

8 Perspektive und Fokalisierung im Theater

8.1 Forschung und Begrifflichkeiten

Im vorangegangenen Kapitel habe ich das generelle Schachtelungsprinzip von Räumen erläutert. Bei mehreren ineinander geschachtelten Räumen gibt es folglich auch mehrere Perspektiven, von denen aus man die einzelnen Räume wahrnehmen kann. Das gilt sowohl für den physikalischen Aufführungsraum wie auch für entstehende Erzählräume und erzählte Räume. Diese möglichen Perspektiven gilt es in einer Analyse zu differenzieren.

Die Perspektive von Erzählungen zu analysieren, ist problematisch und wird in den verschiedenen Forschungsfeldern der Narratologie sowie in interdisziplinären Bestrebungen immer wieder diskutiert.¹ Dabei werden *Perspektive* und *Fokalisierung* häufig terminologisch oder auch phänomenologisch vermischt oder vertauscht.

Bei Niederhoff findet sich eine sehr saubere Trennung der beiden Konzepte und Begrifflichkeiten, die auch meinem Ansatz zugrunde liegen soll. Sucht er zunächst nach Gemeinsamkeiten von Perspektive und Fokalisierung und führt beide auf ihre perzeptive Basis zurück (vgl. Niederhoff 2001, 6–8), so treten die Begriffe in seinen beiden Artikeln im *lhn* (2013a, 2013b) klar getrennt voneinander auf: „Perspektive“ bzw. *point of view* beschreibt Wahrnehmungs- und „Fokalisierung“ Wissensrelationen. Auch Jesch und Stein (2009, 61) treten ein für eine strikte Trennung von „perspective (understood as ‚focus of perception‘) [and] focalization (understood as ‚selection of narrative information‘)“. Anhand dieser grundlegenden Unterteilung werde ich die maßgeblichen Beiträge der narratologischen Forschung im Folgenden systematisch rekapitulieren. Und auch in meinem Analysemodell sollen die beiden Parameter Perspektive und Fokalisierung und damit Wahrnehmungsverhältnisse von Wissensrelationen strikt getrennt werden, wenngleich sich diese beiden Kategorien weiterhin entlang der Achse Erzählinstanz/Figuren konstituieren, jedoch – wie sich zeigen wird – unterschiedliche Fragestellungen verfolgen. Relationen der Wahrnehmung zwischen TRS und Figuren fasse ich unter dem Begriff der Perspektive, während die Relationen des Wissensstandes zwischen TRS und Figuren in die Kategorie der Fokalisierung fallen. Diese Trennung geht nicht mit einer Zuordnung der TRS-Kanäle zu jeweils einer dieser beiden Kategorien einher. Die Komplexität der theatralen Repräsentation von Geschichten würde beschnitten, ginge man davon aus, dass

¹ Vgl. z. B. den Sammelband von van Peer und Chatman (2001).

die Wahrnehmung beispielsweise nur visuell, während das Wissen sprachlich vermittelt werde. Vielmehr können sich sowohl Wahrnehmung als auch Wissen über jeweils mehrere TRS-Kanäle erstrecken.

8.1.1 Fokalisierung und Perspektive in der textorientierten Narratologie

Schon in Genettes (1998, 134) Fokalisierungsbegriff, den er als Alternative zu Begriffen wie *point of view*, *Sicht* oder *Feld* vorschlägt, werden Aspekte des Wissens mit Aspekten der Wahrnehmung vermischt. Fokalisierung ist zwar eine weniger visuelle Metapher als die anderen Begriffe, Genette bezieht sie aber mit der Frage *Wer sieht?*, bzw. später *Wer nimmt wahr?*, auf Aspekte der Wahrnehmung. Den Schwerpunkt möchte er jedoch auf den Grad der Informiertheit des Erzählers gegenüber den Figuren gelegt wissen und damit auf die Wissensrelation. Damit bleibt Genette der Fragestellung Todorovs (1966, 126) treu, ob der Erzähler mehr, genauso viel wie oder weniger als die Figuren wisse. Genette (1998, 134–135) unterscheidet daher in Fortführung Todorovs und Jean Pouillons drei Formen:

- *Externe Fokalisierung*: Der Erzähler sagt weniger als die Figur weiß.
- *Interne Fokalisierung*: Der Erzähler sagt so viel wie die Figur weiß.
- *Nullfokalisierung*: Der Erzähler sagt mehr als irgendeine der Figuren weiß.

Analog zur Nullfokalisierung ließe sich der von Nelles (1990, 369) vorgeschlagene Begriff der freien Fokalisierung (*free focalization*) nutzen. Einige Probleme birgt in Genettes Modell die nur dürftige Unterscheidung zwischen *Wissen* und *Wahrnehmen*: So können z. B. Ereignisse dargestellt werden, die eine Figur unbewusst wahrnimmt, ohne es zu wissen, oder die Erzählinstanz kann über spezifisches Wissen der Figuren berichten, ohne dass die Figuren in diesem Moment etwas Besonderes wahrnehmen.

Chatmans (1990, 143) Einführung der Begriffe *filter* (für die Figurensicht) und *slant* (für die Erzählersicht) versucht die visuelle Konnotation des Fokalisierungsbegriffs zwar zu umgehen, den Unterschied zwischen tatsächlichem und metaphorischem Sehen vermögen diese Begriffe jedoch nicht zu umschreiben, wie Chatman (1986, 197; 1990, 144) selbst bemerkt (vgl. auch Jahn 1996, 259). Mit der Aufteilung betont Chatman jedoch, dass die Fokalisierung ein Phänomen ist, das im Verhältnis von Erzählinstanz und Figuren seinen Niederschlag findet, also relational klassifiziert wird. Ebenso konstatiert Nelles (1997, 79): „Focalisation is a *relation* between the narrator’s report and the character’s thoughts.“

Nicht relational ist der Fokalisierungsbegriff im Gegenentwurf Bals (2009, 145–165). Sie behauptet, dass jede Textstelle entweder auf eine Figur oder den

Erzähler fokalisiert, d. h. entweder intern oder extern fokalisiert sei. Der Begriff der Nullfokalisierung wird in einer solchen Herangehensweise obsolet. Bal sieht außerdem im *focalizer* eine zusätzliche Instanz neben der Erzählinstanz und folgt damit ihrer früheren Formel: „X relates that Y sees that Z does“ (Bal 1981, 45). Den Begriff „focalizer“ übernimmt Abbott (2002, 66), beschreibt damit jedoch vor allem Reflektorfiguren im Sinne Stanzels. Für Rimmon-Kenan (2004, 74–75) ist der „focalizer“ das Bewusstseinszentrum („center of consciousness“) einer Erzählung, d. h. ebenfalls eine Reflektorfigur, die aber in Bezug auf die repräsentierten Ereignisse sowohl intern als auch extern angelegt sein kann. Die externe Fokalisierung wird in ihrem Modell mit unbegrenztem Wissen, emotionaler Neutralität und einer ideologischen Überlegenheit gegenüber den Figuren gleichgesetzt, wodurch eine Nullfokalisierung in Rimmon-Kenans Ansatz ebenfalls obsolet wird (vgl. Jesch und Stein 2009, 63–64). Niederhoff (2013a, § 16) betont hingegen richtig: „To talk about characters as focalizers is to confuse focalization and perception. Characters can see and hear, but they can hardly focalize a narrative of whose existence they are not aware.“ Um diese Konfusion zu vermeiden, ist es sinnvoller, Fokalisierung als Phänomen zu begreifen, das die Relation von Erzähler und Figur beschreibt.

Herman (1994), Jahn (1996, 1999), Prince (2001), Herman und Vervaeck (2004) sowie Margolin (2009) behandeln Fokalisierung entweder explizit äquivalent zur Perspektive oder betrachten perspektivische Phänomene unter dem Begriff der Fokalisierung (Jahn). Auf dem Forschungsfeld der narrativen Perspektive ist es jedoch vor allem das Modell Schmidts (2008, 130–137), das sich als einflussreich und operationalisierbar erweist. Er entwirft die umfangreichen fünf *Parameter der Perspektive*, die er räumliche, ideologische, zeitliche, sprachliche und perzeptive Perspektive nennt. Diese verschiedenen Perspektiven sind in einer Erzählung entweder figural oder narratorial eingestellt, d. h. die Handlung wird aus der Perspektive der Figuren oder aus der Perspektive der Erzählinstanz geschildert. Zwar bezieht sich Schmidts Modell vor allem auf Aspekte der Wahrnehmung, er nimmt jedoch keine kategoriale Trennung zwischen Wahrnehmen und Wissen vor, weshalb auch in diesem Perspektivmodell die Wissenskomponente vertreten ist.

