

9 Beispielanalysen

Das entworfene heuristische Analysemodell soll nun exemplarisch auf einzelne Inszenierungen angewendet werden. Dabei kann man sich bei der Sichtung einer Aufführung bzw. der Aufzeichnung einer Aufführung an einem Fragenkatalog orientieren, der die einzelnen Aspekte der performativen theatralen Narration hervorhebt. Zu betonen ist, dass nicht jede Frage für jede Inszenierung beantwortet werden kann und auch nicht alle Fragen in jedem Fall relevant sind. Vielmehr bestimmt die zu analysierende Inszenierung, welche Teilaspekte des narratologischen Fragenkataloges jeweils erkenntnisfördernd sind. Die hier beispielhaft besprochenen Inszenierungen sind keinesfalls repräsentativ für die vielfältige deutschsprachige Theaterkultur. Auch decken sie weder unterschiedliche Theaterformen wie Schauspiel, Oper, Tanz und Performance Art ab noch stammen sie aus verschiedenen Epochen. Ich habe die drei Inszenierungen ausgewählt, weil sie in narrativer Hinsicht besonders interessant sind und die Fruchtbarkeit des hier entworfenen narratologischen Analysemodells facettenreich illustrieren können. Es ist daher auch nicht mein Ziel, die drei Inszenierungen vollständig und Punkt für Punkt zu analysieren. Vielmehr werde ich Szenen auswählen, an denen aus narratologischer Sicht Interessantes geschieht, um zu zeigen, wie mein Analysemodell angewendet werden kann.

Die drei von mir ausgewählten Inszenierungen stammen alle aus dem Repertoire des Hamburger Thalia Theaters und hatten im Jahr 2011 Premiere. Verantwortlich zeichnen Regisseure, die in der deutschen Theaterszene eine hohe Popularität genießen. Nicolas Stemanns Inszenierung von Goethes *Faust I + II* geht dabei auf den berühmtesten deutschsprachigen dramatischen Text zurück, während Jette Steckels *Der Fremde* den Roman Albert Camus' und Bastian Krafts *Orlando* den Roman Virginia Woolfs – und damit zwei originäre Erzähltexte – zur Grundlage haben.

Die maßgeblichen Fragen, an denen ich mich in den Beispielanalysen während abarbeiten werde, liste ich im Folgenden auf. Neben der bloßen Benennung der Vorkommnisse soll auch immer wieder nach der Funktion des jeweiligen Befundes für die performative Narration gefragt, d. h. ein deutender Zusammenhang etabliert werden. Hier begibt man sich freilich in interpretatorische Bereiche, die auf dem heuristischen Analysemodell aufbauen.

- Wie setzt sich das Autorenkollektiv zusammen? Wie ist das Verhältnis zum ursprünglichen Autor der Textgrundlage?
- Finden Metalepsen statt? Wenn ja, welcher Art?
- Gibt es Momente der markierten Trialogizität?

- Wird das Publikum figuralisiert/zum homodiegetischen Adressaten gemacht oder ein aktiver Teil des Autorenkollektivs?
- Welche TRS-Kanäle kommen zum Einsatz?
- Wie narrativ sind die einzelnen Kanäle (insgesamt und in spezifischen Szenen)?
- Gibt es kanalinterne Widersprüche?
- Stehen die einzelnen TRS-Kanäle in einem übereinstimmenden (überlappenden, komplementären) oder diskrepanten Verhältnis?
- Gibt es eine markierte TRS-Zeit?
- Gibt es Besonderheiten bezüglich Ordnung, Dauer oder Frequenz? Gibt es zeitgleiches Erzählen?
- Wie verhalten sich Zuschauerraum und Bühne/Spielfläche? Gibt es Distanzbesonderheiten? Wie lassen sich die Raumachsen oben/unten, vorne/hinten, rechts/links semantisieren?
- Entstehen neben dem globalen Erzählraum einzelne Erzählräume? Wie ist das Verhältnis zu den erzählten Räumen? Gibt es signifikante Schachtelungen?
- Ist der Aufführungsraum abstrakt konstituiert (hohe mentale Raumkonstruktion durch den Zuschauer) oder naturalistisch? Wie dynamisch sind dadurch die erzählten Räume und ihre Grenzen?
- Werden erzählte Räume konkret gezeigt/benannt oder wird metonymisch auf sie verwiesen? Welche TRS-Kanäle bzw. Modi wirken besonders raumkonstituierend?
- Wie konstituieren proxemische Zeichen Räume?
- Sind perzeptive, ideologische, zeitliche und sprachliche Perspektive figural oder narratorial? Sind sie kompakt oder distributiv?
- Sind sprachliche, visuelle, auditive, olfaktorische, haptische und gustatorische perzeptive Perspektive figural oder narratorial eingestellt?
- Sind Fokalisierung, Okularisierung, Aurikularisierung, Olfaktorisierung, Haptisierung und Gustatisierung null/frei, intern oder extern eingestellt?
- Gibt es mentale Metadiegesen oder mentale Einblendungen?

9.1 Nicolas Stemanns *Faust I + II* als grenzüberschreitende Erzählung des klassischen Dramas

Nicolas Stemanns Inszenierung *Faust I + II* zeichnet sich durch ihren starken Gegenwartbezug aus, durch eine Verhandlung der *Faust*-Themen im Jetzt der Aufführungszeit und ihrer gesellschaftlichen Umstände. Erreicht wird diese Aktualisierung durch eine starke Betonung der Aufführung als Happening, durch Mittel

des postdramatischen Theaters und der Performance Art. Meine Interpretationshypothese lautet, dass Stemann durch seine Inszenierung zeigt, wie die durch die drei Hauptfiguren Faust, Mephisto und Margarete vertretenen Prinzipien (Verstand, Versuchung/Verführung und Tugend) in unserer Gegenwart ineinander übergehen und so die Grenzüberschreitung selbst zum leitenden Prinzip wird. *Faust II* kann als Auswuchs dieser Konstellation betrachtet werden: Vormals getrennte Bereiche sind bereits verquickt, die Konsequenzen betreffen den Makrokosmos und damit unsere eigene gegenwärtige Gesellschaft. Die theater-narratologische Untersuchung soll Ergebnisse liefern, die diese Hypothese stützen. Meine Analyse basiert auf der Videoaufzeichnung der Aufführung am 21.08.2011 in Salzburg, auf meinen Erinnerungen an die Premiere im Hamburger Thalia Theater am 30.09.2011 und auf meinen bei den Aufführungen am 08.05.2012, 03.11.2012 (nur *Faust II*), 05.05.2013 und 20.01.2014¹ (jeweils nur *Faust I*) im Thalia Theater Hamburg angefertigten Notizen. Eine weitere wichtige Grundlage ist der von Gutjahr (2012) herausgegebene Sammelband *Faust I/II*, der zu eben jener Doppelinzenierung Stemanns konzipiert wurde und (ein großes Plus für die wissenschaftliche Arbeit mit der Inszenierung) die vollständige Strichfassung des Dramentextes enthält. Bedauerlicherweise ist es bei der vorliegenden Videoaufzeichnung so, dass mit mehreren Kameras gefilmt und daher mit Schnitten gearbeitet wurde, und dass die einzelnen Kameras mit Zoom und Schwenks arbeiten, sodass man häufig nur Ausschnitte der Bühne sieht, während man als Rezipient im Theater stets die ganze Bühne überschauen kann. Außerdem setzen manche Kameras Farbfilter ein, die die Beleuchtungsverhältnisse der Bühnensituation verfremden oder im Halbdunkeln stattfindende Aktionen verschwinden lassen. Auch der Ton lässt den Zuschauer der DVD gelegentlich Worte nicht verstehen, die dem Theaterzuschauer durchaus verständlich waren.

9.1.1 Trialogizität und TRS-Kanäle

Die Frage, ob Paratexte zum fiktionalen Text gehören oder als vom Autor gesetzt angesehen werden können, beantwortet Genette ziemlich eindeutig mit der zweiten Möglichkeit (vgl. Genette 1989, 282–283). Munny (2008, 75) wendet jedoch berechtigterweise ein, dass viele der Paratexte (Kapitelüberschriften, Personenverzeichnisse, Einleitung der Figuresprechakte etc.) Informationen über die erzählte Welt vermitteln bzw. diese kommentieren können und insofern der Erzählinstanz zugerechnet werden müssen. Genau diese Diskussion ließe sich auch auf

¹ In dieser Aufführung wurde Patrycia Ziolkowska durch Maja Schöne ersetzt.

die Aufführungssituation übertragen: Wenn Nicolas Stemann am Anfang (oder vor?) der *Faust*-Aufführung auf die Bühne kommt, sein Konzept erläutert und auch die Pausenzeiten ankündigt (wenn die Doppelinszenierung *Faust I + II*, die auch *Faust*-Marathon genannt wird, an einem Abend gespielt wird), spricht er dann als Regisseur oder als Erzähler? Auch später im Stück ist er Teil der Inszenierung, singt Lieder mit oder spielt mit Handpuppen. Diese Selbstinszenierung, die in mehreren Produktionen Stemanns vorkommt, hat postdramatische Züge: Die meisten Zuschauer wissen, dass er der reale Regisseur ist, das äußere Kommunikationssystem wird somit stark betont. Nimmt er die Rolle einer diegetischen Figur ein, wirkt dies folglich stark metaleptisch. Dass diese Auftritte Stemanns nicht in allen Aufführungen vorkommen – so fehlten sie z. B. bei der Aufführung am 8. Mai bzw. bei den Aufführungen einzelner Teile oder wurden von anderen Schauspielern übernommen – spricht gegen die Annahme, ihn als Erzähler zu deuten, der das gesamte Geschehen einrahmt oder generiert. Stemann ist durch seine Popularität dazu in der Lage, die Trialogizität des auf der Bühne gesprochenen Wortes stark hervorzuheben. Es ist nicht letztgültig zu sagen, wann er als Figur, wann er als homo- oder heterodiegetischer Erzähler und wann er als Regisseur spricht. Er spielt bewusst mit der Grenze zwischen Präsentation und Repräsentation, und es ist nicht deutlich, ob seine anfängliche Ansage vor der performativen Narration stattfindet oder bereits einen Teil ihrer selbst bildet. Die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten hängen eng mit den konträren Ansichten in der Diskussion um die Paratexte in der Literaturwissenschaft zusammen.

Postdramatisch ist vor allem auch, dass die Figuren nicht schauspielergebunden sind, sondern von jedem der zunächst drei Hauptdarsteller (Philipp Hochmair, Sebastian Rudolph, Patrycia Ziolkowska) gespielt werden – wenn sich auch Tendenzen zu einer Figurenaufteilung ablesen lassen: So spielt Hochmair verstärkt Mephistopheles, Rudolph Faust und Ziolkowska Margarete bzw. Helena in *Faust II*. Die Lockerung der festen Figurengebundenheit erzielt einen metarepräsentativen Effekt und macht auf die reale Spielsituation im Theater sowie die realen Schauspieler und ihre Stimmen aufmerksam. Diese *Faust*-Inszenierung ist eine kontemporäre Befragung des Klassikers, ein gemeinsames Sich-Nähern an die Textvorlage. Hierzu trägt der häufige Einsatz gelber Reclamhefte bei. Rudolph, der die erste Stunde der Inszenierung alleine bestreitet, scheint sich als Schauspieler erst mit der Zeit für die Figur Faust zu entscheiden. Vor allem mit dem Auftritt Hochmairs nach einer Stunde und dessen dominanter Mephistopheles-Darstellung, wird diese Figurenzuordnung offenbar. Ebenso postdramatisch ist die aktive Einbeziehung des Publikums und das Spiel mit dessen Applaus: Bei Fausts Selbstmordversuch (nach: „Der letzte Trunk sei nun, mit ganzer Seele, /

als festlich hoher Gruß, dem Morgen zugebracht!“ [*Faust I*, 290]]² geht Rudolph mehrfach ab und tritt wieder auf, um sich zu verbeugen. Das stark Metaleptische dieses Vorgangs macht den Selbstmordversuch zum Happening und lässt mehr den realen Schauspieler als die repräsentierte Figur agieren. Dies betont aber gleichzeitig die auch heute noch aktuelle Brisanz von Fausts Leiden und vielleicht sogar die gesellschaftliche Art und Weise, damit umzugehen: Ein Abgang mit Applaus und Jubel wird ein starkes Bild für die Möglichkeiten, Schmerz zu verarbeiten bzw. zu verdrängen.

