der Kategorie Zeit ist dies genau andersherum: Die erzählte Zeit wird eher wahrgenommen, während die Erzählzeit zumeist aus ihr geschlussfolgert werden muss bzw. erst am Ende der ganzen Erzählung angegeben werden kann. Eine Zeitdehnung beispielsweise findet daher von der *histoire* zum *discours* hin statt. Bei einer Raumdehnung jedoch sehen wir zunächst einen Erzählraum (d. h. den *discours*), der im Zuge der Narration in sich einen erzählten Raum (die *histoire*) mit größeren räumlichen Ausmaßen erzeugt. Entsprechendes gilt für die Raumreduktion. Abbildung 13 verdeutlicht die drei Raumrelationen.

Größenverhältnis von Erzählraum und erzähltem Raum

raumdehnendes Erzählen	Erzählraum < erzählter Raum
raumdeckendes Erzählen	Erzählraum = erzählter Raum
raumreduzierendes Erzählen	Erzählraum > erzählter Raum

Abb. 13: Größenverhältnis von Erzählraum und erzähltem Raum

Das raumdehnende Erzählen ist im Theater sicher der statistische Regelfall, gerade bei kleineren Bühnen oder gar Zimmertheatern, die aufgrund der gegebenen stark begrenzten räumlichen Möglichkeiten häufig größere erzählte Räume in einem reduzierten Erzählraum behaupten müssen. Tatsächlich ist es aber auch eine originäre Eigenschaft des Kunstwerkes, in seiner behaupteten Räumlichkeit über sich hinauszuwachsen, wie Lotman es beschreibt, wenn er von der „Vorstellung vom Kunstwerk als einem in gewisser Weise abgegrenzten Raum, der in seiner Endlichkeit ein unendliches Objekt abbildet“ (Lotman 2006, 529), spricht. Die nicht nur sprachlich behauptete, sondern auch visuelle Raumillusion hat im Theater eine lange Tradition. Seit der Renaissance entstehen durch perspektivische Bühnenmalereien stark illusorische virtuelle Bühnenräume, welche in ihrer Größe die tatsächlichen Bühnenräume bei weitem überragen (vgl. Elam 1980, 67).

Auch raumreduzierendes Erzählen – das häufig thematisch motiviert ist – findet sich immer wieder. So verwandelt Kathrin Nottrodt die riesige Bühne des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg in Karin Henkels Ibsen-Inszenierung *John Gabriel Borkmann* (2014) in einen klaustrophobisch anmutenden Betonkeller, der nach hinten hin immer enger wird, sodass die Schauspieler dort nicht mehr aufrecht stehen können und ihre Bewegungen folglich an diese Gegebenheiten anpassen müssen. Dieses an der Rampe dennoch die volle Breite und Höhe des Theatersaales ausfüllende Bühnenbild behauptet einen engen, beschränkten Keller und das nicht nur dort, wo er auch visuell eng und beschränkend dargestellt wird; es handelt sich hier um raumreduzierendes Erzählen, da der kleinere erzählte Raum im größeren Erzählraum dargestellt wird.

Die vielen Fälle, in denen Raum nicht vordergründig behandelt und auch nicht indirekt thematisiert wird, bilden eine Unterkategorie des raumdeckenden Erzählens. Eine Größenabweichung des erzählten Raumes vom Erzählraum muss immer durch das TRS markiert sein, wohingegen eine Raumdeckung auch unmarkiert hingenommen werden kann.

Der Gebrauch von Metadiegesen (und tieferen Erzählebenen) kann schließlich ein noch komplexeres Verhältnis von Räumlichkeiten hervorbringen. Wird der intradiegetische Erzählraum ausschließlich sprachlich erzeugt (z. B. beim Botenbericht oder der Teichoskopie), beschränkt er sich auf den Körper des jeweiligen *generative narrators*, da Sprache mit Ryan eine räumliche Nullstufe bildet (s. Kap. 7.2). Der durch diesen Erzähler erzeugte metadiegetische erzählte Raum ist in einer Evaluation der Größenverhältnisse auf jenen intradiegetischen Erzählraum (und nicht auf den globalen Erzählraum) zu beziehen. Erzählt der intradiegetische Erzähler in diesem Moment beispielsweise von Ereignissen in einem Zimmer, das kleiner ist als der physikalische Aufführungsraum, handelt es sich dennoch um raumdehnendes Erzählen. Die Größe eines erzählten Raumes ist immer in Relation zu der Größe des ihn konstituierenden Erzählraumes zu setzen. Wird nun eine Metadiegesen (z. B. eine Vision oder ein Traum) zusätzlich auch visuell (sowie auditiv, olfaktorisch oder haptisch) repräsentiert, ist der intradiegetische Erzählraum nicht mehr auf den Körper des *generative narrators* beschränkt, sondern kann wieder die Ausmaße des globalen Erzählraumes annehmen.