8.1.2 Fokalisierung und Perspektive in transgenerischen und transmedialen Ansätzen

Die Sinnhaftigkeit einer strikten Trennung von Wahrnehmungs- und Wissensaspekten zeigt sich sowohl im transgenerischen Ansatz Munys (2008, 95–102) als auch im transmedialen Analysemodell Kuhns (2011). Munny unterscheidet dabei unter dem Überbegriff Perspektive *Fokalisierung* (Wahrnehmung) und *Fokussierung* (Wissensstand), wobei für ihn nur Passagen der internen Fokalisierung wirklich fokalisiert sind. Wenn eine extradiegetische Erzählinstanz „wahrnimmt“, spricht er von *Kameratechnik*, da diese Art der Außenschau keine figurale Subjektivität fassbar mache (vgl. Munny 2008, 107). Im Drama sei auffällig, dass die Kameratechnik häufig fixiert gebraucht werde, so finden sich in vielen Regieanweisungen genaue Deiktika wie rechts oder links, vorne oder hinten, die den Erzählerstandpunkt verdeutlichen. In der Aufführungssituation werde dieses Auge der Kamera durch das reale Auge des Zuschauers ersetzt. Fokalisierung bedeutet nach Munny (2008, 141), dass der Leser das Erzählte durch die Augen der Figur wahrnimmt; Fokussierung bedeutet, der Leser sieht bzw. begleitet eine Figur. Durch die Fokussierung können folglich innere Vorgänge der Figuren verschleiert werden. Als Beispiel dafür nennt er eine Traumsequenz (Munny 2008, 143–45), die er nicht als Fokalisierung bewertet, da man die Figur innerhalb des Traumes als Ganzes wahrnehme, ihre Wahrnehmung also von außen verfolge, und nicht den Traum aus ihrer Sicht miterlebe. Korthals (2003, 287–288), auf den Munny sich häufig bezieht, behandelt eine solche Sequenz jedoch als Form der internen Fokalisierung und bleibt damit dem Genette'schen Gebrauch des Fokalisierungsbegriffes treu. Die Psychomachie ist für Munny (2008, 146) ebenfalls ein Beispiel für die Fokussierung (vgl. auch Korthals 2003, 265). So könne es z. B. in Goethes *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* (5. Akt) als Psychomachie gedeutet werden, wenn Faust der Sorge begegnet, einem für ihn bis dahin unbekanntem Gemütszustand. Der Leser (oder Zuschauer) sieht die beiden Figuren zwar von außen, kann aber schlussfolgern, dass die Sorge in Faust selbst ist. Fokalisierte Textpassagen sind für Munny (2008, 147) hingegen auch immer fokussiert, da die Darstellung der Gedanken und Gefühle einer Figur auch gleichzeitig diese Gedanken und Gefühle fokussiere.

Auch in Kuhns transmedialer Filmnarratologie werden Wissen und Wahrnehmen kategorial getrennt und unter den Begriffen Fokalisierung (Wissen) und Okularisierung bzw. Aurikularisierung (Wahrnehmen) analysiert. Was für Munny Fokalisierung ist, ist für Kuhn (2011, 122–123) die Okularisierung oder Aurikularisierung (visuelle oder auditive Wahrnehmungsverhältnisse). Was für Munny die

Fokussierung ist, betitelt Kuhn als Fokalisierung (Relation des Wissensstandes).² Beide trennen somit Fragen der Informationsrelation zwischen Erzählinstanz und Figur, also Fragen des Wissens, von Fragen der Wahrnehmung, wobei unglücklicherweise der Begriff der Fokalisierung bei Muny für die Wahrnehmung und bei Kuhn für den Wissensstand genutzt wird, es also zu einer chiasmatischen Anordnung der Begrifflichkeiten kommt.

In meinem eigenen Modell werde ich Kuhns Begriffsdefinitionen übernehmen, da ich ebenfalls einen transmedialen Ansatz verfolge und die Vergleichbarkeit dieser Ansätze ermöglichen möchte. Auch ist die auf Genette und Todorov zurückgehende Traditionslinie durch eine solche Handhabung des Fokalisierungsbegriffs ersichtlicher. Schließlich werde ich Aspekte der Wahrnehmung klarer vom Fokalisierungsbegriff trennen und stattdessen unter der Analysekategorie der Perspektive analysieren.

8.2 Narratoriale und figurale Perspektive als Beschreibung der Wahrnehmungsverhältnisse

Niederhoff (2013b, § 1) definiert in seinem *lhn*-Artikel Perspektive folgendermaßen: „Perspective in narrative may be defined as the way the representation of the story is influenced by the position, personality and values of the narrator, the characters and, possibly, other, more hypothetical entities in the storyworld.“ Er unterscheidet ferner einen engen Perspektivbegriff, der sich nur auf visuelle Aspekte bezieht, von einem weiter gefassten, in dem „Perspektive“ auch metaphorisch verwendet wird (vgl. § 2).

Schmid umreißt Perspektive in so einem weiteren Verständnis als „der von inneren und äußeren Faktoren gebildete Komplex von Bedingungen für das Erfassen und Darstellen eines Geschehens“ (Schmid 2008, 128–129). Ein perspektivloses Erzählen von Geschehen sei dabei nicht möglich, da jede Auswahl (vgl. Kap. 2.3 dieser Arbeit) bereits eine Perspektivierung impliziere. Auf Grundlage sowohl westlicher (Gérard Genette, Mieke Bal, Jaap Lintvelt und Shlomit Rimmon-Kenan) als auch russischer Erzähltheorie (Boris Uspenskij) entwirft Schmid seine fünf „Parameter der Perspektive“ (vgl. Schmid 2008, 130–137). Die Parameter sind die perzeptive, ideologische, räumliche, zeitliche und sprachliche Perspektive, und diese fünf verschiedenen Perspektiven sind jeweils narratorial oder figural eingestellt, das Figurenbewusstsein ist entweder Objekt oder Subjekt der

² Die beiden Ansätze nehmen sich dabei gegenseitig nicht wahr. Weder zitiert Muny Kuhn noch Kuhn Muny. Der Vergleich der beiden Modelle findet hier durch mich statt.

Wahrnehmung (vgl. Schmid 2008, 142–150). Schmid's Modell ist komplex, und die einzelnen Parameter müssen häufig wegen fehlender textlicher Markierungen undefiniert bleiben. Dennoch soll im folgenden Teil dieses Kapitels eine Übertragung auf das Theater vorgenommen werden, wobei neben der sprachlichen und zeitlichen vor allem die perzeptive Perspektive von Interesse sein wird und im Zuge der transmedialen Erweiterung einiger Justierungen bedarf.

Die narratoriale Perspektive ist laut Schmid solange gegeben, bis man eine markierte figurale Perspektive ausmachen kann. „Die Binarität resultiert daraus, dass das Erzählwerk in ein und demselben Textsegment zwei wahrnehmende, wertende, sprechende und handelnde Instanzen darstellen kann, zwei bedeutungserzeugende Zentren: den Erzähler und die Figur“ (Schmid 2008, 137). Es geht in Perspektivfragen demnach zunächst ganz allgemein darum, ob die Wahrnehmung des Erzählers N oder der Figur X dargestellt wird. Dieses grundlegende binäre Modell erweitert das Konzept der Fokalisierung, das ich im nächsten Kapitelabschnitt behandeln werde, mit seiner Frage *Weiß N mehr, genauso viel wie oder weniger als X?* Perspektive und Fokalisierung behandeln damit grundsätzlich verschiedene Fragestellungen.

Schmid selbst räumt ein, dass die ideologische Perspektive – die „das Wissen, die Denkweise, die Wertungshaltung, den geistigen Horizont“ (Schmid 2008, 132) beschreibt – in den anderen Aspekten impliziert sein kann, er betont jedoch, dass sie auch unabhängig in direkten und expliziten Wertungen auftauchen könne (133). Die perzeptive Perspektive betrifft die Wahrnehmung selbst, „das Prisma, durch das das Geschehen wahrgenommen wird“ (Schmid 2008, 136), setzt also die Introspektion in eine Figur voraus. Dieser Parameter werde „oft mit der Erzählperspektive überhaupt identifiziert“ (136.). Die räumliche Perspektive hängt nach Schmid mit dem Wahrnehmungsfeld zusammen und „erfüllt als einziger der Termini [...] die Intension von *Perspektive* oder *point of view* im eigentlichen, ursprünglichen Sinne des Wortes. Alle anderen Verwendungen des Perspektivbegriffs sind mehr oder weniger metaphorisch“ (Schmid 2008, 131). Die zeitliche Perspektive erläutert Schmid (2008, 133–134) mit dem Verweis auf eine zeitliche Verschiebung zwischen Erfassen und Darstellen, die eine Veränderung des Wissensstandes und somit der Bewertung des Geschehens zur Folge haben kann. Die Unterscheidung von erzähltem und erzählendem Ich ist hier maßgeblich. In der sprachlichen Perspektive schließlich sind vor allem die Lexik, Syntax und Sprachfunktion relevant (vgl. Schmid 2008, 134–135).

Schmid's Perspektivmodell lässt sich wie folgt auf das performative Erzählen des Theaters übertragen. Für die ideologische Perspektive gilt analog: Ideologien können in sämtlichen TRS-Kanälen vorhanden sein und damit auch raum-zeit-

lich oder perzeptiv ausgedrückt werden. Es wird mitunter schwierig sein, zu entscheiden, ob ein ideologisches Symbol eher einer Figur oder doch dem TRS zuzuordnen ist. Da es hier jedoch um die narrative Perspektive gehen soll, müssen auch unter dem ideologischen Aspekt vor allem der sprachliche und visuelle TRS-Kanal analysiert werden, da nur diese eine narrative Mittelbarkeit aufweisen.