Die Inszenierung spielt häufig mit der Textkenntnis der Zuschauer, wenn bekannte Zitate unterbrochen werden: So fällt dem Herrn im Prolog, wie oben beschrieben, zunächst der Name Faust nicht ein, wenn er mit Mephistopheles wettet. Das sorgt für Lacher im Zuschauerraum, ist aber gleichzeitig auch eine Methode, das Hier und Jetzt der Aufführungssituation und die Dialogizität des performativen Erzählens zu betonen, d. h. auf postdramatische Weise das äußere Kommunikationssystem zu thematisieren. Ähnliches passiert durch die verwendeten Mundarten: Faust ruft beim „Osterspaziergang“ immer wieder in Hamburgerischer Manier „Moin – Frostern – Moin“ (*Faust I*, 291), und Marthe erhält durch Ziolkowska einen Kölner Dialekt. Diese Dialekte gehören zwar zur jeweiligen Figurenkonzeption; durch den Kontrast mit den Stimmen der vom jeweils gleichen Schauspieler verkörperten Figuren wird jedoch der Schauspieler selbst mit seiner Körperlichkeit und seiner Stimme in den Vordergrund gerückt. In *Faust II* findet dies eine noch stärkere Betonung: Das äußere Kommunikationssystem wird noch mehr verhandelt, wenn z. B. Josef Ostendorf, der in diesem Moment Mephistopheles verkörpert, erbost zu Sebastian Rudolph sagt „Für dich immer noch Mephisto, ja Sebastian?!“³ und damit Figuren- und Schauspielerebene in einem Satz zusammenbringt. Ebenso agiert Hochmair, der in einem humoristischen Vortrag über Postdramatik seine eigenen bisherigen Theaterrollen diskutiert. Die Grenzen zwischen den einzelnen Kommunikationsebenen werden in dieser Inszenierung konstant infrage gestellt und immer wieder überschritten. „Stemann setzt mit dieser Textbefragung durch Perspektivwechsel, Wiederholungen, Entstellung und Spiegelung weniger die Entwicklung von Figuren in Szene denn die Entstehung theatraler Erfahrungswelten“, wie Gutjahr (2012, 80) betont. Die leitmotivische Grenzüberschreitung und starke Hervorhebung der Dialogizität des

² Wörtliche Zitate aus der Inszenierung *Faust I + II* entstammen allesamt der Strichfassung, die in der Reihe *Theater und Universität im Gespräch* (Gutjahr 2012) erschien, und folgen dem Schema „[*Faust I*/*Faust II*], [Seitenzahl]“.

³ Dieser Satz steht so nicht in der veröffentlichten Strichfassung (vgl. *Faust II*, 409–410); stattdessen wird hier auf einen improvisierten Text für Josef Ostendorf verwiesen.

theatralen Sprechens stützen die anfänglich formulierte Hypothese einer Verquickung der vormals getrennten und durch die drei Hauptfiguren repräsentierten Prinzipien.

Da die Schauspieler-Figuren-Zuordnung nicht statisch und zudem das Bühnenbild sehr abstrakt und lediglich durch einzelne Elemente überhaupt existent ist, kommt dem sprachlichen Kanal bei der Vermittlung der Erzählung besonderes Gewicht zu. Zentral für den sprachlichen TRS-Kanal in *Faust I + II* ist die prominente Einsetzung der von der Decke hängenden elektronischen Texttafel, die stets die durchnummerierten Überschriften der einzelnen Kapitel oder Auftritte angibt. Auch bei Liedern ist sie dafür verantwortlich, die gesungenen Texte zu verschriftlichen. Nach dem missglückten Selbstmordversuch Fausts bedroht Rudolph mit der Pistole die Schrifttafel und ruft „Osterspaziergang“, woraufhin die Schrift umspringt in „5. Vor dem Tor (Osterspaziergang)“. Später, beim Mord an Margaretes Bruder Valentin, übernimmt die Tafel sogar vollständig die Repräsentation dieses wichtigen Ereignisses, indem sie die Nebentexte einblendet, die ereignishaft beschreiben, wie Faust Valentin ersticht, ohne dass dieser Vorgang explizit durch den visuellen Kanal gezeigt wird (*Faust I*, 369).

Am Ende von *Faust I* spricht Ziolkowska die Figurennamen und die Regieanweisungen der Dramenvorlage mit und übernimmt dadurch Teile des schon im Drama zu findenden sprachlichen Erzählkanals: „Mephistopheles: Sie ist gerettet! / Stimme von Oben: Ist gerettet! / Stimme von Innen, verhallend: Heinrich! Heinrich!“ (*Faust I*, 377).

In *Faust II* schließlich trägt der sprachliche Kanal zur allgemeinen und intendierten Überforderung bei, wenn die elektronische Anzeigetafel beispielsweise im vierten Akt in rasend schneller Geschwindigkeit Texte anzeigt, die nicht gesprochen werden, oder ganz am Ende nach dem Erleben des höchsten Augenblicks die restlichen Dialoge anzeigt, während auf der Bühne schon sämtliche Darsteller ausgelassen singen. Damit kommentiert der sprachliche Kanal die Aufführung selbst, die sich in selbstironischer Manier vorgenommen hat, „Faust 2 – ungestrichen“ (*Faust II*, 386) auf die Bühne zu bringen und damit die Bewältigung der Textmenge in den Fokus gerückt hat. Dieses Vorhaben wird auch visualisiert, indem für alle hundert abgehandelten Verse ein weißer Strich auf großen schwarzen Stellwänden vorne am Bühnenportal angemalt wird.

Das Verhältnis der einzelnen TRS-Kanäle ist überwiegend komplementär: So werden z. B. Projektionen dann eingesetzt, wenn sie zum Dargestellten oder Gesprochenen passen. In dem Moment, in dem Mephistopheles (Hochmair) sich einen „Teil von jener Kraft“ nennt (*Faust I*, 304), verdoppelt sich die Projektion eines Pudels auf der hinteren Wand. Der Einsatz von anderen Medien ist ebenso

bedacht: So ist Mephistopheles' Überschreitung der Schwelle aus dem Studierzimmer hinaus zugleich eine Medienüberschreitung. Mephistopheles möchte Faust einschläfern, um unbemerkt entweichen zu können; in diesem Moment betreten ein Tänzer (Franz Rogowski) und eine Sängerin (Friederike Harmsen) die Bühne, die auf ihre medienspezifische Art das erzählen, was Mephistopheles in ein Mikrofon spricht (*Faust I*, 308–311). Tanz und Musik sind hier illustrativ narrativ, durch ihre Einbettung in das Repräsentationssystem ist ihre vom Autorenkollektiv vorgesehene Semantisierung durch den Rezipienten jedoch sichergestellt.

Visuell wird die Figurendistinktion kaum durch Kostümwechsel angezeigt, vielmehr werden einzelne Requisiten hinzugefügt (z. B. Teufelshörner für Mephistopheles). Rudolph und Hochmair tragen zudem sehr ähnliche Grundkostüme. Stärker werden Figuren durch eine veränderte Körperlichkeit und eine verstellte Stimme der Darsteller unterscheidbar. Der visuelle Kanal liefert in *Faust I + II* zudem zahlreiche Beiträge zu einer über den Dramentext hinausgehenden Narration, allem voran die körperliche Nähe zwischen Faust und Mephistopheles, die sich häufiger innig umarmen oder küssen. Visuell wird hier die Deutungsmöglichkeit angezeigt, die Figuren ineinander verschwimmen zu lassen und Faust als vom Teufel besessen zu verstehen. Szene 17 „Marthens Garten“ unterstützt diese Interpretation: Hier löst sich die übliche Schauspieler-Figuren-Verteilung auf, und Rudolph und Hochmair spielen gemeinsam Faust. Dies ist eine Methode des visuellen und auditiven TRS-Kanals, die Deutung zu ermöglichen, Faust und Mephistopheles seien ein und dieselbe Person. Schon in der 16. Szene „Wald und Höhle“ werden die Grenzen zwischen den beiden Figuren verwischt, indem Hochmair und Rudolph die Faust-Texte passagenweise gemeinsam oder leicht versetzt sprechen (*Faust I*, 349–354). Ferner forciert der visuelle TRS-Kanal diese Deutung, indem Hochmair bei seinem ersten Auftritt in „Studierzimmer I“ nicht nur ähnlich wie Faust gekleidet ist, sondern auch eine mit Farbe bespritzte Hose trägt, da in der Szene zuvor Rudolph seine Hose ebenfalls mit Farbe beschmutzt hatte. Möchte man Mephistopheles als Teil Fausts begreifen, der von jenem besessen ist, so ist die Repräsentation der Teufelsfigur auf der Bühne durch einen Schauspieler eine Form der Introspektion in Faust. In Kapitel 6.3 habe ich bereits mit Richardson (1987, 304) darauf aufmerksam gemacht, dass in Momenten, die als Introspektion verstanden werden können und damit als figurale Perspektive, Erzählzeit und erzählte Zeit deckungsgleich sind. Dies ist zu berücksichtigen, möchte man Aussagen über zeitliche Verhältnisse der *Faust*-Inszenierung machen, wie ich es im folgenden Abschnitt dieser Analyse vornehme.

Es ist ebenso eine Leistung des visuellen Kanals, dass in *Faust I* Teufels- und Liebespakt (zwischen Faust und Mephistopheles bzw. zwischen Faust und Margarete) parallelisiert werden: Die Figuren drehen sich an den Händen haltend schnell umeinander und rufen wiederholt „Ewig“ oder „Kein Ende!“ bzw. werden vom Chor begleitet, der immerzu „Dann“ singt (*Faust I*, 319, 348). Diese Zeitwörter werden nicht zufällig durch die Wiederholung derart betont.

In *Faust II* sind es Elemente des visuellen Kanals, die für intertextuelle Bezüge sorgen: sowohl zu kontemporären Diskursen (wie z. B. die Bankenrettung durch die Verwendung populärer Bankensymbole oder die an Hitler erinnernde Armbinde Fausts in Akt 4, die statt eines Hakenkreuzes einen weißen Pudel zeigt) als auch zu anderen Stemann-Inszenierungen. Diese intertextuellen Anspielungen sind z. B. die Erotisierung des Geldes, die schon aus Stemanns Jelinek-Inszenierung *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2009) bekannt ist, oder die Verwendung von Requisiten aus *Die Räuber* (2008) wie die Stehlampe, den Sessel oder das Modell eines Hauses im 5. Akt um Philemon und Baucis.

Es gibt auch Momente, in denen der auditive im Gegensatz zum visuellen Kanal besonders betont wird. Dies ist der Fall, wenn alles dunkel ist und man nur noch die Stimme Fausts hört. Hier übernimmt das stimmliche Element die illustrierende Wirkung, die jetzt nicht mehr von visuellen Modi erfüllt werden kann. Ebenso ist es der auditive Kanal, der strukturierend wirkt, wenn ein Gelehrten-diskurs erst prominent auf die Rückwand projiziert wird, dann aber immer leiser und dadurch auditiv in den Hintergrund gedrängt wird. Ähnliches gilt, wenn viele Projektionen gleichzeitig zu sehen sind. So werden in einer Szene viele wissenschaftliche Vorträge über *Faust* an Seitenwände und Rückwand projiziert, die zwar alle gleichzeitig zu sehen, aber nur nacheinander zu hören sind. Im ersten Fall bewirkt die Reduktion der Lautstärke einerseits eine Fokussierung der Aufmerksamkeit weg von der Projektion und zurück zum Bühnengeschehen. Im zweiten Fall vermag der auditive Kanal auch eine Aussage über die Aufmerksamkeit der zuhörenden Figuren zu treffen. Somit lässt sich hier eine figurale auditiv-perzeptive Perspektive bzw. eine interne Aurikularisierung ausmachen.

Die übrigen drei TRS-Kanäle kommen in der *Faust*-Inszenierung Stemanns kaum zum Einsatz. In *Faust II*, das sich ohnehin durch eine noch gesteigerte Integration der Zuschauer auszeichnet und eher einem performativen Happening gleicht, bekommt das Publikum jedoch Drinks angeboten oder wird mit Süßigkeiten beworfen. Der Gebrauch des gustatorischen und haptischen Kanals betont auf einer zusätzlichen Ebene noch einmal die leitmotivische Grenzüberschreitung. Von einer gustatorisch- oder haptisch-perzeptiven Perspektive oder gar von Gustatisierung oder Haptisierung kann man hier jedoch nicht sprechen, da es keine Figur auf der Bühne gibt, deren Sinneswahrnehmung der Zuschauer teilt.

Die Zuschauerwahrnehmung bildet daher in diesem Fall nicht das Pendant zur narratorialen Perspektive, sondern steht ganz für sich.

9.1.2 Zeit und Raum

Stemanns Inszenierung ist vor allem eine Auseinandersetzung mit der Zeit. Ich möchte hier auf einzelne für die Thematik sehr wichtige und erhellende Momente aufmerksam machen.

Gleich mehrere Rahmenhandlungen etablieren einen späteren Erzählzeitpunkt, wie es bereits in der Dramenvorlage angelegt ist. Narratologisch gesehen müsste man die „Zueignung“ als Extradiegeese betrachten, denn hier wird von den Gestalten gesprochen, die sich der Sprecherinstanz nähern und die vermutlich die Figuren aus *Faust* sind. Das „Vorspiel auf dem Theater“ ist demnach schon eine Intradiegeese. Diese hat eine starke metafiktionale Funktion, da sie das gesamte folgende Geschehen wiederum einrahmt und auf den Ort des Theaters einschränkt. Auf der gleichen Ebene stehen in *Faust II* die in Weimar spielenden Handlungen um Goethe (gespielt von Barbara Nüsse in einem langen Abendkleid, das zur Rezeptionszeit passt, nicht aber zur Goethezeit) und seine Zeitgenossen, oder auch die Ebenen der in der Inszenierung auftauchenden Figur Max Reinhardt. Der „Prolog im Himmel“ und schließlich der Haupttext, der mit der „Nacht“ beginnt, gehören zu ein und derselben Diegeese, da in beiden Teilen die Figur Mephistopheles auftaucht. Der gesamte Haupttext inklusive Prolog ist demnach eine Metadiegeese: Es wird erzählt, dass in einem Theater erzählt wird, dass Gott und Teufel im Himmel eine Wette über Fausts Gottestreue abschließen usw. bzw. im zweiten Teil, dass Goethe in Weimar seinen „Faust 2 – ungestrichen“ (*Faust II*, 386) zur Aufführung bringen will. Die TRS-Zeit ließe sich demnach als (nicht unwesentlich) spätere markiert verstehen.⁴

Immer wieder thematisieren die Figuren zeitliche Phänomene wörtlich oder der visuelle Kanal betont diese Passagen durch Wiederholungen. Wichtig sind in diesem Zusammenhang z. B. die Szenen der Paktschließungen (Teufelpakt und Liebesschwur). Der Teufelpakt enthält die berühmten Worte:

Werd ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!