Ein Erzählraum ist per definitionem immer dann vorhanden, wenn die Bedingungen der narrativen Mittelbarkeit erfüllt sind: Mit einer doppelten Zeitlichkeit geht auch eine doppelte Räumlichkeit einher. Wie man sich bei der Festlegung der Erzählzeit auf die Rezeptionszeit bezieht, kann man die Ausdehnung des globalen Erzählraums vor der Folie des physikalischen Aufführungsraums bestimmen. Der erzählte Raum kann nun, weil er gedachter Raum ist, extrem klein (z. B. das Innere eines Moleküls) oder extrem groß (z. B. das Weltall) sein. Die Raumdehnung bzw. die Raumreduzierung ist somit aufgrund der möglichen Fiktivität des Erzählten nicht zwangsläufig beschränkt. Hierbei wird das Nichtvorhandensein einer Begrenzung bzw. eines Innen und Außen behauptet, wenngleich Kants Diktum gültig bleibt, dass Raum a priori und damit immer vorhanden ist. Wir können uns somit die dargestellten Figuren nicht ohne einen sie – auf welche Art auch immer – umgebenden Raum vorstellen. Die TRS-Kanäle können jederzeit raumkonstituierend wirken und die auf *histoire*-Ebene fingierte Raumlosigkeit beenden (z. B. durch die sprachliche Erwähnung eines Zimmers oder das visuelle Präsentieren einer Tür). Die Räume können somit entweder konkret benannt werden (Zimmer), oder eine metonymische Bezeichnung bzw. ein

Objekt aus dem semantischen Feld des zu bezeichnenden Raumes weist implizit auf sie hin (Tür) (vgl. Dennerlein 2009, 73–74). Die unterschiedlichen Varianten der theatralen Raumrepräsentation sind dabei graduell abgestuft und reichen von der konkreten Vergegenständlichung bis hin zum abstrakt-formalen Entwurf von Räumlichkeit als Ordnungsdimension.

In der Tat wird man als Rezipient kaum von einer Raumlosigkeit der dargestellten erzählten Welt ausgehen, nur weil man eine leere Bühne sieht, auf der Schauspieler agieren. Auch wenn kein Mittel zur direkten Raumerzeugung verwendet wird (sowohl visuell als auch sprachlich), so wirkt dennoch das *principle of minimal departure*: Wir gehen solange davon aus, dass die Figuren in einem erzählten Raum zu verorten sind, bis das Gegenteil behauptet wird. Dennerlein bringt dies mit dem Ereignisbegriff zusammen: „Sobald ein Ereignis erzählt wird, ist eine räumliche Gegebenheit impliziert, an/in der sich ein Ereignis abspielt, sei sie auch noch so unbestimmt“ (Dennerlein 2009, 83). Hier gliedert sich die Raumkategorie in das narratologische Modell ein; da Raum und Zeit als Kontinuum existieren, gibt es mit einer narrativen Ereignishaftigkeit immer auch einen narrativ erzeugten Raum, sprachlich wie visuell und auch auditiv in Bezug auf Geräusche.