Die räumliche Perspektive hat Schnittstellen mit der Okularisierung, die ich im nächsten Kapitelabschnitt vorstellen werde. Schmid unterscheidet die perzeptive von der räumlichen Perspektive, da es Fälle gebe, in denen das Geschehen von der räumlichen Warte der Figur erzählt werde, ohne jedoch durch das Prisma dieser Figur wahrgenommen zu werden. Im sprachlichen Erzählen ist dies durchaus nachvollziehbar. Die Frage jedoch, ob es eine Differenz gibt zwischen narratorialer räumlicher Perspektive und narratorialer perzeptiver Perspektive, behandelt Schmid auffälliger Weise nicht. Da es in diesen Fällen keinen Unterschied zu geben scheint und ich das Modell zudem transmedial erweitern möchte, scheint es mir am sinnvollsten zu sein, die räumliche in die perzeptive Perspektive zu integrieren und somit im Theater nur von vier Parametern der Perspektive auszugehen.³ Das performative Erzählen definiert sich durch die raumzeitliche Ko-Präsenz von Sender und Empfänger. Dies macht es unmöglich, tatsächlich eine figurale perzeptive Perspektive herzustellen (die sich auf alle fünf Sinneskanäle des TRS bezieht). Es sind genuin filmische Mittel, die hier Abhilfe schaffen: Die Benutzung von Handkameras und Projektionen sowie technische Möglichkeiten der Wiedergabemodulation von Tönen können eine Innerlichkeit suggerieren und damit eine figurale perzeptive Perspektive. Grundsätzlich gilt jedoch: Der Zuschauer nimmt von seiner eigenen Warte wahr, was im TRS erzählt wird. Die perzeptive Perspektive ist damit gewöhnlich narratorial eingestellt. Handelt es sich im sprachlich-literarischen Erzählen stets um eine fingierte Wahrnehmung, basiert die performative Repräsentation hingegen auf physischer Präsentation und kann daher sinnesphysiologisch wahrgenommen werden. Eine Theaternarratologie, wie die hier entworfene, ist somit immun gegen Einwände, die aufgrund einer lediglich fingierten Wahrnehmung in literarischen Erzähltexten erhoben werden können. Richardson (1988, 199) betont schließlich das Phänomen, dass einzelne Figuren häufig Dinge aussprechen, welche die anderen Figuren nicht hören. Richardson nennt dies überhörte Monologe und sieht darin zu Recht ein Merkmal der Perspektive. Wir können in diesen Fällen eine narratoriale

³ Vgl. Kap. 7.1: Der Theaterraum existiert zwar a priori; da sich eine Aufführung jedoch immer durch die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern auszeichnet, ist eine perspektivische (bzw. visuell-perzeptive) Raumerfassung im performativen Erzählen per se gegeben.

perzeptive Perspektive klar ausmachen, die außerdem wiederum darauf aufmerksam macht, dass ein Erzähler nicht anthropomorphisiert werden sollte: Das Repräsentationssystem vermittelt eine räumlich nicht an die Diegese gebundene Wahrnehmung des Geschehens. Die Darstellung ist so perspektiviert, dass zwei erzählte Räume im Erzählraum zusammenkommen und nebeneinander dargestellt werden.

Die zeitliche Perspektive ist im performativen Erzählen am deutlichsten in Metadiegesen auszumachen (vgl. die *generative narrators*; Kapitel 4.2), bei denen die doppelte Zeitlichkeit häufig deutlich markiert ist. Im Kapitel zur Zeitlichkeit haben wir gesehen, dass der Zeitpunkt des Erzählens bzw. die TRS-Zeit im performativen Erzählen häufig unmarkiert bleibt. Gerade diese Zeit ist aber für eine global narratorial eingestellte zeitliche Perspektive vonnöten. In Metadiegesen ist eine solche Angabe in der Regel zu machen, insofern der *generative narrator* eine Geschichte erzählt, bei der er als homodiegetischer Erzähler fungiert, zum Erzählten also in zeitlicher Verbindung steht. Somit ist der zeitliche Parameter der Perspektive in einer Analyse nur anwendbar, wenn entweder die TRS-Zeit markiert ist oder eine homodiegetische Erzählerfigur vermittelt.

Es ist augenfällig, dass sich die sprachliche Perspektive nur auf den sprachlichen Kanal des TRS beziehen kann und somit für eine narratoriale Einstellung ein sich sprachlich äußernder Erzähler gebraucht wird (der freilich nicht als Figur auftreten muss). Es gibt Fälle, in denen die Erzählersprache sehr deutlich von den Figurensprachen getrennt ist, aber von mehreren oder allen Schauspielern, die in diesen Momenten aus ihrer Rolle treten, gesprochen wird. Schimmelpfennigs *Der goldene Drache* ist ein Beispiel für diese auffällige Trennung in narratoriale und figurale sprachliche Perspektive. Auch andere theatrale Sprechformen zeugen aber von einer narratorialen sprachlichen Perspektive. Wenn eine Figur mehr über sich aussagt, als sie eigentlich wissen kann, oder einen ungewöhnlich oder gar unglaubwürdig hohen Grad an Selbstreflektion erreicht (etwa in langen Monologen), zeigt sich die narratoriale sprachliche Perspektive deutlich.⁴ Auch die Verwendung eines Jargons, der nicht dem Bildungsgrad der jeweiligen Figur entspricht, zeugt von einer narratorial eingestellten sprachlichen Perspektive. In Hinblick auf Erzähltexte beschreibt Phelan (2005, 11) das Phänomen des *redundant telling* und sieht darin eine Möglichkeit für die Erzählinstanz, auch innerhalb von Figurendialogen zu Worte zu kommen.⁵ Es ist augenscheinlich, dass im

4 Vgl. Kap. 5.1 zu transpsychologisch konzipierten Figuren.

5 Phelan definiert *redundant telling* als „a narrator’s apparently unmotivated report of information to a narratee that the narratee already possesses“ (Phelan 2005, 11).

dialoglastigen Drama diese Form des Erzählens noch sehr viel häufiger anzutreffen ist. *Redundant telling* ist perspektivisch gesprochen zwar eher der figuralen sprachlichen Perspektive zuzuordnen, ideologisch ist die Perspektive aber wiederum narratorial eingestellt, da hier die Informationsvergabe im TRS relevant ist, um den Zuschauer über vorherige Erfahrungen der Figuren zu unterrichten.

Resümierend lässt sich festhalten: Es ist sinnvoll, die fünf (bzw. vier) Parameter der Perspektive zu trennen, um solche Fälle analysieren zu können, in denen die einzelnen Parameter in unterschiedliche Richtungen ausschlagen, die Perspektive insgesamt also *distributiv* und nicht *kompakt* ausfällt. So kann beispielsweise die Sprache narratorial perspektiviert sein (etwa durch einen hohen Reflektionsgrad), während die perzeptive Perspektive figural ausgeprägt ist (vgl. auch Niederhoff 2013b, § 26). In Schmid's Perspektivmodell erfolgt die Grenzziehung wie bei Genette zwischen Erzählinstanz und Figuren. Schmid stellt jedoch konsequenter die Frage *Wer nimmt wahr?* (weshalb er eine Nullfokalisierung ausschließt; vgl. Kap. 8.3), während Genette zwar eben diese Frage stellt, jedoch eine Antwort gibt auf die Frage: *Wer nimmt mehr wahr?* bzw. *Wer weiß mehr?*. Nachteilig ist jedoch, dass Schmid die Wissensrelationen zwischen diesen beiden Polen nicht explizit aus seinem Modell ausschließt. So kommt es auch in seinem Ansatz zu einer Vermischung von Wahrnehmen und Wissen. Ein bipolares Modell (wie Schmid's narratorial vs. figural) ist jedoch nur sinnvoll, wenn es um die Wahrnehmung geht, die entweder vom Erzähler oder von der Figur ausgehen kann. Alles sprachliche und sinnliche Zeigen hat seine Origo (im Bühler'schen Sinne) entweder in der Figur oder außerhalb der Figur/im Erzähler.⁶ Schmid's Modell wurde für schriftsprachliche Erzählungen entworfen und wirkt hier sicher sehr erkenntnisfördernd. Bei einer transmedialen Erweiterung bedurften die einzelnen Parameter jedoch erneuter Prüfung und einiger Justierungen, da sie häufig stark ineinander übergehen – wie es für die ideologische Perspektive auch schon im sprachlichen Erzählen der Fall ist. Weil performatives Erzählen immer räumlich stattfindet und per definitionem einen wahrnehmenden Rezipienten verlangt, hat sich herausgestellt, dass es hierbei keinen Unterschied zwischen einer räumlichen und perzeptiven Perspektive gibt, da sie beide ein sich im realen Theaterraum nicht änderndes Wahrnehmungsverhältnis beschreiben. Eine figurale perzeptive Perspektive ist bei raumzeitlicher Kopräsenz von Schauspielern und Rezipienten nur sprachlich-imaginär oder mithilfe technischer Mittel wie Handkameras und Projektionen realisierbar.

⁶ Zum Origo-Begriff in der Linguistik vgl. Bühler (1965, 102).

8.3 Fokalisierung als Relation des Wissens

Niederhoff (2013a, § 1) definiert Fokalisierung wie folgt: „Focalization [...] may be defined as a selection or restriction of narrative information in relation to the experience and knowledge of the narrator, the characters or other, more hypothetical entities in the storyworld.“ Mit einer so gearteten Definition lässt sich das tripolare Modell Genettes rechtfertigen. Bei der impliziten Frage *Weiß der Erzähler N mehr, genauso viel wie oder weniger als irgendeine der Figuren X?* stehen genau drei Antworten zur Verfügung: die der Null-, der internen bzw. der externen Fokalisierung, wie sie oben definiert wurden (Kapitel 8.1). Betrachtet man die unterschiedlichen Arten der Fokalisierung genauer, sieht man, dass es kein ‚Entweder-oder‘ gibt (wie bei Fragen der Perspektive), sondern dass externe und Nullfokalisierung vielmehr die Extrempunkte einer graduellen Abstufung des Wissensstandes der Erzählinstanz sind. Somit kann eine Erzählung auch mehr oder weniger nullfokalisiert oder auch mehr oder weniger extern fokalisiert sein. Die interne Fokalisierung liegt genau in der Mitte dieser Skala, wie Abbildung 14 verdeutlicht.



Abb. 14: Graduelle Abstufung der Fokalisierung

Es gibt viele Fälle, in denen eine Fokalisierung nicht genau bestimmbar ist. Ein solcher Tatbestand geht vor allem auf das Fehlen textueller Marker zurück. Gegenteilig kann eine Fokalisierung auch sehr stark markiert sein, indem z. B. bei einer Nullfokalisierung direkt auf das von der Erzählinstanz vermittelte Mehrwissen gegenüber allen Figuren hingewiesen wird.