⁴ Auch hier sei betont, dass es nur bedingt sinnvoll ist, unterschiedliche diegetische Ebenen in zeitliche Relation zu setzen; vgl. Kap. 6.2.

Dann mag die Totenglocke schallen,
 Dann bist du deines Dienstes frei,
 Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
 Es sei die Zeit für mich vorbei!

(*Faust I*, 319, 321)

Diese Worte werden von beiden Schauspielern erst abwechselnd, dann chorisches gesprochen und später noch einmal wiederholt. Der Chor kommt hinzu und singt wiederholt das Wort „Dann“. Augenblick, Sukzession und Auflösung der Zeit sind in diesem kurzen Abschnitt bereits enthalten, und die Inszenierung betont diese wichtige Passage zum Thema Zeit mit ihren Mitteln. Die Auflösung der Zeit impliziert eine Ewigkeit, die durch das Sich-umeinander-Drehen der beiden Schauspieler, die sich an den Händen halten, verdeutlicht wird. Der visuelle Kanal parallelisiert den Liebesschwur zwischen Faust und Margarete später durch genau dieses gemeinsame Umeinander-Drehen. Faust spricht hier die Worte: „Sich hinzugeben ganz und eine Wonne / Zu fühlen, die ewig sein muß! / Ewig! – Ihr Ende würde Verzweigung sein / Nein, kein Ende! Kein Ende!“ (*Faust I*, 348). Auch an dieser Stelle arbeitet der visuelle Kanal wieder viel mit Wiederholungen, es geht um ein Auflösen der Zeit. Diese beiden in *Faust I* zentralen Ereignisse (des Typs II; vgl. Kap. 2.2) legen somit den Grundstein für die Interpretationshypothese, die Stemmanns Inszenierung auf den Dramentext anwendet. Das Sich-umeinander-Drehen mit ausgestreckten Armen findet sich auch in *Faust II* wieder, wenn Faust und Helena aufeinander treffen. Sie wollen sich ihrer Gegenwart versichern („Faust: [...] Die Gegenwart allein – – / Helena: ist unser Glück“ [*Faust II*, 452]), Raum und Zeit erscheint ihnen aber unwirklich: „Helena: Ich fühle mich so fern und doch so nah, / Und sage nur zu gern: Da bin ich! da!“; „Faust: [...] Es ist ein Traum, verschwunden Tag und Ort“ (*Faust II*, 452).

Die metaleptische Überschreitung zeitlicher und räumlicher Grenzen wird in *Faust II* zum Leitmotiv. Nicht nur reisen Faust und Mephistopheles schon in der Dramenvorlage in die Antike und treffen (in einer mittelalterlichen Burg) Helena, auch in der Inszenierung bringt Goethe in unserer Gegenwart seinen *Faust* auf die Bühne und versammelt Figuren wie Freifrau Charlotte von Stein, Johann Peter Eckermann oder Max Reinhardt an einem Tisch. Einer der Geheimräte, der sich als „Goethe, postdramatischer Geheimrat“ (*Faust II*, 423) vorstellt, hält (gespielt von Hochmair) als Greis einen Vortrag über postdramatisches Theater: „damals [bei] Faust [...], erster und zweiter Teil, 2011“ (*Faust II*, 421). Dieses „Team“ Goethes entscheidet über szenische Vorgänge und damit über die Handlungen

vor allem des Schauspielers Rudolph.⁵ Die Betonung der Dialogizität setzt sich hierbei fort: Goethes Team spielt im gleichen Kostüm auch „Die Furien“ (*Faust II*, 397). Sehr viele andere Szenen und deren Zusammenstellung suchen ebenfalls nach Möglichkeiten, das Zeitphänomen im theatralen Erzählstil auszuloten.

Die Inszenierung *Faust I + II* zu besuchen, ist eine Begegnung mit der Zeit, nicht nur, weil der Abend etwa neun Stunden Darstellungszeit (inklusive Pausen) beansprucht. In *Faust II* wird nach der „kleine[n] Welt [...] jetzt die große“ (*Faust II*, 384) gezeigt. Wie im zugrundeliegenden Dramentext geht damit eine sehr viel flexiblere Räumlichkeit einher, da der (zumindest in seiner Größe) unveränderte Bühnenerzählraum nun sehr viel größere und verschiedenere Räume erzählen muss. Die metonymische Konstitution erzählter Räume ist hier das Mittel der Wahl: Einzelne Requisiten stehen für ganze Räume; eine Tür deutet Fausts Studierzimmer an, ein gedeckter Tisch ein Esszimmer für Faust und Helena, kleine zweidimensionale Modelle von Hochhäusern ganze Großstädte. Und auch die Chronologie der Ereignisse folgt nicht mehr länger einem historisch vorgegebenen linearen Ablauf: Auf der Bühne treffen sich Figuren aus vielen verschiedenen Zeitaltern und Ländern. Dennoch sorgt das Autorenkollektiv für eine enge Verknüpfung mit dem ersten Teil, und auch hier bilden Wiederholungen von schon Erzähltem ein zentrales Element: Fausts und Helenas Sohn Euphorion beispielsweise benutzt genau die gleichen Worte, um sich einem Mädchen zu nähern, wie Faust sie im ersten Teil zur Verführung Margaretes verwendete: „Mein schönes Fräulein, darf ich wagen, / Meinen Arm und Geleit ihr anzutragen?“ (*Faust II*, 465), woraufhin das Mädchen ebenfalls mit Margaretes Worten antwortet: „Bin weder Fräulein, weder schön, / Kann ungeleitet nach Hause gehn“ (465). Während sich Euphorions Äußerung noch figürlich naturalisieren ließe (er könnte diesen Satz von seinem Vater gelernt haben), markiert die Antwort des Mädchens deutlich die narratoriale sprachliche Perspektive und damit die narrative Mittelbarkeit in der Anordnung der Szenen.

Schauen wir uns den Anfang an: Zunächst spielt Rudolph „Zueignung“, „Vorspiel auf dem Theater“, „Prolog im Himmel“ und die ersten Kapitel der Haupthandlung um die Figur Faust vollständig alleine. Eine geschlagene Stunde leidet man als Zuschauer mit diesem einsamen Schauspieler – der sich so mutig und körperlich anstrengend durch den Text schlägt, Gott wie Teufel in sich vereinigt, sich als Mensch an die Grenzen seines Wissens gedrängt sieht und sich, nachdem er den Erdgeist beschworen und von diesem zurückgestoßen wurde,

⁵ So stehen beispielsweise Nüsse und Rudolph am Anfang von *Faust II* nebeneinander auf der Bühne, Nüsse beschreibt als Goethe die erste Szene, in der Faust auf einer Wiese *liegt*. In dem Moment des Beschreibens wirft sich Rudolph auf den Bühnenboden.

umbringen will, davon aber abgehalten wird usw., bevor der andere wie eine Störung und tatsächlich störend durch einen über den Boden quietschenden Tisch, den er vor sich herschiebt, in das Bühnengeschehen eintritt. Dieser zweite Schauspieler (Hochmair) nimmt schließlich ein Reclamheft zur Hand und beginnt *Faust I* von vorne zu rezitieren, während er vom anderen Faust entsetzt und erschöpft angestarrt wird. Der visuelle Kanal inszeniert hier riesig groß ein repetitives Erzählen, das nicht nur den ersten Faust, sondern vermutlich auch die Zuschauer im Angesicht der schon verlebten Stunde erschreckt. Hochmair jedoch rafft den Text im Folgenden sehr stark, indem er nur Ausschnitte rekapituliert, während Rudolph in seinem eigenen Text fortfährt: Hier laufen nun zwei unterschiedliche Zeitphasen der *histoire* zeitgleich ab. Wir sehen repetitives, raffendes und zeitgleiches Erzählen in einem Moment. Auch die dritte Schauspielerin (Ziolkowska) wiederholt später bei ihrem Auftritt zentrale Passagen aus Fausts Anfangsmonolog („Habe nun, ach [...]“ [*Faust I*, 328]).

In die „Schülerszene“ schließlich (*Faust I*, 321–324) wird eine Projektion integriert, die einen Gelehrten zeigt, der über das Phänomen Zeit in wissenschaftlicher Manier philosophiert und u. a. fragt, ob Zeit präexistent sei.

Eine besonders poetische Wirkung entfaltet sich durch die Handhabung der doppelten Zeitlichkeit von *discours* und *histoire* sowie des Verhältnisses von Erzähl- und erzähltem Raum in jener Szene, in der Faust in die Kammer Margaretes eindringt, um dort das Schmuckkästchen zu verstecken. Er sieht das Bett und stellt sich vor, wie Margaretes warmer Körper dort gelegen hat. Wenn es zu dieser Szene kommt, werden die Worte Fausts jedoch von Ziolkowska gesprochen (und nicht visuell unterstützt): „Hier lag das Kind! mit warmem Leben / Den zarten Busen angefüllt, / Und hier mit heilig reinem Weben / Entwirkte sich das Götterbild!“ (*Faust I*, 337). Die Handlung schreitet hiernach sukzessive fort, es folgen die Szenen 13 „Spaziergang“ und 14 „Der Nachbarin Haus“, bevor in Szene 15 „Garten“ (*Faust I*, 346) Rudolph im Hintergrund auftritt – derjenige Schauspieler, den der Zuschauer am ehesten mit der Figur Faust assoziiert – und schweigend auf Margaretes Bett zugeht, die Kissen zärtlich berührt und sich an sie schmiegt. Der visuelle Kanal wiederholt hier, was drei Szenen zuvor nur verbal gesprochen wurde, und das, während zeitgleich die 15. Szene im Vordergrund gespielt wird. Auch räumlich ist diese Szene somit interessant: Der Raum der „Garten“-Szene wird im Vordergrund durch die beteiligten Schauspieler, ihre Bewegungen und ihr Sprechen etabliert. Margaretes Zimmer wird im Hintergrund lediglich durch ein Bett metonymisch repräsentiert. Ohne eine sichtbare Grenze liegen hier zwei erzählte Räume hintereinander, die im Erzählraum direkt aneinander rücken. Es handelt sich somit um raumdehnendes Erzählen, das die Mit-

telbarkeit der Darstellung stark hervorhebt. Da die einzelnen Kanäle im TRS zusammen arbeiten, vermögen es die Zuschauer auch, das lediglich visuelle Erzählen im Hintergrund genau zu dekodieren: Die Gedanken Fausts aus dieser Szene wurden ihnen bereits zuvor verbal geschildert. In *Faust II* wird das Erzählen bedingt durch die Dramenvorlage später noch sehr viel stärker raumdehnend, da der an die Ausdehnung des Aufführungsraums gebundene Erzählraum insgesamt sehr viel kleiner ist als der erzählte Raum bzw. die Vielzahl der erzählten Räume. Die durch das abstrakte Bühnenbild gewährleistete hohe Flexibilität, erzählte Räume zu konstituieren, ermöglicht die hier notwendige krasse Form der Raumdehnung.

Schließlich gibt es in *Faust I* eine Szene des spezifisch audiovisuellen iterativen Erzählens: Szene 18 „Zwinger“ (*Faust I*, 364–366), die ein besonderes Zeitgefühl Margaretes vermittelt, welches in Szene 21 „Kerker“ (*Faust I*, 370–377) mit dem Fausts aufeinanderprallt. Margarete (hier schauspielergebunden gespielt von Ziolkowska) „tanzt“ eine immer gleichbleibende Bewegungsabfolge, die teilweise von dem Tänzer Rogowski synchron begleitet wird. Nonverbal wird hier im Medium des Tanzes eine Zustandsveränderung mehrere Male wiederholt. Die Bewegung ist jedoch so stark gebetsmühlenartig, dass man als Zuschauer den Eindruck bekommt, nur einen Ausschnitt des immer gleichbleibenden Ablaufes zu sehen, dass das Vorkommnis zwar mehrmals gezeigt wird, aber noch viel häufiger geschehen ist: die audiovisuelle Form des iterativen Erzählens. Margarete ist hier nicht nur körperlich gefangen im Zwinger, sondern vor allem psychisch gefangen in ihrem immer gleichbleibenden Gedankenstrudel, der sie langsam aber sicher dem Wahnsinn und dem Tod entgegenführt. Sprachlich unterstützt wird diese Szene durch Gesang und Übertitel mit Texten wie: „Ach neige, / Du Schmerzenreiche, / Dein Antlitz gnädig meiner Not!“ (*Faust I*, 364). Auch dies wird wiederholt gesungen (Harmsen) und illuminiert. Diese Szene steht einerseits in intratextuellem Zusammenhang zu Margaretes zuvor häufig wiederholtem Ausspruch „Meine Ruh’ ist hin, / Mein Herz ist schwer; / Ich finde sie nimmer / Und nimmermehr“ (*Faust I*, 350–353). Andererseits lässt sich hier auch ein intertextueller Bezug auf Schuberts berühmte Vertonung eben dieser Szene in *Gretchen am Spinnrad* (1814) herstellen, in der das Drehen und damit die Unruhe Margaretes ebenfalls durch ein häufig wiederholtes Motiv angedeutet wird (vgl. Schröder 2011, 55).