Der erzählte Raum wird in Ryans (2014, §§ 6–10) Terminologie „Narrative Space“ genannt. Die von ihr vorgeschlagenen Unterteilungskategorien lassen sich wie folgt auf das Theater übertragen:

- *Spatial frames* sind die Umgebungen der tatsächlichen Ereignisse, die durch den sprachlichen, visuellen oder auditiven Kanal erzählt werden können.
- *Setting* ist die historische Einbettung, die meistens durch Kostüme und/oder Aspekte des Bühnenbildes verdeutlicht wird (z. B. Faust, der eine Schlaghose trägt).
- *Story space* beinhaltet alle *spatial frames* sowie alle Orte, die nur in den Gedanken der Figuren vorkommen, in denen aber keine tatsächlichen Ereignisse der Erzählung stattfinden.
- *Narrative* (bzw. *story*) *world* ist die vom Zuschauer komplettierte narrative Welt, die so lange der unsrigen Welt gleicht, bis Gegenteiliges behauptet wird (*principle of minimal departure*; Ryan 1991). Das bedeutet, auch Dinge, die nicht explizit genannt oder gezeigt werden, gelten als im erzählten Raum vorhanden. So gehen wir beispielsweise nicht davon aus, dass – insofern eine Drehbühne eingesetzt wird, die in mehrere Zimmer/Orte unterteilt ist – die einzelnen Zimmer in der Welt der Figuren tatsächlich auf einer sich drehenden Scheibe angeordnet sind, sondern vermutlich rechtwinklig gegenüber oder nebeneinander liegen und durch Flure verbunden sind.

- Als *narrative universe* gilt schließlich die Gesamtheit der tatsächlichen *storyworld* sowie aller kontrafaktischen Welten, die lediglich in den Wünschen, Träumen, im hypothetischen Denken sowie in den Ängsten oder Spekulationen der Figuren entworfen werden.

Da Erzählraum und erzählte Räume in der performativen Narration immer in einem physikalischen Raum entstehen, ist es interessant, die Verbindungen zu betrachten, die zwischen dem realen Theaterraum und den entstehenden mentalen Räumen der Narration existieren. Der Erzählraum ist als Raum des *discours* immer an die räumlichen Begrenzungen des Aufführungsraumes gebunden und wie das TRS als abstraktes mentales Konstrukt zu begreifen: Ein Raum, in dem performativ erzählt wird, wird zum Erzählraum. Die erzählten Räume jedoch sind nicht von diesen Grenzen abhängig. Wie wir gesehen haben, werden erzählte Räume vor allem visuell und sprachlich erzeugt. Visuell übernimmt dies insbesondere die Dekoration, sprich das Bühnenbild und die Requisiten (vgl. Fischer-Lichte 1983, 144), die im Aufführungsraum arrangiert sind. Der erzählte Raum wird dabei dynamischer je abstrakter die raumkonstituierenden Mittel des TRS gestaltet sind: Eine leere Bühne bietet in Bezug auf den Raum die höchste Dynamik, ein hochgradig naturalistisches Bühnenbild dagegen die geringste. Ebenfalls steigert sich mit zunehmend abstrakt gestaltetem Aufführungsraum der Grad der Involviertheit des Zuschauers, um einen erzählten Raum zu konstituieren. Anders gesagt: Ein abstraktes Bühnenbild fordert und fördert die mentale Konstituierung eines erzählten Raumes durch den Zuschauer weit mehr als ein naturalistisches. Schließlich hängt der Grad der Dynamik des erzählten Raumes auch mit den Schauspielern bzw. Figuren zusammen: In einem abstrakten Bühnenbild oder auf einer leeren Bühne kann jede Figur jeder Zeit für sich einen eigenen erzählten Raum konstituieren. Das folgende Beispiel soll dies verdeutlichen.

Wenn zwei Schauspielerinnen auf einer leeren Bühne nebeneinander stehen und den sie umgebenden erzählten Raum ausschließlich sprachlich konstituieren, so können sie behaupten, an zwei völlig unterschiedlichen Orten des erzählten Raums (*storyworld*) zu sein und sich gegenseitig nicht wahrnehmen zu können. Als Zuschauer nehmen wir diese Gegebenheit ohne Weiteres hin, auch wenn die geäußerten Sprechakte sich abwechseln und sich vielleicht sogar indirekt aufeinander beziehen. Wir würden nicht davon ausgehen, dass die beiden Schauspielerinnen Figuren darstellen, die an einer Wahrnehmungsstörung leiden und sich nicht sehen/hören/riechen etc. können, obwohl sie doch direkt nebeneinander stehen und offensichtlich kein Hindernis zwischen ihnen existiert.