Schmid (2008, 120) wendet sich mit folgender Argumentation gegen die Möglichkeit einer Nullfokalisierung: „Genettes Begriff der ‚Nullfokalisierung‘ lässt die Möglichkeit eines Erzählens ohne Perspektive zu. Ein solches Konstrukt erscheint wenig sinnvoll, ist Perspektive doch in jeglichem Erzählen impliziert.“ Tatsächlich kann das „Null“ in diesem Begriff irreleiten, und dieses (begriffliche!) Problem wird auch in die Nullokularisierung Kuhns übertragen. In Schmid's Ansatz gibt es daher konsequent nur die binäre Opposition zwischen figuraler und

narratorialer Perspektive. Sowohl Phänomene der externen als auch der Nullfokalisierung fallen für ihn unter die narratoriale Perspektive (vgl. Schmid 2008, 137–138), eine Differenzierung zwischen einem Wissensvorsprung und einem Wissensrückstand ist damit nicht gegeben. Zu so einer Reduzierung auf ein bipolares Modell schreibt Niederhoff:

Within the point-of-view model, this change makes some sense. If one thinks about Genette's zero and external focalization in terms of a point from which the characters are viewed, this point would appear to lie outside the characters in both cases. However, if one thinks in terms of knowledge and information, zero and external focalization are worlds apart.

(Niederhoff 2013a, § 12)

Da weder Genette noch Schmid Fragen des Wissens bzw. des Informationsstandes strikt von Fragen der Wahrnehmung trennen, finden diese beiden Bereiche jeweils Eingang in das Modell der Fokalisierung und das Perspektivmodell, weshalb es möglich ist, beide aufeinander abzubilden. Die Nullfokalisierung (verstanden als Wissensvorsprung) wäre in Schmid's Modell vor allem eine narratoriale perzeptive Perspektive, da insbesondere die räumliche Übersicht diesen Wissensvorsprung ermöglicht. Dies heißt jedoch nicht, dass nicht auch andere – z. B. die sprachliche und ideologische – Perspektiven im Falle einer Nullfokalisierung ebenfalls narratorial eingestellt sein können – vielmehr ist genau dieser Fall sehr wahrscheinlich. Auch in Schmid's binärem Modell taucht eine dritte Option auf, nämlich die der „Neutralisierung“ (2008, 152), die in Fällen auftritt, in denen einzelne Parameter entweder nicht eindeutig der narratorialen oder der figuralen Perspektive oder beiden zugleich zugeordnet werden können. Schmid führt die Neutralisierung in sein Konzept ein, obgleich er zuvor eine „neutrale“ Perspektive, die in einer Reihe von Theorien [...] vorgesehen ist“ (2008, 137–138), explizit aus seinem Modell ausschließt. Eine neutralisierte Opposition erzeuge allerdings „keinen dritten ‚neutralen‘ Typus der Perspektive“ (Schmid 2008, 138, Fußnote 29). Wie genau eine neutralisierte perzeptive Perspektive auszusehen hat, ist bei Schmid jedoch nicht spezifiziert. Sie scheint mir am ehesten in der internen Fokalisierung im Zuge der Introspektion (des Blicks nach innen) feststellbar zu sein, bei der das Innere einer Figur (figurale Perspektive) vom Standpunkt einer Erzählinstanz aus (narratoriale Perspektive) erzählt wird.

Da die beiden Bereiche Wissen und Wahrnehmen so häufig vermischt werden, ist die Frage berechtigt, in welchem Punkt sie sich aufeinander beziehen oder wo sie sich bedingen. Meine Antwort auf diese Frage ist, dass sich alles Wissen in logischer Hinsicht auf zuvor Wahrgenommenes gründet. Auch wenn Wissen neues Wissen erzeugen kann – wie es in philosophischen Diskursen häufig geschieht –, wurde dieser Prozess durch irgendeine Form der physischen

Wahrnehmung aktiviert. Das Wissen einer Figur gründet demnach auf ihrer Wahrnehmung. Und somit basiert die Frage der Fokalisierung auch auf der Frage nach der Perspektive. Genettes erweiterte Fokalisierungsfrage *Wer nimmt wahr?* müsste demnach genauer lauten: *Weiß der Erzähler N aufgrund seiner Wahrnehmung mehr, genauso viel wie oder weniger als irgendeine der Figuren X?*, denn genau diese Frage behandelt er. Der hier skizzierte Zusammenhang von Wissen und Wahrnehmen ermöglicht es, auch unter der Fokalisierungsfrage Aspekte zu analysieren, die mit der Wahrnehmung verbunden sind (d. h. mit einem Mehr oder Weniger der Wahrnehmung).

Auf das Erzähltheater übertragen lassen sich, phänomenologisch gesehen, die drei besprochenen Zustände differenzieren:

- Das TRS vermittelt mehr Wissen als irgendeine der Figuren hat.
- Das TRS vermittelt in etwa so viel Wissen wie irgendeine der Figuren hat.
- Das TRS vermittelt weniger Wissen als irgendeine der Figuren hat.

Terminologisch lassen sich diese Phänomene mit den Begriffen Nullfokalisierung, interne und externe Fokalisierung erfassen. Die Fokalisierung ist in der Regel nicht für ein ganzes Stück allgemein anzugeben. Vielmehr müssen auf der Mikroebene die Fokalisierungen in einzelnen Szenen untersucht werden, um dann eine Gesamttendenz der Fokalisierung – den „Fokalisierungscode“ nach Genette (1998, 139) – für das Stück benennen zu können. Anhand dieser Tendenzbenennungen können auch unterschiedliche Inszenierungen eines Stückes kontrastiert oder verschiedene Inszenierungen eines Regisseurs verglichen werden. Schließlich ist es auch möglich, Fokalisierungstendenzen von bestimmten Genres von Theaterinszenierungen zu ermitteln. Innerhalb der einzelnen Fokalisierungsbestimmungen auf Mikroebene lässt sich zudem häufig unterscheiden, durch welchen TRS-Kanal das jeweilige Wissen übertragen wurde, das zwischen narratorialer und figuraler Ebene evaluiert wird. Da sich fünf der sechs TRS-Kanäle auf die menschlichen Sinne beziehen, werden hier Fragen der sinnlichen Perzeption verhandelt, auf die sich das jeweilige Wissen gründet.

8.3.1 Okularisierung, Aurikularisierung und andere TRS-Fokalisierungen

Auffällig in Genettes Definitionen der einzelnen Fokalisierungstypen ist, dass niemals angenommen wird, ein Erzähler sage weniger als er selbst weiß. Wenn ein Erzähler mehr weiß als irgendeine der Figuren (Nullfokalisierung), dann vermittelt er dieses Wissen folglich auch. Der Wissensstand des Lesers und des Erzählers sind damit hinsichtlich der vermittelten Informationen äquivalent. Auch

Jesch und Stein machen darauf aufmerksam, dass Genette mit seiner Frage *Wer sieht?* bzw. später *Wer nimmt wahr?* implizit die Frage stelle, was der Leser wisse und damit das Gewicht auf den Informationsaustausch zwischen Autor und Leser lege (vgl. Jesch und Stein 2009, 60). Man kann vor diesem Hintergrund und auf das Theater übertragen davon ausgehen, dass das dem Zuschauer vermittelte Wissen für das „Wissen des Repräsentationssystems“ stehen kann. Diese Herangehensweise ist insofern vorteilhaft, als dass sie eine Anthropomorphisierung des Repräsentationssystems umgeht. Gleiches gilt für Teile der perzeptiven Perspektive: Da performatives Erzählen immer im Hier und Jetzt stattfindet, ist eine perzeptive Perspektivierung nicht nur sprachlich-imaginär festzustellen, sondern ebenfalls real auf die fünf Sinne zu beziehen. Die perzeptive Perspektive ist somit zu unterteilen in die sprachliche, visuelle, auditive, olfaktorische, haptische und gustatorische perzeptive Perspektive. Diese sechs Unterformen der perzeptiven Perspektive können immer entweder narratorial oder figural eingestellt sein. Die narratoriale Perspektive wird in Bezug auf die sinnliche Perzeption (fünf TRS-Kanäle) jedoch wiederum durch den Zuschauer vertreten, da es um realmenschliche Sinneswahrnehmungen geht und einem nicht-anthropomorphen, abstrakten Repräsentationssystem keine Sinneswahrnehmungen zugeschrieben werden sollten. Die zu stellende Frage ist bei diesen Formen der perzeptiven Perspektive nun stets: *Vermittelt das TRS dem Zuschauer die figurale Perzeption oder nicht?* Haptisch und gustatorisch kann eine figurale perzeptive Perspektive somit nur erzeugt werden, wenn dem Zuschauer die Möglichkeit geboten wird, die gleichen haptischen oder gustatorischen Reize wahrzunehmen, wie sie der jeweiligen Figur widerfahren. Am leichtesten ist folglich, eine figurale perzeptive Perspektive sprachlich, auditiv oder olfaktorisch zu erzeugen und mit kleinen Einschränkungen auch visuell (wenn eine Figur z. B. mit dem Rücken zum Publikum steht und somit ungefähr das gleiche visuelle Wahrnehmungsfeld hat).

Als nächster Schritt soll nun die Frage der Fokalisierung gestellt werden (kurz: *Wer weiß mehr?* bzw. *Wer nimmt mehr wahr?*), die sich – da alles Wissen auf vorherige Perzeption gründet – ebenfalls einzeln auf alle sechs TRS-Kanäle anwenden lässt. Auch hier ist das Wissen des Zuschauers entscheidend, da wir nicht davon ausgehen, dass ein abstraktes Repräsentationssystem selbst Wissen hat, sondern nur Wissen vermittelt. Bei einer Evaluierung der Wissensrelationen, wie sie zur Festlegung des Fokalisierungs-codes vonnöten ist, stehen sich demnach Figurenwissen und Zuschauerwissen gegenüber. Einer jeden der sechs perzeptiven Perspektiven ist eine bestimmte Form der Fokalisierung zuzuordnen. Ein kurzer Exkurs in die Filmnarratologie und die dort geführte Diskussion (vgl. besonders Kuhn 2011) wird zeigen, dass diese Frage für visuelle und auditive Phänomene bereits behandelt wurde.