In Szene 21 werden dann zunächst die von Margarete gesprochenen Worte „O weile!“ mit Fausts Aufforderung „Eile!“ (*Faust I*, 372) direkt kontrastiert: Während sie einen Stillstand fordert, mahnt er zur Bewegung und zur Flucht. In diesem Moment kollidieren die unterschiedlichen Zeitschemata, er will eine Bewegung in die Zukunft („Lass das Vergangne vergangen sein“ [*Faust I*, 374]), sie

verweigert sich jedoch jedem weiteren Fortschreiten. Er versucht sie in der Ewigkeit zu finden („Ich bleibe bei dir. Ewig“ [*Faust I*, 375]), für sie bedeutet Ewigkeit aber bereits die transzendente Ewigkeit, die im Stillstand jeder Bewegung liegt, im Tod, während er ein ewiges Fortschreiten, eine ewige Bewegung forciert. Faust spricht: „Besinne dich doch! / Nur einen Schritt, so bist du frei!“ (*Faust I*, 375); aber Margarete wird diesen Schritt nicht machen.

Auch *Faust II* endet schließlich mit einer letzten Vermischung unterschiedlicher Zeitkonzepte. Die Schauspieler und Bühnenarbeiter singen den „Chorus mysticus“, während wiederum Stemmann eine Abmoderation macht und allen an der Produktion Beteiligten dankt, indem er die Namen (in umgekehrter Reihenfolge als gewöhnlich) vom Hospitanten bis zu den Hauptdarstellern verliest. Der gesungene Text lässt sich, da Stemmann *Faust I + II* als Happening inszeniert, gleichermaßen auf inhaltliche wie formal-inszenatorische Aspekte beziehen.

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

(*Faust II*, 507)

9.1.3 Perspektivierung und Fokalisierung

Die einzelnen TRS-Kanäle tragen in *Faust I + II* häufig dazu bei, die vorherrschende Nullfokalisierung zu modifizieren. So wird das Zwiegespräch zwischen dem Herrn und Mephistopheles im Prolog – die hier beide durch Rudolph dargestellt werden – dadurch beendet, dass die Redeanteile Mephistopheles' gegen Ende immer lauter werden. Er ruft und deutet in den Zuschauerraum hinein, und schließlich antwortet der Herr nicht mehr, während Mephistopheles leiblich präsent auf der Bühne zurückbleibt. Dies kann als interne Fokalisierung auf Mephistopheles verstanden werden, denn sein Wissen (bzw. Nichtwissen, wohin der Herr entschwinden ist) ist es, an dem das Publikum in diesem Moment teilhat. Ähnliches passiert später zwischen Faust und Mephistopheles, wenn die beiden Figuren bereits von zwei Schauspielern gespielt werden: Während Faust (Rudolph) auf der Bühne zurückbleibt, ist die Stimme Mephistopheles' (Hochmair)

nur noch als Voice-off zu hören. Diese Szene kann ebenfalls als interne Fokalisierung (bzw. Aurikularisierung), und zwar auf Faust, gelesen werden. Und schließlich wird gegen Ende von *Faust I* auch auf Margarete mithilfe von Voice-overs intern fokalisiert. In der „Walpurgisnacht“ sind die vielen Stimmen der Teilnehmer des Festes auf dem Blocksberg über die Lautsprecher als Surround-Sound zu hören, während auf der Bühne Margaretes Elend dargestellt wird. Auch hier entsteht der Eindruck, die Vielzahl der gegeneinander sprechenden Stimmen finde im Kopf Margaretes statt und malträtiere sie.

Als interne Fokalisierung, die durch Lichteffekte und die Benutzung des Mikrophons erzeugt wird, lässt sich auch die Erdgeistbeschwörung durch Faust deuten. Die Figurenstimme beschreibt dabei in völliger Dunkelheit die Wahrnehmung Fausts, der Zuschauer erfährt ausschließlich durch diese Stimme, was die Figur erlebt; es handelt sich also um eine Introspektion. Zudem lässt diese Szene den Schluss zu, dass sich an diesem Punkt der Fokalisierungscode der gesamten Inszenierung ins Interne verlagert, da der Erdgeist in der Dunkelheit, gleichsam im Nichts die Worte „Wo ist die Brust, die eine Welt in sich erschuf“ (*Faust I*, 285) spricht. Bereits hier wird die Interpretationsmöglichkeit angelegt, Mephistopheles als Teufelsbesessenheit Fausts zu verstehen und damit das gesamte Stück als Introspektion in Faust zu begreifen. Auch die eingesetzten Projektionen auf der Rückwand der Bühne fördern diese Lesart, da sie häufig Dinge repräsentieren, die – möchte man das Repräsentierte interpretatorisch naturalisieren – eher Fausts Innerem als der tatsächlich erzählten Welt (TAW) zuzuschreiben und damit als mentale Projektion zu werten wären. So sieht man z. B. einen sich verdoppelnden großen weißen Pudel oder später, wie Faust und Mephistopheles über die Welt fliegen.

Einer solchen Interpretation ist freilich nicht zwangsläufig zu folgen. Sie ist nur eine von vielen von der Inszenierung angedeuteten Lesarten des Stückes, die mit einer Verlagerung der generellen Nullfokalisierung ins Interne einhergeht. Auch die Szene „Studierzimmer I“ ist ein gutes Beispiel für das Spiel mit der Nullfokalisierung: Die Dekonstruktion des Textes durch das gleichzeitige Sprechen unterschiedlicher Textpassagen, die in ein gegenseitiges Anbrüllen der beiden Schauspieler bzw. Figuren mündet, ist nicht nur ein Sinnbild für die vielen in Goethes *Faust* thematisierten widerstreitenden Diskurse, sondern spielt auch mit der Übersicht der Zuschauer, d. h. mit der Nullfokalisierung. Hat der Zuschauer am Anfang noch den Überblick, welche Textpassagen jeweils gesprochen werden, und kann interpretatorische Schlüsse aus der Art der Kombination ziehen, so wechselt dieser Informationsvorsprung rasant in einen Informationsrückstand, also eine externe Fokalisierung, wenn die beiden Redeteilnehmer zu laut werden und man keinem der beiden mehr folgen kann. Der auditive Kanal ist es

hier, der den Rezipienten vom jeweiligen Wissen der Figuren (dem Wissen um ihre Rede) ausschließt. Zeitgleiches Erzählen scheint zwangsläufig mit einer externaleren Fokalisierung im Sinne eines Informationsrückstandes des Zuschauers einherzugehen.

Der im Zusammenhang mit dem Blickwinkel der Zuschauer angesprochene Effekt des Gegen-die-Rückwand-Sprechens wird in *Faust I* sogar zur Markierung unterschiedlicher Figuren genutzt, die in der „Hexenküche“ allesamt von Ziolkowska verkörpert werden: Wenn sie gegen die Rückwand und in das Mikrofon spricht, ist sie Faust; als Hexe spricht sie in anderer Fassung gegen das Publikum (*Faust I*, 327–330). Indem das Publikum wechselhaft einen anderen Blickwinkel einnimmt (wenn sich auch der erzählte Raum selbst dreht und die Zuschauer im physikalischen Aufführungsraum am selben Ort bleiben), verfolgt es sozusagen ein – wenn auch verfremdetes – Gespräch zwischen den Figuren. Durch das wiederholte Umdrehen wird auf theatral entstellte Weise ein filmisches Gespräch nachgestellt, das häufig durch zwei POV-shots oder zwei Over-shoulder-shots die Perspektive des jeweils zuhörenden Rezipienten darstellt. Da das Verhältnis von Zuschauerraum und Bühne in *Faust I + II* jedoch statisch-dynamisch ist und damit auch die Distanz zwischen Zuschauerraum und Bühne unverändert bleibt, kann der Zuschauer nicht selbst seinen Blickwinkel ändern, sondern die Dynamik der Bühne muss die Statik des Zuschauerraums kompensieren. Es wird hier zudem eine figurale visuelle perzeptive Perspektive hergestellt: Da Faust gegen die Rückwand, die Hexe aber gegen das Publikum spricht, übernimmt das Publikum die perzeptive Perspektive Fausts und erlebt somit die Szene in der Hexenküche gleichsam von seiner Warte aus. Auch diese narrative Technik weist somit auf die Interpretation hin, das ganze Geschehen internalisiert in Bezug auf Faust zu deuten. Im dritten Akt in *Faust II* erzählt der visuelle Kanal repetitiv – eine Reminiszenz dieses Nach-vorne- und Nach-hinten-Sprechens – und bringt damit den Auftritt Helenas (ebenfalls Ziolkowska) mit diesem ersten Auftritt der Schauspielerin in Verbindung. Die Funktion dieses wiederholten Mittels ist nicht nur die Verknüpfung der beiden Teile von *Faust*, sondern wiederum auch die Betonung des äußeren Kommunikationssystems und damit der Dialogizität. Kurz nach ihrem ersten Auftritt benutzt Ziolkowska das Mikrofon zur Markierung Mephistopheles' im Gespräch mit Faust, für den sie das Mikrofon weglässt. Hier ist es nicht die Perspektive, sondern die narrative Distanz (die in Bezug auf die Figur Mephistopheles aufgrund der technischen Verfremdung seiner Stimme höher ist als in Bezug auf Faust), die dem Zuschauer die Figur Faust näherbringt.

Die Schmuckschatulle aus *Faust I* lässt sich als „Wortkulisse“ (Pfister 2001, 351) beschreiben. Das Requisit der Lichterketten zeigt uns nicht objektiv, ob es

sich tatsächlich um teuren und schönen Schmuck handelt, wir erfahren dies nur durch die Aussage Margaretes. Nur der sprachliche Kanal vermittelt dem Rezipienten hier intern fokalisiert bzw. figural ideologisch die Schönheit des Schmucks; der visuelle Kanal hingegen bleibt abstrakt, macht aber gerade dadurch darauf aufmerksam, dass es sich hier um eine interne Fokalisierung handelt. Die beiden Kanäle stehen in dieser Szene daher in einem komplementären Verhältnis.

Wie schon angesprochen, ist auch die bereits unter dem Aspekt der Zeitlichkeit thematisierte Szene an Margaretes Bett in *Faust I* eine nonverbale Gedankenrepräsentation: Die Zuschauerin kennt die Gedanken Fausts, weil sie sie zwei Szenen zuvor wörtlich präsentiert bekommen hat. Der visuelle Kanal schafft es hier durch die Einbettung in den Systemzusammenhang – und mithilfe des damit einhergehenden spezifisch repetitiven Erzählens – intern auf die Figur Faust zu fokalisieren.

Schließlich hat auch das Spielen mit der Textkenntnis der Zuschauer eine Wirkung auf die Fokalisierung: Inszenierungen sehr bekannter Stücke – wie es vor allem *Faust I* auf jeden Fall ist – können von einem sehr viel höheren Grad der Vor-Informiertheit der Zuschauer ausgehen und mit diesem Vorwissen spielen. Erzähltexte können hingegen niemals mit schon bestehender Kenntnis des Lesers bezüglich ihres Inhalts rechnen. Der „Text“ Inszenierung ist also dezidiert auf das Vorwissen der Zuschauer hin angelegt. Dies passiert sehr häufig in Stemmanns *Faust*, wenn z. B. bekannte Zitate plötzlich unterbrochen oder abgebrochen werden oder wenn dem Herrn im „Prolog im Himmel“ der Name Fausts nicht auf Anhieb einfällt. Diese Momente sind nicht bloß selbstreferentielle ästhetische Spielereien, sondern sind aufgrund der vorausgesetzten Textkenntnis der Zuschauer möglich und machen dezidiert auf den vorherrschenden Modus der Nullfokalisierung im Theater aufmerksam.

9.1.4 Resümee

Die narratologische Analyse ausgewählter Momente aus Stemmanns Doppelinszenierung *Faust I + II* hat gezeigt, dass die Aktualisierung des klassischen Dramas eine Vergegenwärtigung in Form eines Happenings ist. Gemeinsam nähern sich Darsteller und Zuschauer den Figuren des alten Textes. Die Dialogizität des gesprochenen Wortes wird stets stark betont, ebenso wie die Gemachtheit der erzählten Räume und die Beliebbarkeit der Kombination unterschiedlichster zeitlicher Ebenen. Die Grenzüberschreitung wird zum Leitmotiv und übernimmt die

Position einer ehemals klaren Trennung der drei durch die Hauptfiguren vertretenen Prinzipien. Eine interne Fokalisierung auf die Figur Faust deutet darauf hin, dass kein Erklärungsmodell mehr angeboten werden soll, dass vielmehr einzelne Deutungsmöglichkeiten ineinander übergehend nebeneinander existieren. Die Inszenierung erhält dadurch eine sehr hohe Komplexität mit vielschichtigen Interpretationsangeboten und wird somit zum Repräsentanten einer unübersichtlich komplexen *Faust*-Rezeption im Speziellen und der Gegenwartsgesellschaft im Ganzen. Die theatrale Performance spielt mit den Grenzen von Raum und Zeit, von Figuren und Schauspielern, von Schauspiel, Tanz und Gesang, von U- und E-Musik sowie von hohem literarischen Anspruch, Comedy und Slapstick und findet darin doch ihren eigenen Ton, den Ton der performativen und damit gegenwärtigen Auseinandersetzung mit einem kulturellen Artefakt.