Ganz anders fiele dieses Beispiel aus, wenn die beiden Schauspieler in einem naturalistischen Bühnenbild (z. B. dem bürgerlichen Wohnzimmer) stehen. Der visuelle TRS-Kanal übernimmt hier derartig stark die raumkonstituierende Funktion, dass eine unauflösbare Spannung zwischen auditiv-sprachlich und visuell erzähltem Raum entstünde. Würden die beiden Figuren so nebeneinander stehend nun sprachlich unterschiedliche erzählte Räume konstituieren, so wären wir als Zuschauer verleitet, ihnen jene Wahrnehmungsstörungen zu attestieren, die in einem abstrakten Bühnenbild nicht zur Debatte stehen. Die verminderte Dynamik der Raumkonstituierung durch ein naturalistisches Bühnenbild geht nicht mit einer hohen Raumkonstituierungsdynamik anderer TRS-Kanäle oder auch anderer visueller Modi konform.

Resümierend lassen sich folgende graduelle Relationen für den theatralen Raum festhalten:

- Je abstrakter die Gestaltung des Aufführungsraums, desto höher ist der kognitive Aufwand des Rezipienten bei der mentalen Konstituierung des erzählten Raumes.
- Je abstrakter die Gestaltung des Aufführungsraums, desto dynamischer sind die Grenzen des erzählten Raumes.
- Je abstrakter die Gestaltung des Aufführungsraums, desto schauspielerabhängiger sind die Grenzen des erzählten Raumes.

Das Verhältnis von Aufführungsraum und erzähltem Raum ist daher nicht zuletzt auch ein Indiz für den Grad der narrativen Mittelbarkeit. Wenn ein Bühnenbild hochgradig naturalistisch ausgestaltet ist, findet sich kaum ein Unterschied zwischen Aufführungsraum und erzähltem Raum (die Behauptung der „vierten Wand“ im naturalistischen Theater negiert sogar den Anteil, den der Zuschauerbereich am Erzählraum hat). Die beiden Ebenen *discours* und *histoire* sind in diesem Fall kaum noch zu unterscheiden, sodass der Erzählmodus dramatischer wird. Somit lässt sich zusätzlich folgende graduelle Relation aufstellen:

- Je abstrakter die Gestaltung des Aufführungsraums performativer Narration, desto höher ist der Grad der narrativen Mittelbarkeit.

Auch einzelne Modi des visuellen TRS-Kanals können auf ihre raumkonstituierende Funktion hin untersucht und einander gegenübergestellt werden. So kann z. B. Licht alleine stark raumkonstituierend eingesetzt werden: „Das Licht kann [...] ein Zimmer oder eine Hütte bedeuten, das Innere einer Kathedrale oder eine Höhle u.a.m. und vermag auf diese Weise die Dekoration sogar vollkommen zu ersetzen“ (Fischer-Lichte 1983, 158).