Pfister (2001, 48) hebt die Besonderheit des Films gegenüber anderen Medien und Textsorten wie folgt hervor: „Der Betrachter eines Films wie der Leser eines narrativen Textes wird nicht, wie im Drama, mit dem Dargestellten unmittelbar konfrontiert, sondern über eine perspektivierende, selektierende, akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz – die Kamera, bzw. den Erzähler.“ Nach dieser Aussage wäre das darstellende Medium Film eher epischer Text als Drama – insofern man diesen Dualismus aufmachen kann bzw. sollte. Pfister – für den die Kamera offensichtlich das technische Pendant zur literarischen Erzählinstanz ist – vermischt hier Perspektive und Kameraeinstellung; ein Ansatz, der zu kurz greift, wie es die Filmnarratologie hervorhebt. So weist Kuhn (2011, 74) darauf hin, dass im Film das *Zusammenspiel* von Kamera und Montage die narrative Vermittlung konstituiere. Und da der Perspektivbegriff im filmischen Erzählen auch direkt auf visuelle und auditive Elemente bezogen werden kann, unterscheidet Kuhn (2011, 5) zwischen Fokalisierung auf der einen und „Okularisierung“ und „Aurikularisierung“ auf der anderen Seite. Mit *Okularisierung* werden bei Kuhn Verhältnisse der visuellen Wahrnehmung zwischen Erzählinstanz und Figur bezeichnet, mit *Aurikularisierung* solche der auditiven Wahrnehmung (vgl. Kuhn 2011, 127–128).⁷

Schaut man sich die Möglichkeiten der Kameraeinstellung zur Erzeugung (oder Unterstützung) narrativer Phänomene wie der Perspektivierung an, muss man in Bezug auf das Theater feststellen, dass dieses Mittel auf den ersten Blick nicht gegeben zu sein scheint, da die Zuschauer von einem festen Platz aus gleichsam fixiert die Bühne betrachten. Diezel (1999, 55) fragt jedoch als erster, ob die von Pfister der Kamera zugesprochenen narrativen Möglichkeiten im Film nicht auch mit den vielen Bewegungsmöglichkeiten des dramatischen und szenischen Raums zu leisten wären. Und in der Tat müsste das Theater auf Mittel wie Handkameras und Projektionen gar nicht erst zurückgreifen – die ihm viele der filmischen Möglichkeiten zur kameragestützten Perspektivierung eröffnen –, sondern verfügt auch selbst über Methoden der Veränderung der „Kameraperspektive“, die ich hier medienbedingt Blickwinkel nenne oder aber als eine Form der visuellen perzeptiven Perspektive beschreibe. Auch in Fällen eines dynamischen Zuschauerraums (z. B. durch eine fehlende Bestuhlung) können die Zuschauer als theatrales Pendant zur filmischen Kamera ihre Blickwinkel verändern. Interessant sind in dieser Hinsicht auch Drehbühnen und bewegliche

⁷ Ich übernehme die Begriffe „Okularisierung“ und „Aurikularisierung“ in mein Modell. Die von mir weiter unten vorgeschlagenen Parallelbegriffe für die anderen perzeptiven Perspektiven benenne ich nicht aus ästhetischen, sondern aus systematischen Gründen, um die Vollständigkeit des Analysemodells zu gewährleisten.

Bühnenbilder (dynamische Bühne/Spielfläche). Außerdem werden immer häufiger Handkameras eingesetzt, welche das Bühnengeschehen aus ganz neuen Blickwinkeln zeigen. Dabei ändert sich die gewöhnlich dominante Nullokularisierung in eine interne Okularisierung.

Die Konzepte Okularisierung und Aurikularisierung lassen sich in Analogie zu Kuhns dreigliedriger Konzeption folgendermaßen auf das Theater übertragen:

- *Nullokularisierung/-aurikularisierung*: Das TRS vermittelt visuell/auditiv mehr als eine Figur wahrnimmt.
- *Interne Okularisierung/Aurikularisierung*: Das TRS vermittelt visuell/auditiv in etwa das, was eine Figur wahrnimmt.
- *Externe Okularisierung/Aurikularisierung*: Das TRS vermittelt visuell/auditiv weniger als eine Figur wahrnimmt.

Ich plädiere dafür, die beiden neuen Begriffe wie die sprachliche Fokalisierung zu begreifen, da sie systematisch gesehen ähnliche Fragen stellen und nicht auf das Entweder-oder der Perspektive abzielen. Der Fokalisierungsbegriff im weiteren Sinne ist daher auf sämtliche TRS-Kanäle anwendbar; im engeren Sinne betrifft er nur den sprachlichen TRS-Kanal und wird mit den neuen Begriffen parallelisiert.

Ein Beispiel zur Okularisierung: Wenn ein Schauspieler sein Spiel gegen die Rückwand der Bühne richtet, betrachtet der Zuschauer das Vorgehen gleichsam von hinten; dazu ist nicht einmal eine Drehbühne notwendig. Die Okularisierung, die wie die Fokalisierung ebenfalls ein graduelles Phänomen ist, wird damit interner, da sich das visuelle Wahrnehmungsfeld der Figur demjenigen des Zuschauers angleicht. Es dürfte unstrittig sein, dass andere Bedeutungsdimensionen eröffnet werden, wenn ein Schauspieler statt das Publikum an- vom Publikum weg spricht.

Die vom Zuschauer wahrnehmbaren sind die im TRS vermittelten Inhalte.⁸ Die theatrale Wahrnehmung und damit die Steuerung der Informationsvergabe unterliegen dabei seit jeher einem historischen Wandel: Nicht nur die Form des Theaterbaus selbst, sondern auch die Einsetzung neuer (bühnen-)technischer Mittel und die Entwicklung im Bereich des Bühnenbildes (wie die Entwicklung der zentralperspektivischen Kulissenbilder vor etwa 400 Jahren) evozierten stets neue Wahrnehmungsperspektiven. Der jüngste Wandel der Wahrnehmungspers-

⁸ Wenn hier von „vermitteln“ gesprochen wird, ist dieser Begriff nicht im Sinne der narrativen Mittelbarkeit (s. Kapitel 2.3) zu verstehen, sondern allgemeiner als Übertragung sprachlichen oder sinnesphysiologischen Materials.

spektive vollzog sich im Zuge der Einbindung von Aufzeichnungs- und Reproduktionsmedien ins Bühnengeschehen, durch die Integration von Videoprojektionen, elektronischen Klängen etc. (vgl. Fischer-Lichte 2001, 315). Auch Handkameras und Mikroports gehören in diese Gruppe der wahrnehmungsverändernden Medien, da sie eine andere Perspektive auf das *live* produzierte Bühnengeschehen bieten. Weil sie nicht bereits zuvor Aufgenommenes reproduzieren, kommt ihnen jedoch eine Sonderstellung zu. Durch *live*-Übertragungen via Internet können auch zeitgleich und außerhalb des Bühnengeschehens stattfindende Ereignisse dargestellt werden. Die Performativität ist hierbei jedoch eine andere, kann doch nicht mehr von einer raumzeitlichen Kopräsenz von Sendern und Empfängern die Rede sein.

Erinnern wir uns noch einmal an die vier Formen des Raumverhältnisses zwischen Zuschauern und Akteuren (vgl. Kap. 7.3): (1) statisch-statisch, (2) statisch-dynamisch, (3) dynamisch-statisch und (4) dynamisch-dynamisch. Ich habe argumentiert, dass diese unterschiedlichen Darbietungsformen Auswirkungen auf die Okularisierung (und auch auf andere TRS-Fokalisierungen) haben. Die Raumwahrnehmung kann je nach Verhältnis von Bühne/Spielfläche und Zuschauerraum mit Roselt (2004, 69–70) in „zentripetal“ und „zentrifugal“ unterteilt werden, wobei erstere die eher klassische Theatervariante des Gegenübers beschreibt, zweitere hingegen Inszenierungen umfasst, bei denen der Zuschauer den gesamten Raum um sich herum wahrzunehmen hat. Die zentrifugale Raumwahrnehmung sei daher „tendenziell postdramatisch“ (Roselt 2004, 74) und geht mit einem dynamischeren Zuschauerraum einher. Ähnlich geartet sind Jahns (1999, 97–98) Begriffe *ambient* und *strict focalization*, die auf mein Modell übertragen dem Aspekt der Okularisierung zugeordnet werden müssen. Eine umgebende (*ambient*) Okularisierung ist demnach gegeben, wenn der Zuschauerraum dynamisch ist bzw. das Wahrnehmungsverhältnis zentrifugal ist, eine strikte (*strict*) Okularisierung hingegen in zentripetalen Wahrnehmungsverhältnissen, d. h. in statischen Zuschauerräumen.