9.2 Jette Steckels *Der Fremde* als räumlich-perspektivische Erzählung des Romans

Steckels Inszenierung von Albert Camus' existenzialistischem Roman *Der Fremde*⁶ feierte 2011 auf der kleineren Studiobühne des Hamburger Thalia Theaters an der Gaußstraße Premiere. Die Bühne zeichnet sich durch eine flexiblere Gestaltung des Verhältnisses von Zuschauerraum und Spielfläche aus. Gewöhnlich steht auf einer Seite ein Zuschauerpodest, und die Schauspieler agieren auf der anderen Raumseite dem Publikum gegenüber. Dieses spektakuläre Gegenüber wurde von Steckel und ihrem Team (Bühne: Florian Lösche) aufgehoben. Stattdessen steht ein etwa 50cm hohes rundes Podest mit einem Durchmesser von etwa 8–10 Metern in der Mitte des Raumes. Gelblich-roter feiner Kies bedeckt die runde Fläche vollständig. Da sich das Podest, das als Spielfläche dient, automatisch dreht, ist das Verhältnis von Zuschauerraum und Bühne statisch-dynamisch, allerdings sind die Zuschauerplätze um die Spielfläche angeordnet: auf drei Seiten befinden sich jeweils zwei Stuhlreihen und auf der vierten ein Podest mit mehreren Stuhlreihen. Es kommt so zwangsläufig zu einem Gegenüber und damit zu einer schon räumlich konstituierten Vermischung von Darstellern und Betrachtern. Das direkte Einbeziehen des Zuschauers in die *Mise en Scène* lässt diesen auch zu einem Teil des Autorenkollektivs werden, der visuell präsent ist. Der Zuschauer ist somit sowohl mit dem eigentlich Gesendeten, der im Vorfeld

⁶ Meine Analyse stützt sich auf eine Aufzeichnung der Premiere am 28.10.2011 durch eine statische Kamera oberhalb des größeren Zuschauerpodestes, auf die Erinnerungen an die Vorstellung vom 24.05.2012 sowie auf meine Aufzeichnungen während der Aufführung am 16.1.2013.

geplanten performativen *top-down*-Narration, als auch mit der Reaktion auf diese aufgeführte Erzählung konfrontiert. Seine Reaktion komplettiert in nicht planbarer Weise im Zuge eines *bottom-up*-Prozesses das Erzählen und ist somit unabdingbarer Teil desselben.

Auf dem sich zumeist drehenden Podest spielen drei männliche und eine weibliche Schauspieler/in. Die Schauspieler Julian Greis, Mirco Kreibich und Daniel Lommatzsch tragen schwarze Anzüge mit weißen Hemden, die Schauspielerin Franziska Hartmann einen schwarzen, knielangen Faltenrock, eine weiße Bluse und darüber einen schwarzen Blazer. Greis stellt sich zu Beginn auf Französisch als Albert Camus vor und spricht über die Hauptfigur seines Romans *Der Fremde* namens Meursault, die sich aus zwei Männern und einer Frau zusammensetzt. Eine dieser Gestalten sei er selbst. Es folgt ein nicht als solches gekennzeichnetes Zitat aus Camus' *Der Mythos des Sisyphos*, das dort in Bezug auf Shakespeares *König Lear* im Zusammenhang mit Betrachtungen des Schauspielers als absurdem Menschen gebracht wird. Kreibich wiederholt den gleichen einführenden Text in deutscher Übersetzung: „Die Seelen sind den Dämonen und ihrem Reigen ausgeliefert. Nicht weniger als vier Narren – einer aus Beruf, einer aus Neigung, die beiden anderen aus Qual: vier verwirrte Körper, vier unaussprechliche Gesichter einer und derselben *conditio*“ (Camus 2000 [1942], 106–107). Gerade weil die vier Schauspieler alle auch Meursault spielen, lässt sich dieses Zitat ebenfalls als Motto der Inszenierung begreifen. Der Erzähler wird zunächst mit dem Autor parallelisiert, der gleichzeitig auch noch Teil der Hauptfigur ist.⁷ Alle vier Darsteller spielen im Folgenden Meursault, während in den einzelnen Szenen in der Regel einer von ihnen die jeweilige Figur verkörpert, mit der Meursault sich konfrontiert sieht, wie z. B. der Pflichtverteidiger, seine Freundin Marie, der Geistliche, der Nachbar etc. Diese Figuren sind in der Konfrontation mit Meursault dann häufig mit allen drei Meursault-Darstellern abwechselnd im Gespräch.

Ich möchte in diesem Kapitel vor allem der Frage nachgehen, wie sich die räumliche Konstituierung dieser performativen Narration und der damit einhergehenden Perspektivverhältnisse analytisch beschreiben und interpretatorisch fruchtbar machen lassen. Als Folie soll dabei auch die Romanvorlage dienen, die in epischer Breite sukzessive alle Ereignisse beschreibt und dabei eine Vielzahl unterschiedlicher Räume der *histoire* zusammenbringt. Die theatrale Repräsentation der gleichen Geschichte lässt in ihrer Form Aussagen über das Verhältnis

7 Diese teilweise Identifikation des Autors mit seiner Hauptfigur stammt aus Camus' Tagebuch und wurde daher in die Bühnenfassung übernommen (vgl. Hegemann 2011).

von epischem und dramatischem Erzählen zu und bildet selbst einen Beitrag zur theatralen Selbstreflektion – in zeitlicher wie auch in räumlicher Hinsicht.

9.2.1 Räumlichkeit und Perspektive

Da sämtliche Handlungen auf einer sich zumeist drehenden Scheibe stattfinden, werden die drei Raumachsen bedeutungslos. Vielmehr lässt sich das Verhältnis von Peripherie und Zentrum mit Bedeutung füllen. Van Leeuwen (2005) schlussfolgert in Bezug auf die Zentral/peripher-Relation, dass

if a composition makes significant use of the centre, placing one element in the middle and the other elements around it – or placing elements around an ‚empty‘ centre – the centre is presented as the nucleus of what is communicated, and the elements that flank it, the margins, are presented as in some sense subservient to it, or ancillary to it, or dependent on it.
(Van Leeuwen 2005, 208)

Die erste dargestellte Handlung ist der Mord, den Meursault am Strand verübt. Die vier Schauspieler stehen in regelmäßigen Abständen an der Außenseite des Podestes und schauen in die Mitte. Ein Schauspieler schießt auf sein Gegenüber, ein dritter läuft in die Mitte und hält dort die vermeintliche Kugel im Flug auf, woraufhin das Podest anfängt, sich im Uhrzeigersinn zu drehen und alle Schauspieler im *freeze* stehen bleiben. Dieses ereignishafteste *event II* der gesamten Erzählung wird somit nicht nur an den Beginn der performativen Erzählung verschoben, sondern auch räumlich ins Zentrum gestellt und damit hervorgehoben. Der Mord wird im weiteren Verlauf der Erzählung auch im Zentrum des Interesses stehen: Bei der folgenden Gerichtsverhandlung werden die Ereignisse, die zu dem Mord geführt haben, retrospektiv erzählt, bis sie wieder im Moment des Schusses ankommen. Aufgrund der räumlichen Hervorhebung ließe sich das gesamte folgende Geschehen auch als eine mentale Metadiegeese des Protagonisten deuten. Unter dieser Prämisse ergäben sich vor allem für die zeitlichen Verhältnisse andere Analyseergebnisse, die im Folgeabschnitt besprochen werden sollen. Die gesamte, von dem angehaltenen Schuss eingerahmte Handlung als „Nahtoderlebnis“ zu beschreiben, wie der Dramaturg Hegemann (2011) es tut, erscheint mir nicht richtig, da es Meursaults Erlebnisse sind, die erzählt werden, er aber nicht derjenige ist, der erschossen wird.

Ebenso wird die Leichenhalle, in der Meursaults Mutter aufgebahrt liegt, in der Mitte der Fläche repräsentiert. Meursaults Distanz zum Tod seiner Mutter, die ihm später vorgeworfene geringe Regung bei ihrem Anblick, wird visuell verdeutlicht, indem die Meursault-Darsteller sich in dieser Szene am äußeren Rand der

Fläche aufhalten, also mit möglichst großem Abstand zur Toten oder auch mit möglichst großem Abstand zu seinen eigenen Gefühlen.

Meursaults Freundin Marie, das Kennenlernen der beiden und der Heiratsantrag werden ebenfalls in der Mitte eingeführt. Das Zentrum der Scheibe repräsentiert somit nicht nur die größte Ereignishaftigkeit, sondern häufig auch eine Zone der Emotion der Hauptfigur. In diesen Szenen wird Meursault auch stets von nur einem Schauspieler gespielt, als wäre er ganz bei sich und ganz er selbst.

Das Prinzip der Erzählraumschachtelung lässt sich hier sehr veranschaulicht abgebildet finden. Die runde Spielfläche ist ein Erzählraum für alle Ereignisse der *histoire*, die nach ihrer Ereignishaftigkeit von innen nach außen gestaffelt sind und raumreduzierend erzählt werden. Dieser Erzählraum ist wiederum in den größeren Erzählraum eingebettet, der die gesamte performative Narration fasst. Das *discours*-Ereignis, die äußere theatrale Ereignishaftigkeit, schließt auch die Zuschauer mit ein, die räumlich am weitesten vom Zentrum der Spielfläche entfernt sitzen und so die geringste Ereignishaftigkeit verkörpern. Sie werden vor allem durch Mittel des Lichts einbezogen. So wird das Publikum als Ganzes von Zeit zu Zeit als Geschworene angesprochen, während der gesamte Saal in kaltem Weiß erleuchtet ist, oder in einer Szene mit einzelnen Scheinwerfern von der Spielfläche her angestrahlt.

Im statisch-dynamischen Verhältnis von Zuschauerraum und Spielfläche wirken zwei perspektivische Prinzipien gegeneinander. Eine stillstehende Rundbühne böte einen anderen Blickwinkel von jeder Seite. Die sich drehende Bühne sorgt durch ihre Dynamik jedoch dafür, dass von allen Seiten aus das Gleiche wahrgenommen werden kann – wenn auch zeitlich versetzt. Dadurch wird in perzeptiv-perspektivischer Hinsicht im Grunde wieder eine Guckkasten-Situation hergestellt, bei der alle Zuschauer ungefähr das Gleiche wahrnehmen können, da sie sämtlich von einer Seite auf das Geschehen schauen. Die Dynamik der Drehbühne hebt somit die Statik des Zuschauerraums auf: Sie imitiert dadurch einen Blick auf das Geschehen, das an Kunstperformances erinnert, die von allen Seiten betrachtet werden können. Da es in diesem Fall aber die Spielfläche ist, die für die Dynamik sorgt, und die Zuschauer statisch am selben Platz bleiben, sind die Blickwinkel einzelner Zuschauer in einem *top down*-Verfahren im Vorfeld festgelegt und können von diesen innerhalb der Aufführung nicht mehr beeinflusst werden. Die imitierte Übersicht des Zuschauers erweist sich somit als Illusion. Die Zuschauer werden visuell eingebunden, man ermöglicht ihnen einen Blickwinkel auf das Geschehen in allen Perspektiven, dennoch müssen sie dem vorab Konzipierten folgen, ohne es beeinflussen zu können. Dadurch wird die Fremdheit der Figur Meursault verdeutlicht: Wie im Roman werden sämtliche

Handlungen und Ereignisse wahrgenommen, eine Deutung oder gar die Motivation der Hauptfigur erfährt man jedoch nicht. Diese räumliche Grundkonstitution kann jedoch auch zu negativer Kritik veranlassen. So schreibt Laages (2011) hierüber in seiner Besprechung der Inszenierung: „[D]er Zuschauer-Blick gewöhnt sich viel zu schnell daran, dass andere Perspektiven, andere Blickwinkel als die im ewigen Zwangsgekreisel der Bühne nicht möglich sein werden an diesem Abend.“

Die auf der Spielfläche erzählten Räume werden vor allem durch den sprachlichen Kanal konstituiert, z. B. mit Worten wie: „Aus all diesen Steinen sickert Schmerz“, die Meursault im Gefängnis spricht und durch die der erzählte Raum *Zelle* erzeugt wird. Visuell gibt es keine Bühnenelemente, die raumkonstituierend wirken könnten, dennoch unterstützt die Positionierung der Schauspieler die Bildung des jeweils erzählten Raums, und auch einzelne eher dem Kostüm zugehörige Mittel werden zur Raumkonstituierung umfunktioniert. So wird z. B. eine Strumpfhose über einen von der Decke herabgelassenen Kleiderbügel gespannt und so zu einem Kreuz, das auf die Leichenhalle verweist. Lichtwechsel zeigen vor allem den Wechsel zwischen den erzählten Räumen Strand (warmes Gelb, während der Bereich außerhalb des Podestes dunkel bleibt) und Verhandlungssaal (kaltes Weiß, das den gesamten Erzählraum ausleuchtet) an. Da die TRS-Kanäle in einem überlappenden bzw. komplementären Verhältnis stehen, wird die Mittelbarkeit von sprachlichem und visuellem Kanal in ihrem systemischen Zusammenspiel sichtbar. Auch der auditive Kanal unterstützt gelegentlich die Markierung von Räumlichkeit: Die Schauspieler sind mit Mikroports ausgestattet, sodass ihre Stimmen im gesamten Erzählraum hörbar sind, in welche Richtung sie auch immer sprechen. Die Übersetzung der menschlichen Stimme in eine technische Repräsentation birgt die Möglichkeit der Verfremdung oder Überformung. So bekommt beispielsweise Kreibichs Stimme einen Halleffekt, wenn er als Verteidiger Meursaults die Worte „Alles ist wahr und nichts ist wahr“ spricht. Der auditive Kanal unterstreicht hier einerseits die Bedeutung der Worte und wirkt darin kommentierend, andererseits verwandelt er den Aufführungsraum ebenfalls in den erzählten Gerichtssaal und steht somit mit dem sprachlichen Kanal in einem überlappenden Verhältnis. Ein ähnlicher Halleffekt wird auch zur Markierung von Erinnerungen und damit zur Repräsentation von vergangenen erzählten Räumen genutzt, wie es in der Szene am Strand mit Hartmanns Stimme geschieht, die in diesem Moment Marie spricht (bzw. genauer: Meursaults Erinnerungen an das von Marie Gesprochene). Auditiv erzählte Räume werden durch die Mikroports außerdem erzeugt, wenn durch das Schüteln einer Wasserflasche direkt am Mikroport Meeresrauschen imitiert wird.