Schließlich sind häufig auch die proxemischen Zeichen raumkonstituierende Elemente. Eine Inszenierung konstituiert sich immer in einem konkreten Raum, nämlich dem wie auch immer gestalteten Aufführungsraum, der semantisiert wird und in dem infolgedessen auch Bewegungen eine Bedeutung erhalten (vgl. Pfister 2001, 338–339). Bewegungen der Schauspieler durch den Raum oder auch Positionen der Schauspieler im Raum (proxemische Zeichen) sind auf einer Bühne nicht nur potentiell hochgradig bedeutungstragend (vgl. Fischer-Lichte 1983, 89), sondern vor diesem Hintergrund auch narrationsverändernd. Ein plakatives Beispiel mag dies verdeutlichen: Wenn ein Teil der Bühne in Dunkelheit, der andere in helles Licht getaucht ist und eine labile Figur sich von der hellen Seite näher auf die dunkle Seite zubewegt, dann kann durch diese Bewegung – und durch den Kontext des Stückes oder der Performance – die Geschichte einer Depression erzählt werden. Cameron und Hoffman (1974, 291) sprechen in ihrem *Guide to Theatre Study* von einem „vocabulary of stage placement“ und betonen die Wichtigkeit der theatralen Bedeutungskonstitution durch Bewegungen auf der Bühne, die sowohl figural motiviert sein als auch dem gesamten Regiekonzept eingegliedert werden müssen, um auf der Ebene der Inszenierung Bedeutung zu tragen. „Movement, then, is a powerful means of communicating subtext to the audience; it can, in fact, be the means by which a classic text is reinterpreted for a new audience“ (Cameron und Hoffman 1974, 336). Sowohl die Bewegungsrichtungen der einzelnen Schauspieler zueinander als auch vom Publikum aus gesehen, tragen somit potentiell Bedeutung.¹¹ Die drei Achsen der Raumwahrnehmung müssen daher von jeweils unterschiedlichen Wahrnehmungsobjekten aus gedacht (und vom Regisseur auch so inszeniert) werden: Das Zuschauer-Rechts kann ein anderes (oder eben das gleiche) Rechts sein als das figurale bzw. als dasjenige einer anderen in der Szene anwesenden Figur. Dies wird noch komplizierter, wenn sich Erzählraum und erzählter Raum in einem 90°-Verhältnis zueinander befinden (was durch vorherige Setzungen proxemisch etabliert werden muss).¹² Die Rechts-Links-Achse des Erzählraums kann dann zur

11 Vgl. in dieser Hinsicht vor allem auch die narratologische Beispielanalyse von Jette Steckels Inszenierung *Der Fremde* in Kapitel 9.2.

12 In der Inszenierung *Bernstein* von Meng Jinghui (Gastspiel aus Peking am Thalia Theater am 29.01.2015) steht beispielsweise in mehreren Szenen ein Schauspieler zum Publikum gewandt und ein anderer ein paar Schritte von ihm entfernt (links oder rechts) seitlich zum Publikum. Der zum Publikum gewandte Schauspieler macht eine Handbewegung, als gebe er jemandem eine Ohrfeige, der andere Schauspieler wird scheinbar von dieser Ohrfeige getroffen, zuckt zusammen und hält sich die Wange. Der erzählte Raum ist in diesem Fall also nicht nur kleiner als der Erzählraum (Raumreduzierung), sondern auch um 90° gedreht.

Vorne-Hinten-Achse des erzählten Raums werden und andersherum. Interessanterweise (und konstituierend für die theatrale Repräsentation) bestehen Erzählraum und erzählter Raum immer zugleich, und ihre Überlagerungsmöglichkeiten sind hochgradig dynamisch. „Der Bühnenraum vermag beide Funktionen simultan zu erfüllen“, wie Fischer-Lichte (1983, 91) richtig erkennt, „er kann einen bestimmten Ort denotieren und gleichzeitig abstrakten Raum darstellen, der durch die Bewegungen in signifikanter Weise gegliedert wird“.

Auch für die Analyse der Fokalisierung kann der Raum wichtig werden; so können abstrakte Bühnenbilder beispielsweise eher figureninterne Zustände widerspiegeln (eine Form der Introspektion) als solche naturalistischer Machart (vgl. Pfister 2001, 348–350). Die genauere Unterscheidung von Merkmalen der Perspektive und der Fokalisierung soll im folgenden Kapitel vorgenommen werden. Der Zusammenhang mit der Kategorie Raum ist jedoch fundamental: Da performatives Erzählen immer in einem physikalischen Aufführungsraum stattfindet, der vom Ort des Zuschauers aus wahrgenommen wird, ist es per se perspektivisch organisiert. Mit dieser Grundkonstante spielt z. B. Jette Steckels Inszenierung *Der Fremde* (vgl. Kap. 9.2), in der die Zuschauer um eine sich permanent drehende Bühne verteilt sitzen. Hier wirken im Grunde zwei perspektivische Prinzipien gegeneinander und kommen am Ende wieder bei der üblichen Raumkonstitution an, in der das statische Gegenüber jedoch durch ein dynamisches ersetzt wurde. Diese Form der Perspektive (die genauer als visuell perceptiv beschrieben werden kann) ist jedoch nur eine Unterkategorie des sehr viel komplexeren Untersuchungsfeldes von Perspektive und Fokalisierung.