Die Aurikularisierung betrifft alles Gehörte. Eine spezielle Schwierigkeit ist hier sehr augenfällig: Als Zuschauer können wir nur wissen, was eine Figur hört, wenn sie auf das Gehörte in irgendeiner Form reagiert. Zur Aurikularisierung gehört die Unterscheidung Voice-over und Voice-off, die häufig schwer zu treffen ist. Die Reaktion (bzw. Nicht-Reaktion) der Figuren kann hier wiederum als Indikator dienen, wie bereits Kuhn (2011, 188–189) feststellt. Im Theater sind diese Formen noch schwieriger zu unterscheiden als im Film, denn oft ist der Unterschied nur an der akustischen Klangqualität auszumachen, wenn die Stimme von einer diegetischen Figur stammt, d. h. homodiegetisch ist. Die Reaktionen der anderen Figuren sind entscheidend: Reagieren die Figuren auf der Bühne auf die zu

hörende Stimme, handelt es sich vermutlich um ein Voice-off, reagieren sie nicht, ist es höchstwahrscheinlich ein Voice-over. Die Nichtreaktion der Figuren wiederum ist jedoch kein hinreichendes Argument für ein Voice-over. Ob Voice-off oder Voice-over muss im Einzelfall entschieden werden oder auch bei fehlender Markierung unentschieden bleiben. Erschwerend kommt im zeitgenössischen Theater hinzu, dass Figuren häufig nicht an einzelne Schauspieler gebunden sind. Wenn also die Stimme eines mitspielenden Schauspielers als Voice-over erklingt, hat das im Theater – im Gegensatz zum Film – nicht notwendigerweise die Konsequenz, dass es sich um ein homodiegetisches Voice-over handelt. Wir erinnern uns zudem an die von Richardson (1988, 199) benannten überhörten Monologe als Merkmal der Fokalisierung. Die Flexibilität der Grenzen von erzählten Räumen auf einer Bühne sorgt dafür, dass die Aurikularisierung ebenfalls sehr flexibel sein kann. Sobald wir als Zuschauer Anlass dazu haben, anzunehmen, dass eine Figur die Sprechakte oder Geräusche einer anderen Figur nicht wahrnimmt, nähert sich auch das auditive Wahrnehmungsverhältnis formal der Nullaurikularisierung: Das TRS vermittelt auditiv mehr als irgendeine der Figuren wahrnimmt.

Um das Analysemodell auch in Bezug auf die einzelnen Formen der sinnesphysiologischen Fokalisierung zu vervollständigen, müssen ebenfalls Relationen der olfaktorischen, haptischen und gustatorischen Wahrnehmung terminologisch erfasst und analog zur sprachlichen Fokalisierung wie zur Okularisierung und Aurikularisierung in das Modell integriert werden. In der narratologischen Forschung fanden diese Wahrnehmungsformen bislang keine Beachtung. Wie die Frage nach der Perspektive kann aber auch die Frage nach der Fokalisierung in Bezug auf den olfaktorischen, haptischen und gustatorischen TRS-Kanal gestellt werden. Die perzeptive Perspektive in Bezug auf diese drei Kanäle ist jedoch wie gesagt nur figural eingestellt, wenn das TRS dem Rezipienten ermöglicht, die gleichen Reize wie die jeweilige Figur wahrzunehmen, also Gerüche, Berührungen und Geschmack auch im physikalischen Aufführungsraum real erlebbar macht. Die Frage der Fokalisierung (*Wer weiß mehr?* bzw. für die sinnliche Perzeption *Wer nimmt mehr wahr?*) für das Verhältnis zwischen TRS und Figuren muss für den olfaktorischen Kanal folglich *Wer riecht mehr?*, für den haptischen Kanal *Wer fühlt mehr?* und für den gustatorischen Kanal *Wer schmeckt mehr?* lauten.⁹ Für diese Fälle schlage ich folgende Terminologie vor: Olfaktorisierung,

⁹ Auch an dieser Stelle sei noch einmal betont, dass der Zuschauer mit seiner Wahrnehmungsfähigkeit in Relation mit der Figurenwahrnehmung gebracht wird, da dem TRS selbst keine Wahrnehmung zugeschrieben werden soll.

Haptisierung und Gustatisierung.¹⁰ Diese drei Kategorien können wiederum jeweils in den bekannten drei Variationen (Null-, intern oder extern) auftreten.

Im folgenden Kapitelabschnitt werde ich die jeweilige Häufigkeit der einzelnen Fokalisierungsformen in den unterschiedlichen TRS-Kanälen besprechen. Hier sollen die verschiedenen Fokalisierungstypen zunächst nur benannt werden. Die abgebildete Tabelle (Abb. 15) gibt eine Übersicht über die in diesem Kapitel entwickelte Terminologie.

Perzeptive Perspektive	Fokalisierung
sprachlich (<i>Wer spricht?</i>)	Fokalisierung (<i>Wer weiß mehr?</i>)
visuell (<i>Wer sieht?</i>)	Okularisierung (<i>Wer sieht mehr?</i>)
auditiv (<i>Wer hört?</i>)	Aurikularisierung (<i>Wer hört mehr?</i>)
olfaktorisch (<i>Wer riecht?</i>)	Olfaktorisierung (<i>Wer riecht mehr?</i>)
haptisch (<i>Wer fühlt?</i>)	Haptisierung (<i>Wer fühlt mehr?</i>)
gustatorisch (<i>Wer schmeckt?</i>)	Gustatisierung (<i>Wer schmeckt mehr?</i>)

Abb. 15: Perzeptive Perspektiven und entsprechende Formen der Fokalisierung

8.3.2 Außensicht oder Übersicht? Nullfokalisierung als Regelfall im Theater

Für Korthals (2003, 273–274) und Muny (2005, 222) ist die Fokalisierung im Drama generell extern, da kein Erzähler uns in das Innere der Figuren schauen lasse. Die Nebentexte ermöglichen dem Rezipienten zwar eine Nullfokalisierung, da die Regieanweisungen im Theater jedoch meistens nicht mit ausgesprochen würden, wäre eine Nullfokalisierung nur im Dramentext, nicht aber in der Aufführung

10 Die Begriffsbildung folgt dabei dem Prinzip der intuitiven Erfassbarkeit und nicht der konsequent parallelen Terminologie.

möglich. Diese Argumentation greift zu kurz und betrachtet nur einzelne Teile der theatralen Repräsentation, wie ich zeigen werde. Nur weil wir bei einer Aufführung die Schauspieler stets von außen betrachten, heißt das nicht, dass auch die einzelnen Fokalisierungsformen extern sind. So zeigt auch Weidle (2009, 236–238) beispielhaft, dass es durch die Möglichkeit des simultanen Zeigens mehrerer Ereignisse auf der Bühne (zeitgleiches Erzählen, vgl. Kap. 6.4) durchaus möglich ist, dem Zuschauer eine Übersicht vorzuführen, sodass man von einer Nullfokalisierung sprechen kann. Diese Art der Nullfokalisierung ist in der Literatur nicht praktikabel. Weidle plädiert also mit Recht dafür, wegen der physischen Präsenz von Zuschauern und Schauspielern bei jeder Performanz die Nullfokalisierung und nicht die externe Fokalisierung als den Standardmodus des Theaters anzunehmen, weil wir – anders als bei der Lektüre von sprachlichen Texten – stets die Möglichkeit haben, uns visuell einen Überblick über das Bühnengeschehen zu machen und dabei Dinge wahrzunehmen und somit zu wissen, die von einzelnen Figuren im jeweiligen Moment nicht wahrgenommen werden.

Der Grund, von einer generellen externen Fokalisierung im performativen Erzählen auszugehen, könnte darin liegen, dass die Vertreter dieser These die unterschiedlichen Formen der Fokalisierung in den einzelnen TRS-Kanälen nicht berücksichtigen. Natürlich können wir als Zuschauer das Geschehen nicht mit den Sinnesorganen der Schauspieler/Figuren wahrnehmen. Wenn eine Figur geschlagen, umarmt, geküsst oder gestreichelt wird, ist der Zuschauer von diesen haptischen Erfahrungen ausgeschlossen, und es handelt sich folglich um eine externe Haptisierung (insofern der Zuschauer nicht parallel auch geschlagen, umarmt, geküsst oder gestreichelt wird). Eine Nullhaptisierung ist somit nur schwierig herzustellen und ähnliches gilt für die Nullolfaktorisierung und die Nullgustatisierung, weshalb man in diesen Fällen tatsächlich die externen Varianten als den Regelfall anzusehen hat. Deshalb von einer generellen externen Fokalisierung zu sprechen, verfehlt jedoch den Tatsachenbestand, zumal die Frage nach dem Wissen dabei noch nicht gestellt ist. Während Olfaktorisierung, Haptisierung und Gustatisierung tendenziell eher extern sind, so sind externe Aurikularisierung und externe Okularisierung eher die Ausnahme. In der Regel hat der Zuschauer bei diesen beiden Wahrnehmungsformen gegenüber den Figuren einen „Informations“-Vorsprung, da ihm eine audiovisuelle Übersicht geboten wird. Das wird vor allem deutlich, wenn man sich eine gesamte Aufführung anschaut, die aus unterschiedlichen Szenen mit wechselndem Personal besteht. Der Zuschauer ist der einzige dauerhaft anwesende Teilnehmer und bringt sein Wissen über eine Szene in die nachfolgenden Szenen mit. Da der visuelle und auditive Kanal in der performativen Narration eine weit wichtigere Rolle spielen

als die drei anderen wahrnehmungsbasierten TRS-Kanäle, scheint es mir gerechtfertigt, von einer generellen Übersicht zu sprechen und somit die Nullfokalisierung, die nicht zuletzt auch sprachlich unterstützt wird, als Regelfall im Theater anzusehen.

Indizien für eine Nullfokalisierung sind neben dem parallelen Zeigen unterschiedlicher Handlungsstränge (räumlich neben- oder hintereinander), das auf die im TRS erfüllte Auswahl- und Ordnungsfunktion zurückweist, auch thematische Spiegelungen in der *Mise en Scène* (in Kostümen, Requisiten, im Bühnenbild, in den Bewegungsabläufen der Schauspieler etc.), durch welche symbolische Zusammenhänge hergestellt werden (vgl. Kuhn 2011, 140).

Auch Jahn (2003) nähert sich implizit der Fokalisierung, wenn er dramatische Ironie definiert:

A character says and means one thing, but the audience has reason to suspect (or already knows for certain) that a different interpretation is much more appropriate – either in the sense that what the character says is totally off the mark, or that it unwittingly anticipates a tragic outcome.

(Jahn 2003, D8.10)

Die dramatische Ironie entsteht also durch Nullfokalisierung: Das Publikum weiß mehr als die Figur, weil das TRS mehr vermittelt, als die Figur weiß.