Das sich drehende Podest ist eine ziemlich eindeutige Visualisierung des intradiegetischen Erzählraums, der in sich mehrere erzählte Räume vereinigt. Die Schauspieler betreten zu Beginn die Spielfläche, und alle *histoire*-Ereignisse finden auf dieser Spielfläche statt. Umso bemerkenswerter sind daher Momente, in denen diese physikalische Grenze und damit die Grenze des inneren Erzählraums überschritten werden. Diese Momente werde ich besprechen, nachdem ich zunächst frage, wie proxemische Zeichen innerhalb der Spielfläche die erzählten Räume konstituieren.

Poetisch wirkt in diesem Zusammenhang besonders eine Szene, in der Meursaults Freundin Marie ihn im Gefängnis besucht. Hartmann spielt in diesem Moment Marie, auf ihre Sprechakte reagiert Greis als Meursault. Beide stehen am äußeren Ende der Scheibe nach innen einander zugewandt. Etwa in einem Abstand von einem Meter von ihnen entfernt und damit näher am Zentrum stehen Lommatzsch und Kreibich ihnen gegenüber. Die Räumlichkeit trennt hier äußeres Gespräch und Gedanken. Die beiden inneren Schauspieler sprechen die autodiegetische Erzählerstimme, die Meursaults Gedanken und Gefühle in dieser Situation reflektiert, also wiederum näher an ihm sind. Die beiden äußeren Spieler versuchen am Ende dieser Szene zwei mal, sich zu erreichen, indem sie aufeinander zulaufen, werden jedoch von den ihnen gegenüber stehenden Spielern gewaltsam festgehalten. Die räumliche Anordnung sorgt dafür, die Szene metaphorisch zu lesen: Repräsentiert das Zentrum der Spielfläche Meursaults Inneres, und repräsentieren die beiden weiter innen stehenden Schauspieler in diesem Moment die Gedanken und Gefühle Meursaults, so wird der Vorgang zweifach bedeutungstragend. Einerseits können weder Marie noch Meursault zu seinem inneren Kern, zu einer tieferen Bedeutungshaftigkeit hervordringen, andererseits steht Meursault selbst einer tatsächlichen Annäherung von Marie und ihm im Wege, gerade weil ihre Begegnung in einer Äußerlichkeit haften bleibt. Somit stellt sich in der performativen Erzählung ein ähnlicher Effekt ein, wie er beim Lesen von Camus' Roman hervorgerufen wird: Obwohl man als Leser die ganze Geschichte durch den autodiegetischen Erzähler Meursault vermittelt bekommt, hat man nicht das Gefühl, diese Figur verstehen zu können oder ihre Beweggründe und Motive zu erfahren. Genette (1998, 274–275) wählt daher auch *Der Fremde* als Beispiel für eine homodiegetische und dabei dennoch extern fokalierte Erzählung.

Die Szene geht fließend über in die Folgeszene. Hartmann versucht ein drittes Mal an dem sie aufhaltenden Lommatzsch vorbeizukommen, ihr Kampf wird härter und ohne markierten Übergang wechseln die beiden die Figuren, die sie darstellen. Sie werden zu dem Nachbarn und zu der von ihm geschlagenen Frau. Die beiden übrigen Schauspieler verdeutlichen diesen Szenenübergang, indem

sie aufhören zu kämpfen und zu Beobachtern der anderen Szene werden. Damit nehmen sie die Haltung am Rande der Spielfläche ein, die der Zuschauer (insofern mehrere Schauspieler derartig beisammen stehen) bereits als Verkörperung von Meursault identifizieren kann.

Proxemische Zeichen verdeutlichen auch Meursaults Gefühlsregungen, wenn die Schauspieler außen im Kreis laufen. Dieses Mittel wird beispielsweise in einer Szene eingesetzt, die davon handelt, wie Marie und Meursault am Strand sind und dort das Gefühl haben, einander nah und glücklich zu sein. Das Laufen im Uhrzeigersinn auf einer sich im Uhrzeigersinn drehenden Scheibe indiziert eine Vorwärtsbewegung, ein Laufen mit der Zeit, ein Sich-Hineinstürzen in den Strom des Lebens und der Liebe. Diese positive Stimmung wird durch proxemische Zeichen hervorgerufen. Der auditive Kanal arbeitet hier zudem komplementär und unterstützt das Dargestellte mit emotionsweckender Musik und dem Geräusch von Wellen. Wenn die Szene übergeht in die Begegnung mit den Arabern am Strand (die schließlich in den von Meursault begangenen Mord münden soll), bleiben jeweils zwei Schauspieler nebeneinander und an gegenüberliegenden Enden der Scheibe stehen, während das Rauschen der Wellen in ein metallisches Schlagen wechselt und die Musik bedrohlich wird. Die Konfrontation eskaliert, und die Spieler fangen an, *gegen* den Uhrzeigersinn der sich nun etwas schneller im Uhrzeigersinn drehenden Scheibe zu laufen. Dieser Wechsel der Bewegungsrichtung ist, da die Szenen kurz aufeinander folgen, sehr markiert und lässt sich daher leicht semantisieren. Alle positiven Gefühle werden negiert, es entsteht eine rückwärtige Bewegung und damit gleichsam ein Anlaufen gegen die eigentlich vorgesehene Richtung. Auf Meursaults Gefühlslage übertragen versinnbildlicht dies die Negativität, in die er stürzt.

Der Moment, in dem die Binnenerzählung wieder am Beginn der theatralen Erzählung ankommt und Meursault die Waffe auf den Araber hält, ist schließlich auch der Zeitpunkt, in dem die Grenzen des inneren Erzählraums überschritten werden. Hier verlassen drei Schauspieler die Spielfläche und verschwinden hinter das Zuschauerpodest, Kreibich bleibt mit gezogener Waffe und ausgestrecktem Arm alleine zurück. Diese räumliche Markierung stellt einen großen Bruch mit den bis dahin etablierten Gesetzen dar, und die Grenzüberschreitung gleicht einer Metalepse. Der gleichsam in der erzählten Welt alleingelassene Meursault steht damit nur noch sich selbst gegenüber. In dem Moment der Entscheidung, ob er zum Mörder wird oder nicht, ist er alleine mit sich selbst konfrontiert und zerfällt nicht mehr in mehrere Teile. Kreibich spricht in dieser Position ein kurzes Soliloquium im Sinne der Theorie des Absurden: „Man könnte schießen oder nicht schießen. Man könnte hier bleiben oder man könnte weggehen. Es läuft auf

dasselbe hinaus“, bevor er anfängt, erst langsam und dann immer schneller werdend gegen den Uhrzeigersinn im Kreis zu laufen. Auch am Ende dieser Szene wird der Mord, der zu Beginn der Erzählung im *discours* angehalten wurde, noch nicht gezeigt. Die nächste Szene spielt nach einem *black* wieder im Gefängnis und zeigt das Gespräch zwischen Meursault und dem Geistlichen. Die drei anderen Schauspieler, die in der Dunkelheit wieder auf die Spielfläche zurückgekehrt sind, spielen diese sehr statische Szene, während Kreibich das Podest verlassen hat. Hartmann und Greis stehen sich in der Mitte gegenüber, und die Figurenaufteilung ist eindeutig: Hartmann spielt Meursault, Greis den Geistlichen. Lommatzsch geht in Zeitlupe am äußeren Rand im Uhrzeigersinn im Kreis.

Nachdem diese Szene Meursaults der Theorie des Absurden verpflichtete Grundhaltung verdeutlicht hat, werden die Grenzen des intradiegetischen Erzählraumes erneut überschritten, dieses Mal jedoch nicht physikalisch, sondern mit Mitteln des Lichts. Jeder der Schauspieler richtet, am Rand des Podests stehend und rückwärts gen Zentrum gehend, einen Scheinwerfer nach außen auf das Publikum, das somit visuell in den (extradiegetischen) Erzählraum integriert wird. Der Impetus ist klar: Die Frage geht an das Publikum (und innerhalb der Repräsentation auch an die Geschworenen der dargestellten Verhandlung): Hat Meursault recht oder nicht? Gibt es einen Sinn? Macht es einen Unterschied, ob wir handeln oder nicht? Kann man einen Menschen verurteilen, weil er bei der Beerdigung seiner Mutter nicht geweint hat? Meursault scheint in dieser Hinsicht ganz klarer Meinung zu sein; für ihn macht es keinen Unterschied. Die Inszenierung zeigt dies dadurch, dass alle vier Schauspieler schließlich Rücken an Rücken im Zentrum der Spielfläche beieinander stehen. Die Zuschauer werden durch die veränderten Lichtverhältnisse somit von den Beobachtenden zu den von den Darstellern Beobachteten und werden als Geschworene des Prozesses angesprochen. Meursault wird im Folgenden nicht mehr von drei Schauspielern, sondern nur noch von einem gespielt. Die anderen drei verkörpern Figuren aus der Gerichtsverhandlung. Meursault scheint sich somit in seinem Nicht-Standpunkt, in der Negation aller Bedeutung selbst gefunden zu haben.

Nach der Urteilverkündung ist man als Zuschauer ganz bei Meursault. Ein Lichtkegel verkleinert die Spielfläche, die vier Schauspieler wiederholen synchron eine immer gleichbleibende Bewegung: ein Schritt nach vorne und wieder zurück, nacheinander in alle vier Himmelsrichtungen, während drängende Musik spielt. Meursault ist nicht nur in seiner Zelle und wartet auf die Vollstreckung des Urteils, er ist auch gefangen in seinen Gedanken, die ihm keine Sinngebung ermöglichen. Die Schauspieler sprechen hier zudem abwechselnd die Gedanken Meursaults im Präsens. Die sprachliche Perspektive ist damit von einer narratorialen in eine figurale Einstellung gewechselt; das erzählende Ich berichtet nicht

mehr retrospektiv von den Ereignissen und Gedanken, sondern das erlebende Ich kommt selbst präsentisch im nun extradiegetischen Erzählraum zu Wort.

Im Anschluss an diese Szene hat ein grundlegender Wandel stattgefunden: Drei Schauspieler verkörpern den mit Meursault sprechenden Geistlichen, während dieser nur von Lommatzsch gespielt wird. Das genuin theatrale Mittel der Figurenbesetzung durch Schauspieler verdeutlicht somit den indizierten Perspektivwechsel: Meursault ist hier kein schwer greifbares Kollektiv mehr, sondern steht durch einen einzigen Schauspieler verkörpert vor den Zuschauern. Auch die zeitliche und ideologische Perspektive sind somit eher figural. Einerseits ist Meursault sowohl mit sich selbst als auch mit seiner Meinung in der Gesellschaft ganz allein und steht einem starken Kollektiv gegenüber, andererseits ermöglicht es die performative Repräsentation dieser Szene, Meursault recht zu geben: Die Gesellschaft ist jetzt gespalten und vielzünftig wie zuvor Meursault, während er von seinem Standpunkt überzeugt und ganz bei sich ist. Auch das Podest dreht sich in diesem Moment nicht mehr und ermöglicht damit zum ersten Mal eine fixierte visuell-perzeptive Perspektive, die zwar weiterhin narratorial eingestellt bleibt, sich für diejenigen Zuschauer, die hinter Meursault sitzen, jedoch der figuralen Perspektive zumindest annähert.

9.2.2 Zeitlichkeit

Steckels Inszenierung von Camus' *Der Fremde* zeichnet sich gegenüber der Romanvorlage durch die neue Anordnung der Ereignisse im *discours* aus. Im Gegensatz zum Roman, in dem alle Ereignisse sukzessive erzählt werden und sich einem Bereich A (vor dem Mord) und einem Bereich B (die Gerichtsverhandlung nach dem Mord und die Rekapitulation der Ereignisse in A) zuordnen lassen, findet hier eine Neuordnung statt: Der Mord steht am Beginn und gegen Ende, direkt im Anschluss bilden die Verhandlung bzw. die Gespräche mit dem Pflichtverteidiger eine wiederkehrende Erzählebene, von der aus alle anderen Ereignisse gleichsam retrospektiv, aber innerhalb dieser Analepsen der *histoire*-Chronologie treu bleibend, erzählt werden. Man kann davon ausgehen, dass im Hier und Jetzt der Aufführung eine Gerichtsverhandlung erzählt wird (durch das extradiegetische TRS) und alle anderen dargestellten Ereignisse analeptische Metadiegesen sind, die autodiegetisch erzählt werden, d. h. Meursault sowohl zum Erzähler als auch zur Hauptfigur haben.