7.5 Aus der Praxis: Raumverhältnisse im *Goldenen Drachen*

Zuschauerraum und Bühne stehen beim *Goldenen Drachen* in einem Verhältnis, das als statisch-statisch kategorisiert werden muss. Während dies in Anbetracht der festen Stuhlreihen der Zuschauer intuitiv einleuchtet, mag es in Anbetracht der vielen auf der Bühne im Verlauf der Inszenierung dargestellten Räume auf Verwunderung stoßen. Haben wir es hier nicht mit einem hochdynamischen Bühnenraum zu tun? Hier ist es wichtig, zu beachten, dass sich die Kategorisierungen statisch und dynamisch der theaternarratologischen Analyse immer nur auf den physikalischen Aufführungsraum beziehen: Die nahezu leere weiße Fläche der Bühne bietet zwar maximal viele Möglichkeiten der Konstitution von erzählten Räumen, bleibt als Bühne jedoch sehr statisch, da keine Bühnenelemente während der Aufführung verändert werden und auch die Schauspieler die Grenzen dieser Spielfläche nie überschreiten.

Der Goldene Drache ist ein passendes Beispiel für mental erzeugte Räume: Dem Zuschauer wird zunächst das sehr abstrakte, weiße Bühnenbild präsentiert. Die bereits konstatierte hohe Narrativität der Inszenierung bewirkt ab dem ersten Satz die Entstehung eines Erzählraums, in dem der narrative Diskurs stattfindet. Vor allem der sprachliche Kanal (aber auch Elemente des visuellen Kanals wie das Stewardess-Halstuch) konstituiert in diesem Erzählraum die unterschiedlichen erzählten Räume: in der ersten Szene die Küche des Thai-China-Vietnam-Schnellrestaurants „Der Goldene Drache“ als auch dessen Speiseraum. Diese beiden erzählten Räume werden vorne an der Rampe des Erzählraums nebeneinander und schließlich ineinander verschränkt dargestellt: Der vor Zahnschmerzen schreiende Chinese sitzt in der Küche (*histoire*), während eine Mitarbeiterin im Speisesaal die Bestellung der beiden Stewardessen aufnimmt (ebenfalls *histoire*). Christiane von Poelnitz, die den jungen Chinesen mit Zahnschmerzen spielt, kniet jedoch links von den Stewardess-Schauspielern (Falk Rockstroh und Johann Adam Oest) und rechts von Philipp Hauss, der die Bedienung spielt. Barbara Petritsch, die durch ihren Sprechakt deutlich macht, dass sie in diesem Moment einen Asiaten in der Küche spielt („Der Zahn muss raus“) und dabei besorgt auf die schreiende von Poelnitz schaut, berührt bei diesem Satz Hauß' Arm und spricht ihn direkt an. Die beiden erzählten Orte sind somit im Erzählraum ineinander verschränkt repräsentiert.

Im Verlaufe des gesamten Stückes erhält der Zuschauer Einblick in Ereignisse in den unterschiedlichen Wohnungen des Hauses, in dem sich das Restaurant befindet, als auch in der Wohnung eines Lebensmittelhändlers von gegenüber. Ein raumdehnendes Erzählen kann somit klar konstatiert werden.

Diese Raumdehnung wird in einer weiteren Szene zum Leitmotiv erhoben und ad absurdum geführt, wenn die Restaurantmitarbeiter in der Lücke des entfernten Zahns die Familie des jungen Chinesen sitzen sehen und mit ihr kommunizieren und gleichzeitig nach oben schauend im Erzählraum die chinesische Familie repräsentieren – und damit wiederum einen weiteren erzählten Raum konstituieren. Die Grenze zwischen den einzelnen erzählten Räumen ist dabei hochdynamisch und kann durch eine kleine Veränderung der Körperhaltung, der Stimme, des Blicks oder eines Kostümdetails eines Schauspielers bereits überschritten werden.

Nicht nur eine doppelte Zeitlichkeit, sondern vor allem auch eine doppelte Räumlichkeit von *histoire* und *discours* können somit als Grundpfeiler des *Goldenen Drachen* bezeichnet werden und sind maßgeblich dafür verantwortlich, dass die Inszenierung als deartig narrativ empfunden wird.