Extern fokalisiert sind z. B. Momente der Teichoskopie oder Konversationen mit einer nur für die Figur sichtbaren Person, die auf der Seitenbühne oder hinter einem Bühnenelement steht (hier gründet sich das Mehrwissen der Figur auf ihrem visuellen Wahrnehmungsvorsprung, also einer vorhandenen externen Okularisierung). Externe Fokalisierung ist auch festzustellen, wenn eine Figur einen Brief liest, ohne dass der Zuschauer seinen Inhalt kennt, wenn eine Figur telefoniert und man nur sie selbst hört, nicht aber ihren Gesprächspartner, oder in Szenen, in denen eine Figur einer anderen Figur etwas zuflüstert, ohne dass der Zuschauer um den Inhalt weiß (bei den beiden letztgenannten Fällen gründet sich das Mehrwissen der Figur auf eine externe Aurikularisierung) (vgl. Kuhn 2011, 159).

Auch ist externe Fokalisierung häufig erst im Rückblick oder bei Zweitrezepktion erkennbar und als solche zu beurteilen, wenn z. B. eine Figur am Ende eines Stückes über die Wahrheit eines nicht auf der Bühne dargestellten Sachverhaltes aufklärt, der im Vorfeld geschehen ist. Erst in diesem Moment weiß der Zuschauer, dass er gegenüber der Figur einen Informationsrückstand hatte. Freilich kann auch während des ganzen Stückes deutlich sein, dass einzelne Figuren Dinge wissen, die sie offensichtlich nicht preisgeben wollen – aus welchen Grün-

den auch immer. Auch hier handelt es sich dann um eine deutliche externe Fokalisierung. All diese Beispiele sind jedoch besondere Momente des bewussten Vorenthaltens von Informationen dem Zuschauer gegenüber und weichen somit vom Regelfall der Übersicht, der Nullfokalisierung, ab. Insgesamt ist der Wechsel von externer und Nullfokalisierung im Theater vor allem eine Technik der Spannungserzeugung. Die Spannung hält so lange an, bis die Figuren untereinander wieder auf dem gleichen Informationsstand sind bzw. der Zuschauer auf dem gleichen Informationsstand ankommt wie die Figuren, wie auch Pfister (2001, 142–143) beobachtet.

Ich habe mit Jesch und Stein (2009, 60) bereits darauf hingewiesen, dass sich eine Kongruenz ausmachen lässt zwischen dem Wissen des Erzählers und dem, was der Erzähler sagt. Oder *ex negativo* ausgedrückt: Man scheint in der narratologischen Forschung nicht davon auszugehen, dass der Erzähler Dinge weiß, die er für sich behält. Diese Grundannahme unterstützt – auch unabhängig vom spezifisch theatral-performativen Erzählen – die Argumentation gegen eine anthropomorphisierte Erzählinstanz, die realiter nicht wirklich Dinge *wissen* oder *wahrnehmen* kann. Insofern lässt sich im performativen Erzählen auch die Wahrnehmung des Zuschauers mit der „Wahrnehmung“ des TRS parallelisieren, wie es in ähnlicher Weise schon bei Genette geschieht, der im Zuge der Nullfokalisierung von „vollständige[r] Information“ spricht, „durch deren Besitz dann der *Leser* ‚allwissend‘ wird“ (Genette 1998, 242; Hervorhebung J.H.). Wir sind somit berechtigt, das Wissen der Figuren mit dem Wissen der Zuschauerin in Relation zu bringen, wenn wir über Fokalisierung sprechen.

Nun gibt es viele Fälle, in denen durch die Formung des TRS deutlich wird, dass ein mehr oder weniger vorhandenes *Vorwissen* des Zuschauers antizipiert wird, z. B. über konventionalisierte Gesten und ihre Bedeutungen, aber auch über Textwissen bei der Inszenierung kanonisierter Stoffe. Pfister (2001, 68–69) beobachtet, dass schon der Titel eines Stückes sowie seine Gattungszugehörigkeit und die damit verbundenen Konventionen (Tragödie oder Komödie) dem Zuschauer einen Informationsvorsprung gegenüber den Figuren geben. Man kann vor diesem Hintergrund argumentieren, dass bereits die Kontexte eines Stückes eine Bewegung hin zur Nullfokalisierung bewirken.

Bei einer Analyse der Fokalisierung im performativen Erzählen sollte folglich unterschieden werden zwischen der Inszenierung von schon bestehenden (und daher potentiell mehr oder weniger bekannten) Texten und der Inszenierung neuer Texte. Diese Vorkenntnisse der Zuschauer über die *histoire* haben nicht zu unterschätzende Auswirkungen auf die Fokalisierung im Sinne des Informationsstandes. Ryan (2006, 14) unterscheidet in dieser Hinsicht den autonomen und den illustrativen Narrativitätsmodus. Eine Klassikerinszenierung kann sich sehr

viel mehr darauf verlassen, dass der Zuschauer Kenntnisse über die *histoire* hat als Inszenierungen unbekannter Texte und kann daher in ihrer Narrativität sehr viel stärker illustrativ sein. Man sollte diesbezüglich eine intratextuelle von einer extratextuellen Nullfokalisierung unterscheiden, je nach dem ob auf Wissen rekurriert wird, das dem Zuschauer im Zuge der Aufführung zur Verfügung gestellt wird, oder auf solches, das er bereits vor der Aufführung gehabt haben muss. Auf die intratextuelle Nullfokalisierung haben in dieser Hinsicht Leitmotive einen starken Einfluss, da sie innerhalb einer Aufführung ein Bedeutungsnetz konstituieren können, das der Zuschauer früher oder später kennt und als Vorwissen in die folgenden Szenen mitbringt. Leitmotive steigern damit nicht nur die Narrativität einzelner Kanäle im repräsentationssystemischen Zusammenhang (vgl. Kap. 5.1), sondern können ebenfalls dem Rezipienten im Laufe der Vorstellung einen Wissensvorsprung gegenüber den Figuren geben, insofern diese die Leitmotive nicht selbst auch entschlüsseln können. Eine extratextuelle Nullfokalisierung wird häufig in humoristischen Momenten deutlich: In Stemmanns *Faust I+II* (vgl. die Analyse in Kapitel 9.1) fällt Gott im „Prolog im Himmel“ beispielsweise der Name Fausts nicht ein, als er mit Mephistopheles spricht. Der Schauspieler muss einen sehr langen Gang über die Bühne zurücklegen, um in einem Laptop scheinbar nachzugucken, wie der Name lautete. Das Publikum lacht in diesem Moment ausschließlich, weil es einen Wissensvorsprung vor der Figur hat: Viele kennen vermutlich die ganze Zeile („Kennst du den Faust ...“), alle wissen, wie die Inszenierung heißt, in der sie sitzen, und kennen daher zumindest den Namen, nach dem Gott in diesem Moment sucht. In diesem inszenierten Humor zeigt sich das im TRS antizipierte Vorwissen des Zuschauers und damit ein Mehrwissen gegenüber der Figur.

8.3.3 Fälle der internen Fokalisierung auf der Bühne

Nach Genette (1998, 134–135) lässt sich auch die interne Fokalisierung noch genauer analytisch klassifizieren, indem man sie in *feste* (konstant bei einer Figur verweilende), *variable* (von einer Figur zur nächsten wechselnde) und *multiple* (wiederholt variabel bei repetitivem Erzählen) interne Fokalisierung unterteilt.

„Kongruente Informiertheit“ – die am ehesten mit der internen Fokalisierung gleichgesetzt werden kann, wenn diese auch eher im Zusammenhang mit Introspektionen in eine Figur interessant wird – bildet für Pfister (2001, 86) eine Randerscheinung: Der Normalfall der Informiertheit sei die Diskrepanz von Zuschauer- und Figurenwissen.

Während im Theater Formen der internen Okularisierung (der Blick von innen, den Schmid als figurale perzeptive Perspektive beschreiben würde) außer mit Handkameras und Projektionen, also genuin filmischen Mitteln, kaum darstellbar sind, ist eine Darstellung des „Blicks nach innen“, der internen Fokalisierung via Introspektion, keine Seltenheit. Hierbei handelt es sich um die Darstellung von Träumen, Wünschen, Erinnerungen, Visionen etc., die zwar auf der Bühne gezeigt werden, jedoch so markiert sind, dass der Zuschauer weiß, dass der Blick in eine Figur dargestellt wird. Introspektion ist damit eine Form der internen Fokalisierung. Wie Schmid genauer differenziert, kann ein Erzähler jedoch die Wahrnehmung einer Figur aus narratorialer Perspektive beschreiben, ohne eine figurale perzeptive Perspektive anzunehmen, d. h. ohne das Geschehen mit den Augen der Figur wahrzunehmen (vgl. Schmid 2008, 136). Eine tatsächliche figural eingestellte perzeptive Perspektive ist damit im theatralen Erzählen kaum möglich. Auch wenn auf der Bühne innere Vorgänge von Figuren visualisiert werden (Introspektion), muss man in Schmid's Terminologie immer von einer narratorial eingestellten perzeptiven Perspektive ausgehen, da wir von außen in die Figur schauen und das Figurenbewusstsein immer Objekt der Wahrnehmung bleibt. Interne Fokalisierung via Introspektion und narratoriale perzeptive Perspektive bilden somit keinen Widerspruch.