Damit erinnert die zeitliche Anordnung der Ereignisse im *discours* eher an ein klassisches Drama, das an etwa einem Tag spielt und alle bisherigen Ereignisse

durch Figuren oder den Chor retrospektiv zusammenfasst. Steckels Erzählen nähert sich in dieser Inszenierung eines epischen Erzähltextes somit einem dramatischen Erzählen, das seit jeher mit dem Theater assoziiert wird. Aus diesem Befund sollte man jedoch nicht ableiten, dass Drama und Theater auf der einen und epische Erzähltexte und Film auf der anderen Seite ein Paar bilden. Vielmehr belegt diese Inszenierung, dass man im performativen Erzählen eine neue Ereignisanordnung und damit eine neue narrative Mittelbarkeit vorfinden kann, als sie der zugrundeliegende Text vorsieht. Die Annäherung an die zeitliche Ordnung des klassischen Dramas in diesem Fall darf nicht als generelle Regel missverstanden werden. Es wäre genauso möglich, die Ereignisse sukzessive auf der Bühne zu erzählen.

Folgt man nun der weiter oben erwähnten möglichen Interpretation, den Schuss als äußere Handlung und alles andere als mentale Metadiegeese Meursaults zu deuten, verschieben sich die zeitlichen Verhältnisse. Die diegetische Zeit betrage in diesem Fall lediglich eine Sekunde – die des Schusses. Alle sich auf die Gerichtsverhandlung und die Gespräche im Gefängnis beziehenden Ereignisse wären damit prospektiv bzw. als früheres Erzählen zu verstehen, alle Ereignisse vor dem Mord als späteres Erzählen bzw. Erinnerungen Meursaults. Die beiden Teile A und B stehen somit in jeder Szene in direktem Zusammenhang und „spiegel[n] einen intensiven Denkvollzug in absoluter Gleichzeitigkeit wider“ (Hegemann 2011).

Welche Interpretation man auch immer bevorzugt, die TRS-Zeit wird in der Intradiegeese sprachlich als späteres Erzählen markiert. Diejenigen Schauspieler, die in den einzelnen Szenen jeweils Meursault verkörpern, sprechen immer wieder auch die autodiegetische Erzählerstimme, die in der Vergangenheitsform die jeweilige Situation kommentiert oder erläutert. Somit wird der Erzählzeitpunkt nicht nur durch die offensichtliche nachträgliche Anordnung der erzählten Ereignisse, sondern auch direkt sprachlich durch die Nutzung der grammatikalischen Vergangenheitsform als späterer markiert.

Die einzelnen Szenenübergänge – und damit Zeitsprünge und Ortswechsel – sind häufig mit einem Schauspieler-Figuren-Wechsel verbunden. Einer der drei in der vorangegangenen Szene Meursault verkörpernden Schauspieler nimmt eine andere Rolle an, die er durch veränderte Körperlichkeit und Stimmlichkeit markiert. Der in der vorigen Szene die externe Figur verkörpernde Schauspieler kehrt zurück ins Kollektiv und ist wieder Teil Meursaults.

Gegen Ende kehrt die Inszenierung zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Kreibich läuft in die Mitte, hält die vermeintliche Pistolenkugel fest und schleudert sie dann auf Lommatzsch. Diese gleichsam als Anhalten der erzählten Zeit zu be-

schreibende Erzählform erinnert stark an filmische Mittel, die hier theatral umgesetzt werden. Hartmann als Meursault feuert nach diesem Vorgang mit Platzpatronen vier Mal auf die schon getötete Figur. Um dieses viermalige Schießen ging es in der zuvor gezeigten Verhandlung, und es bildet auch einen der Hauptgründe für die (im Anschluss gezeigte) Verurteilung Meursaults zur Enthauptung durch die Guillotine. Die hohe Ereignishaftigkeit dieses Mordes innerhalb der Erzählung wird durch die naturalistische auditive Qualität der Schüsse unterstrichen. Außerdem ist es dem Zuschauer möglich, den Geruch der Platzpatronen wahrzunehmen. Nicht nur die auditiv-perzeptive, sondern auch die olfaktorisch-perzeptive Perspektive ließe sich hier daher als figural eingestellt beschreiben bzw. lässt sich annehmen, dass Aurikularisierung und Olfaktorisierung in diesem Moment interner werden.

Schließlich unterstützt auch die Drehgeschwindigkeit des Podests visuell das Erzähltempo, und die Drehrichtung bzw. die Bewegungen auf der sich drehenden Scheibe können zum Teil mit der Erzählrichtung parallelisiert werden. Wenn sich das Podest dreht, dann ausschließlich im Uhrzeigersinn. Es beschreibt somit ein sukzessives Voranschreiten der Zeit und kann daher mit der grundlegenden Ereignisabfolge der Erzählung verglichen werden. Auch wenn die meisten Ereignisse retrospektiv und intradiegetisch erzählt werden, so findet die Ereignisrepräsentation innerhalb dieser Analepsen doch immer sukzessive und chronologisch statt. Auch folgen die einzelnen Analepsen im Verhältnis zueinander der internen Chronologie der Ereignisse, das heißt zuerst dargestellte metadiegetische Ereignisse fanden in der *histoire* auch vor später erzählten metadiegetischen Ereignissen statt. Das Podest ändert nun zwar niemals seine Drehrichtung, kann jedoch seine Drehgeschwindigkeit ändern. Das könnte einen Effekt auf die Erzählgeschwindigkeit oder den Erzählrhythmus haben, wird jedoch vor allem zur Markierung einer figuralen Perspektive, als Repräsentation von Meursaults Zeitempfinden, genutzt. Langsames Drehen und zeitlupenartiges Gehen im Uhrzeigersinn am äußeren Podestrand indizieren somit Langeweile oder das Gefühl des Nicht-Vorankommens. Ein schnelles Drehen oder ein Rennen im Uhrzeigersinn bewirkt das Gegenteil und gibt der Aufführung eine hohe Dynamik. Wenn Kreibich gegen den Uhrzeigersinn im Kreis läuft, kann dies schließlich auch als innerfigürliche Äußerung gedeutet werden, als Wunsch, die Zeit zurückdrehen zu können und vielleicht gar nicht erst in die Situation mit den Arabern am Strand zu geraten.

Schlussendlich ist auch die kreisrunde Form des inneren Erzählraums ein Hinweis auf die zeitliche Strukturierung der performativen Erzählung. Wir finden keine lineare, sondern vielmehr eine zirkuläre Erzählung vor. Wie der (auch metaphorisch) im Kreis gehende und darin keinen Sinn sehende Meursault kehren

Darsteller und Zuschauer am Ende wieder an den Ausgangspunkt der Erzählung zurück: der Mord mit anschließender Verhandlung/Urteilsverkündung. Die raumzeitliche Konstituierung dieser Inszenierung zeigt somit den Metadiskurs des Theaters im Theater: Die performative Theaterkunst zeichnet sich aus und grenzt sich von anderen Medien ab durch ihre Gegenwärtigkeit und räumliche Flexibilität. Eine Geschichte wird nicht einfach sukzessive erzählt, sondern in das Hier und Jetzt der Aufführungs- und Rezeptionszeit eingebunden, während die Anordnung von Zuschauerraum und Spielfläche es schafft, eine Fremdheit in der scheinbaren Übersicht zu erzeugen und damit im theatralen Medium einen ähnlichen Effekt zu erzeugen wie es Camus' Roman durch seine sprachliche Form schafft. Das streng gegenwärtige performative Erzählen erfüllt somit die Forderungen des Absurden, wie sie von Camus selbst formuliert wurden, noch mehr als der Roman:

„Für nichts“ arbeiten und schaffen, in Ton formen, zu wissen, daß sein Werk keine Zukunft hat, sein Werk in einem Tag zerstört sehen und wissen, daß das im Grunde keine andere Bedeutung hat als das Bauen für Jahrhunderte – das ist die schwierige Weisheit, zu der das absurde Denken die Gründe liefert.

(Camus 2000, 147)

9.3 Bastian Krafts *Orlando* als vergegenwärtigende metanarrative Verhandlung von Identität

Die Geschichte des jungen englischen Adligen Orlando, der nicht nur mehrere Zeitalter durchlebt, sondern in einem gewissen Moment auch zur Frau wird, ist nicht die gewöhnliche Geschichte eines lebenden, liebenden, leidenden, denkenden und schreibenden Menschen. Woolfs Hauptfigur ist vielmehr „ein philosophisches Konstrukt, ein [...] mit Metaphern ausgeschmücktes Paradebeispiel“ (Brault 2011). Gerade weil *Orlando – eine Biographie*, wie der vollständige Titel von Woolfs Roman lautet, dennoch textintern als Biographie gekennzeichnet und diskutiert wird, steht die Frage nach der Identität im Vordergrund; sowohl die nach der narrativen Identität eines Menschen als auch die nach der Identität von Erzählung und Leben.⁸ Krafts Inszenierung⁹ übernimmt diese grundlegende

⁸ Zu den unterschiedlichen Verwendungen des Begriffs „Identität“ vgl. Ricoeur (1991).

⁹ Meine Analyse von Krafts *Orlando* stützt sich auf die Videoaufzeichnung der Premiere am 01.10.2011 durch eine statische, über dem Zuschauerpodest positionierte Kamera, die Erinnerungen an den Besuch der Aufführung am 10.10.2012 sowie meine schriftlichen Aufzeichnungen während der Aufführung am 04.03.2013.

Frage von Woolf und diskutiert sie auf unsere Gegenwart gemünzt mit theatralen und filmischen Mitteln. Die erwähnte bewusste Überschreitung naturalisierbarer Gegebenheiten innerhalb der *histoire* setzt einen starken metanarrativen Akzent und diskutiert das Erzählen selbst sowie seine Möglichkeiten – nicht nur in der Romanvorlage. Die somit hervorgebrachte Sekundärillusion (des dargestellten Erzählaktes) drängt über weite Strecken die Primärillusion (der erzählten Welt) in den Hintergrund (vgl. Lahn und Meister 2013, 171). Was bei Kraft auf die Bühne kommt, ist ein inszenierter Erzählprozess, der sich stets seiner selbst bewusst bleibt. Im Zuge dieses metanarrativen Impetus kommen daher auch ironisch-humoristische Sätze wie der folgende zustande: „Während die Trompeten ‚Wahrheit! Wahrheit! Wahrheit!‘ schmetterten, bleibt uns nichts anderes übrig, als zu gestehen: Er war eine Frau.“

Zu Beginn der Aufführung versammeln sich vier Schauspielerinnen (Sandra Flubacher, Nadja Schönfeldt, Cathérine Seiffert und Victoria Trauttmansdorff) und ein Schauspieler (Leon Pfannenmüller bzw. in späteren Aufführungen Sven Schelker) hinter einem weißen, pultartigen Tisch vorne in der Mitte. Hinter ihnen steht ein weißes, ca. fünf mal drei Meter großes und hochkant stehendes Podest, das als Projektionsfläche dient. Auf dem Tisch vor ihnen liegt ein Bilderkatalog, der von oben gefilmt und auf die Fläche projiziert wird. Auf der ersten Seite dieses Buches steht der Titel der Inszenierung: „Orlando“.

Die Schauspieler sprechen allesamt auch die Texte der in der Vergangenheitsform erzählenden Erzählinstanz, wie sie in Woolfs Roman ebenfalls vorkommt – in Form der für die Inszenierung angefertigten Strichfassung. So wird ca. die ersten fünf Minuten ausschließlich sprachlich erzählt. Alle Schauspieler stehen dabei still in der Mitte der Bühne hinter dem Tisch und sprechen gegen das Publikum. Dadurch herrscht eine große Konzentration auf den Inhalt des Gesprochenen, gerade weil dieser Inhalt noch nicht visuell erzählt wird. In diesen ersten fünf Minuten steht demnach der sprachliche TRS-Kanal im Zentrum der Aufmerksamkeit und arbeitet stark narrativ. Dieser „primacy effect“ (Lahn und Meister 2013, 171) sorgt direkt zu Beginn dafür, dass der Erzählvorgang selbst in seiner narrativsten Form dargestellt wird. Die Primärillusion einer erzählten Welt wird dadurch direkt dekonstruiert und infrage gestellt. Auch im Zuge der folgenden Aufführung bildet die Herstellung der theatralen Szene immer einen fundamentalen Teil ihrer selbst. Erst mit dem Umblättern der ersten auf die Leinwand projizierten Seite, der damit einhergehenden Sichtbarmachung des Untertitels „Eine Biographie“ auf der zweiten Seite und dem gesprochenen Satz „Und das ist Orlando“ wird die erste Szene aufgelöst. Die Schauspieler gehen an Schminktische, die an den Seiten stehen und jetzt beleuchtet sind, und ziehen sich Kostüme

an. Dem Zuschauer wird im nächsten Schritt die Geschichte Orlandos nähergebracht, indem der visuelle Kanal den sprachlichen unterstützt. Eine markierte Trialogizität ist dabei der Standardfall: Die Schauspieler sprechen die Texte der Erzählinstanz sowie der einzelnen Figuren und bleiben dabei doch immer Schauspieler, die auf offener Bühne in Rollen schlüpfen und ihre Kostüme wechseln. Dies lässt sich der übergeordneten Identitätsthematik zuschreiben und der Frage nach einer Einheitlichkeit von Biographien oder Lebenserzählungen. *Orlando* negiert diese Einheitlichkeit und betont damit die Gemachtheit einer jeden Biographie sowie die Konstruktion von Identität. In Krafts Inszenierung „geht es um die zentrale Frage in der modernen Medienwelt, um das Verhältnis von Innen zu Außen, von gewachsenem Ich zur Selbststilisierung“ (Brault 2011). Als die Schauspieler den mittleren Tisch das erste Mal verlassen und zu den Schminktischen gehen, ertönt rhythmische Musik, die von einer singenden Säge getragen wird. Danach sprechen die Schauspieler in der Ich- bzw. der Wir-Form und im Präsens, wenn sie ihre Position als Biographen Orlandos reflektieren. Orlandos Geschichte selbst erzählen sie in der ganzen Inszenierung in sprachlichen Vergangenheitsformen.