Kuhn (2011, 149) nennt diese Form der Introspektion auch *mentale Metadie-gese*. Außerdem unterscheidet er noch *mentale Projektionen* und *mentale Einblendungen*. Für das Medium Theater scheint es mir nicht nötig zu sein, zwischen mentalen Metadiegesen und mentalen Projektionen zu unterscheiden, da letztere im Film nur durch Techniken der Kamera (wie z. B. die Verschleierung der Linse) erzeugt werden. Die Kategorie der mentalen Einblendungen kann im Theater durch symbolische Erzeugnisse des Bühnenbildes oder auch Projektionen, die momentane Zustände einer Figur widerspiegeln, aber keine neue Diegese eröffnen, realisiert werden. Sehr viel häufiger handelt es sich jedoch um eine Introspektion mit Ebenenwechsel und damit um eine mentale Metadie-gese (vgl. Kuhn 2011, 151, 154). Einen solchen Ebenenwechsel im Theater sicher feststellen zu können, ist jedoch aufgrund des häufig nur metonymischen Verweises auf erzählte Räume sehr viel schwieriger als im Film. Dennoch kann man im Theater immer wieder Markierungen mentaler Metadiegesen finden und als solche analysieren.

Das Bühnenbild als traumhaftes Gebilde wurde vor allem im Symbolismus seit 1900 populär, der sich dezidiert von naturalistischen Konzeptionen abwandte. Paul Fort in seinem Pariser „Théâtre d'Art“ war einer der ersten, der dieses neue Theater umsetzte. Die Bühnenbilder beispielsweise für die Inszenierung

von Einaktern Maurice Maeterlincks wurden in enger Zusammenarbeit mit modernen Malern sehr reduziert und durch ornamentale Prospekte abstrahiert, wodurch viel stärker suggestiv gearbeitet werden konnte (vgl. Simhandl 2007, 214). August Strindberg, der sich als Schüler Maeterlincks verstand, erklärte in den Anmerkungen zu seinem Drama *Ein Traumspiel* die träumerische Konzeption des symbolistischen Theaters:

[Ich habe] versucht, die unzusammenhängende, aber scheinbar logische Form des Traums nachzuahmen. Alles kann geschehen, alles ist möglich und wahrscheinlich. Zeit und Raum existieren nicht, vor einem unbedeutenden Wirklichkeitsgrund entfaltet sich die Einbildung und webt neue Muster: ein Gemisch aus Erinnerungen, Erlebnissen, freien Erfindungen, Absurditäten und Improvisationen.

Die Personen spalten sich, verdoppeln sich, sie verflüchtigen und verdichten sich, zerfließen und fügen sich wieder zusammen. Aber ein Bewußtsein steht über allen, das des Träumers. Für ihn gibt es keine Geheimnisse, keine Inkonsequenz, keine Skrupel, kein Gesetz. Er verurteilt nicht, er spricht nicht frei, er berichtet nur. Und da der Traum meistens schmerzlich ist, seltener froh, klingt ein Ton von Wehmut und Mitleid mit allem Lebenden durch die schwankende Erzählung.

(Strindberg 1966, 139–140)

Es ist deutlich, wie sehr hier – wenn auch nicht als solche benannt – eine interne Fokalisierung beschrieben wird. Intern fokalisiert sind nach Korthals (2003, 282) Passagen der Teichoskopie (die ich der externen Fokalisierung zurechne), der Monologe, des Beiseitesprechens oder der theatralen Inszenierungen von Träumen, Erinnerungen, Wahnvorstellungen o. ä. Weidle (2009, 238) macht in diesem Zusammenhang auf die Besonderheit theatraler Fokalisierung aufmerksam, nämlich dass aufgrund der visuellen Perzeption das intern fokalisierte Subjekt immer auch das fokalisierte, auf der Bühne sichtbare Objekt ist. Im Vergleich zur Erzählliteratur folgert er schließlich, dass im Theater „the relation between narration and focalizing [...] less prescriptive and more flexible than in narrative fiction“ (Weidle 2009, 240) zu sein scheint.

Werden Figurenwahrnehmungen in epischen Texten meist durch einen Erzähler vermittelt (mit den unterschiedlichen Möglichkeiten der Rede-/Gedankenwiedergabe), so ist es im Drama und seiner Inszenierung häufiger der Fall, dass die Figuren ihr Erleben monologisch selbst ausdrücken. Es handelt sich hierbei jedoch meistens um den gesprochenen Monolog bzw. ein Soliloquium im Gegensatz zum inneren Monolog „epischer“ Texte. Eine theatrale Realisierung des inneren Monologes ist am ehesten im Beiseitesprechen auszumachen (vgl. Munny 2008, 124–126). Es gibt Inszenierungen, in denen der Regisseur versucht, diese Kluft zwischen Gedachtem und Gesprochenem zu überbrücken, indem er die Schauspieler mit Mikroports ausstattet, sodass sie nicht übermäßig senden müssen, um das Publikum zu erreichen, sondern leise für sich sprechen und murmeln

können, aber trotzdem von allen verstanden werden. Die Zuschauerin soll so den Eindruck erhalten, in den Kopf der Figuren hineinschauen zu können. In den Inszenierungen z. B. von Luk Perceval wird dieser Kunstgriff häufig angewandt. Man könnte in diesen Fällen von einer internen Aurikularisierung sprechen, wenn man das Denken als Zuhören der eigenen Gedanken auffasst. Auch die „Bettszene“ in Stemanns *Faust I* ist eine Art der Gedankenrepräsentation, ohne dass die Figur spricht, wie ich es im nächsten Kapitel deutlich machen werde.

Insgesamt lässt sich mit Niederhoff in Bezug auf die großen Kategorien Perspektive (*point of view*) und Fokalisierung folgendes Fazit ziehen:

Point of view seems to be the more powerful metaphor when it comes to narratives that attempt to render the subjective experience of a character; stating that a story is told from the point of view of the character makes more sense than to claim that there is an internal focalization on the character. *Focalization* is a more fitting term when one analyses selections of narrative information that are not designed to render the subjective experience of a character but to create other effects such as suspense, mystery, puzzlement, etc.

(Niederhoff 2013a, § 18)

Welche Analysekategorie auf die jeweilige Inszenierung angewendet wird, muss folglich das Stück selbst, die jeweilige Form des performativen Erzählens bestimmen.

8.4 Aus der Praxis: Perspektive und Fokalisierung im *Goldenen Drachen*

Global gesehen lässt sich der Inszenierung eine kompakte narratoriale Perspektive attestieren. Perzeptiv und zeitlich sind wir an keine figurale Perspektive gebunden. Gerade durch die Verschränkung der beiden erzählten Räume im Erzählraum in der ersten Szene (s. Kapitel 7.5) und das in der Inszenierung omnipräsente Phänomen der überhörten Monologe (vgl. Richardson 1988, 199) wird die narratoriale Perzeption stark hervorgehoben. Sprachlich ist die Perspektive – wie bereits zuvor analysiert – aufgeteilt in Erzähler- und Figurenrede. Durch die Anordnung und Komposition der einzelnen Szenen ist auch die ideologische Perspektive als narratorial eingestellt zu erkennen: Während der Inszenierung entfaltet sich ein spezifisch „westlicher“ Blick auf das Geschehen, dem wiederum der Spiegel vorgehalten wird. Man kann in der karrierenden Darstellung „typischer“ ostasiatischer Figuren und „typischer“ westeuropäischer Figuren, die jenen begegnen, nicht nur eine narratorial eingestellte ideologische Perspektive erkennen, sondern durch die ironische Darstellung im Kontext der Aufführungs-

situation im deutschsprachigen Theater ließen sich auch Rückschlüsse auf Ansichten des impliziten Autors ziehen. In einzelnen Szenen findet sich auch eine figural eingestellte ideologische Perspektive; so beispielsweise, wenn der sturz-betrunkene „Mann im gestreiften Hemd“ seine beschränkten Ansichten über die chinesische Kultur verbreitet. Die ideologische Perspektive ist in diesem Moment an die sprachliche Perspektive gekoppelt.

Analog zur narratorialen Perspektive lässt sich im *Goldenen Drachen* eine dominante Nullfokalisierung feststellen, d. h. nur das TRS (und mit ihm der Zuschauer) „weiß“, was in allen Räumen des Hauses geschieht und dieses Wissen ist nicht auf das Wissen einer Figur beschränkt. Die Okularisierung ist entsprechend der zentripetalen Wahrnehmungsverhältnisse zwischen Zuschauerraum und Bühne eine strikte Nullokularisierung und nicht an den Wissensstand (basierend auf ihrer visuellen Wahrnehmung) einer Figur gebunden.

Die bereits angesprochene Szene, in der die Schauspieler die in der Zahn-lücke des jungen Chinesen sitzende Familie spielen, weist eine Introspektion und damit eine interne Fokalisierung auf den jungen Chinesen auf. Die Familienmitglieder schauen während ihrer Antworten immer schräg nach oben und signalisieren so die vorab sprachlich etablierte Rahmenbedingung, dass sie aus der Lücke des entfernten Zahns heraus mit ihrem Sohn sprechen – und daher notgedrungen nach oben schauen müssen. Durch die Darstellung der Familie des jungen Chinesen in Form einer Introspektion bzw. einer figural eingestellten visuell-perzeptiven Perspektive wird dem Zuschauer eine Annäherung an die Figur des leidenden jungen Chinesen ermöglicht. Die Szene kann zudem als mentale Metadiegeese klassifiziert werden und bildet einen Rahmen zusammen mit einer Szene am Ende der Inszenierung, in der jener junge Chinese als Toter oder lediglich als vergehendes Bewusstsein zurück zu seiner Familie nach China schwimmt. Auch sprachlich ist dieser Moment sehr emotional gestaltet und umreist die Geschichte dieser zentralen Figur. Die stark markierte Fiktionalität der Szene wird also mit einer im Kontext der gesamten Inszenierung außergewöhnlichen narrativen Form gekoppelt und somit hervorgehoben: So wenig es dem jungen Chinesen möglich ist, mit seiner Familie zu sprechen, so wenig ist es möglich, auf eine Gruppe von Menschen in einer Zahn-lücke hinabzuschauen und so wenig ist es auch möglich, das Leid von Figuren, die in unserer Gesellschaft ein nahezu unsichtbares Dasein fristen müssen, zu repräsentieren ohne zu abstrahieren.