Die gesamte Aufführung vergegenwärtigt die Geschichte Orlandos und markiert den Prozess dieser Vergegenwärtigung durch räumliche Dopplungen, weshalb im Folgenden die inszenatorischen Methoden, die das Hier und Jetzt der Aufführung (d. h. den Raum und die Zeit) hervorheben, näher betrachtet werden sollen.

9.3.1 Räumlichkeit

Wie die zuvor besprochene Inszenierung von *Der Fremde* kam auch *Orlando* auf der Studiobühne des Thalia Theaters in der Gaußstraße zur Aufführung. Hierbei wurde jedoch die klassische Gegenüberstellung von Zuschauerpodest und Bühne/Spielfläche beibehalten, sodass kein Erzählen von innen nach außen zustande kommt, sondern alles von der Bühne gegen das Zuschauerpodest gerichtet ist. Diese grundlegende Statik der Aufteilung wird durch ein abstraktes und multifunktionales Bühnenbild (von Peter Baur) dynamisiert, sodass man dennoch von einem statisch-dynamischen Verhältnis von Zuschauerraum und Bühne sprechen kann.

Orlando verfügt über eine mehrfache Dopplung von Erzählräumen. Der von oben gefilmte Tisch vorne erzeugt in der Projektion auf das stehende Podest hinter dem Tisch zunächst einen erzählten Raum. Das Podest selbst wird dadurch zu einem kleineren Erzählraum innerhalb des globalen Erzählraums. Dieses Podest

lässt sich nun hinlegen und wird dann ebenfalls von oben gefilmt. Dies wiederum wird auf eine noch größere Leinwand weiter hinten projiziert, die damit wiederum einen eigenen Erzählraum konstituiert, in dem erzählte Räume sichtbar werden. Die Bilder beider Kameras werden nun zusammen auf die hintere Leinwand projiziert. In vielen Szenen liegen die Schauspieler auf dem nun ebenfalls liegenden Podest (Projektionsfläche A), während auf der hinteren Leinwand (Projektionsfläche B) die Hintergründe zu sehen sind, die aus dem Bilderkatalog vorne auf dem Tisch stammen. Die liegenden Schauspieler bewegen sich dabei so, als stünden sie in genau jener gezeigten Szene. Die Erzählräume Projektionsfläche A (bzw. in diesen Szenen genauer: Podest) und Tisch erzeugen somit gemeinsam erzählte Räume auf Projektionsfläche B, die sich zu den Erzählräumen Podest und Tisch in einem 90-Grad-Winkel verhalten. Die Erzählräume sind horizontal, der erzählte Raum vertikal. Dass die beiden vorderen Erzählräume Tisch und Podest ebenfalls Teil der Bühne sind, betont hier einerseits die Gemachtheit der hinten erzählten Szenen, und ermöglicht andererseits auch eine doppelte narrative Perspektive auf das Geschehen: sowohl eine auf den diskursiven Aspekt (Tisch und Podest) als auch eine *histoire*-basierte (Projektionsfläche B). Das Geschehen auf der Plattform und am Tisch (das Umblättern der Seiten sowie die Bedienung einiger beweglicher Elemente innerhalb der Bilder) zeigt gleichsam den *discours*, das *Wie* des intradiegetischen Erzählens, während das zusammengesetzte Bild auf Projektionsfläche B die metadiegetische *histoire* zeigt, das *Was* des Erzählens: Eine zusammenhängende Darstellung eines Lebens, eine narrative Identität wird durch diese Dopplung gleichsam als hochgradig konstruiert markiert. Unterstützt wird dieses visuell-räumlich Erzählte durch den überlappend und komplementär arbeitenden sprachlichen TRS-Kanal.

Die hintere Projektionsfläche B, die vor allem die erzählte Welt als Doppelprojektion darstellt und damit – wie durch die Verlagerung in die Metadiegesen – das Erzählte räumlich zunächst vom Zuschauer entfernt, wird beim Auftauchen neuer Figuren wie z. B. der russischen Prinzessin Sasha, dem Dichter Nick Greene oder der Erzherzogin Harriet schließlich wieder funktionaler Teil des gesamten Erzählraumes. Die Prinzessin schiebt ein Element der hinteren Projektionsfläche nach vorne, tritt dahinter hervor und steht damit leiblich vor der erzählten Welt. Der visuelle Kanal verdeutlicht somit die Überraschung Orlandos und Unvorhersehbarkeit des Ereignisses. Mit der Prinzessin tritt das erste Mal eine große Liebe in Orlandos Leben und erschüttert damit seine Welt, mit Nick Greene die Dichtkunst, mit der Erzherzogin die Genderthematik – allesamt Momente großer Ereignishaftigkeit, die ihr inszenatorisches Pendant erhalten. Der Schauspieler, der bis dahin in der Projektion Orlando dargestellt hat, steht vom Podest auf, tritt

nach vorne vor das Publikum und berichtet aufgeregt, aber dennoch in der dritten Person und im Präteritum, wie erschütternd dieses Ereignis auf Orlando wirkte. Das Heraustreten aus der bislang doppelt inszenierten Realität hinein in die leibliche Präsenz und direkte Konfrontation mit dem Publikum und damit in den globalen Erzählraum verdeutlicht auf Inszenierungsebene, wie groß diese Veränderung für Orlando war. Die Projektion verändert sich in diesem Moment und zeigt die sich nicht mehr bewegende Silhouette der Prinzessin auf einheitlich rosafarbenem Grund. Die erzählte Zeit wird angehalten und durch den Erzählerkommentar des Orlando-Darstellers unterbrochen: eine narrative Ellipse. Dass der Schauspieler in dieser Szene sprachlich die narratoriale Perspektive, auditiv (durch die Aufregung in seiner Stimme) jedoch noch die figürliche Perspektive innehat, erzeugt ein effektvolles diskrepantes Verhältnis der beiden TRS-Kanäle, das nicht zuletzt ebenfalls die Trialogizität der gesprochenen Worte hervorhebt und damit wiederum die Sekundärillusion betont.

Die hintere Projektionsfläche wird im Laufe der Vorstellung immer fragmentarischer. Einzelne Elemente stehen mit Abstand nebeneinander und auch am Bühnenrand und werden zudem in einzelnen Szenen nacheinander im Sekundentakt angestrahlt. Außerdem schieben die Schauspieler kleinere, etwa manns hohe Spiegelemente zwischen Podest und ehemalige Projektionsfläche B. Das langsam dekonstruierte Bühnenbild kann als Visualisierung des Erzählens selbst verstanden werden, das immer grenzüberschreitender und fragmentarischer wird. Auch mit diesen Mitteln wird die kohärente narrative Identität infrage gestellt und der Konstruktions- wie der Dekonstruktionsvorgang werden betont.

Ab dem Auftritt der Erzherzogin Harriet wird das Podest mehr und mehr zur real-szenischen Spielfläche. Die Projektion auf der hinteren Leinwand zeigt hier nur noch die Bilder vom vorderen Tisch, während die Vorgänge auf dem Podest nicht mehr Teil der Projektion sind, sondern senkrecht im realen Raum gespielt werden. Ca. 20 Minuten vor Ende der Aufführung wird das Podest wieder hochkant aufgestellt und als Projektionsfläche genutzt. Auf diese Projektionsfläche A und die hintere, mittlerweile fragmentarische Projektionsfläche B, die nur noch aus einzelnen Bildersäulen besteht, werden nun die gleichen – und nicht mehr überlagerten – Inhalte projiziert. Außerdem spielen nun szenisch verkörperte Dialoge auf der oberen Kante der Projektionsfläche A, dem aufgestellten Podest. Orlandos Geschichte wird somit von der Dopplung in die einfache Projektion bzw. die direkte Darstellung gehoben und dadurch auch räumlich vergegenwärtigt.

Passend dazu wird auch das Publikum gelegentlich in die Diegese gezogen und damit näher an Orlandos Erlebnisse gebracht. Als Orlando einen Ehepartner sucht, gehen die Schauspieler auf das Publikum zu, geben einzelnen Zuschauern

die Hand und schauen sich ihre Hände an, um danach festzustellen, dass jeder außer Orlando einen Partner hat. Ein Händeschütteln im Theater muss immer als figurale haptisch-perzeptive Perspektive gedeutet werden, da Figur und Zuschauer hier haptisch das Gleiche wahrnehmen können. Zudem wird das Publikum hier aktiv in die Diegese gezogen und als Masse der Verheirateten figuralisiert. Ob die Zuschauer tatsächlich einen Ehering tragen oder nicht, spielt keine Rolle. Die raumzeitliche Vergegenwärtigung wirkt somit nicht nur einseitig durch ein Annähern an das Publikum (im Zuge der oben beschriebenen Rücknahme der Dopplungen), sondern auch durch ein Heranziehen der Zuschauer, eine nonverbale Aufforderung, einen Teil der erzählten Welt darzustellen und durch diese Figuralisierung ihren ontologischen Status im Narrationsgefüge zu verändern. Trotz dieser Methoden muss jedoch gesagt werden, dass dem Publikum nicht wirklich die Möglichkeit einer *bottom-up*-Partizipation geboten wird. Es erfüllt lediglich die Funktion des intradiegetischen Adressaten, der nicht selbst zum Sender wird. Der Narrativitätsmodus bleibt somit *scripted-receptive* (vgl. Ryan 2006), d. h. dem *top-down*-Prinzip verhaftet.

9.3.2 Zeitlichkeit

Eine große digitale Uhr, die auf den weißen Hintergrund projiziert wird, zeigt schon während des Zuschauereinlasses die Echtzeit an. Auch das Ticken eines Sekundenzeigers ist zu hören, das noch bleibt, wenn die Aufführung schon begonnen hat und ein häufig wiederkehrendes Element der Inszenierung ist. Immer wieder flechten die Schauspieler in die sprachlichen Erzählpassagen die Echtzeit der Aufführungssituation ein, wie z. B. Trauttmansdorff zu Beginn: „Nachdem er über die Truhe gestolpert war um ...“ – hier schaut sie auf die Uhr und sagt – „20:11 Uhr ...“. Der sprachliche TRS-Kanal ist hier also zu einem gewissen Grad flexibel und abhängig von der jeweiligen Aufführung. Da die aufgezeichnete Premiere erst um 20:07 Uhr anfang, wurde dieser Satz in den meisten anderen Aufführungen vermutlich schon vor 20:11 Uhr gesprochen und enthielt infolgedessen eine andere Uhrzeitangabe. Dieses Prinzip zieht sich durch die gesamte Aufführung, sodass auch Sätze wie z. B. „Eines Morgens – um 21:08 Uhr – erwachte Orlando nicht“ entstehen. Das nachträgliche sprachliche Erzählen vermischt sich permanent mit der Gegenwärtigkeit der Darstellung. Auch wenn wir eine schon vergangene Geschichte erzählt bekommen (markiert durch die Verbformen), so hängt diese Vergangenheit doch untrennbar mit der Gegenwart der Rezeption zusammen. Es wird deutlich, dass in der Jetztzeit ein Biograph (mit mehreren Stimmen) die vergangene Geschichte Orlandos erzählt. Die Gegenwart

dieses Biographen ist ebenso unsere Gegenwart, die TRS-Zeit ist in dieser Inszenierung als gleichzeitig markiert. In Metakomentaren besprechen die Schauspieler z. B. die Schwierigkeiten beim Schreiben einer Biographie und vergleichen die vielen Perspektiven, die man auf den zu beschreibenden Menschen hat, mit den „tausend Kameras“, die „in tausend verschiedenen Winkeln“ jederzeit unsere Gesichter filmen und somit widersprüchliche Versionen von ihnen erzeugen, die in der Biographie jedoch zu einem vollständigeren Bild der Person zusammengesetzt werden müssten und könnten. Die Fragmentierung von Identität wird hier gleichsam als Prinzip der Konstruktion derselben behandelt.

Die leitmotivische Vergegenwärtigung vergangener Ereignisse und Personen wirkt sich schließlich auch auf das sprachliche Erzählen aus, wenn audiovisuelle Elemente hinzukommen. Sätze wie „Das ist Orlando, wie er ...“ reihen sich bei der Beschreibung der hinteren Doppelprojektion aneinander und wirken wie ein historisches Präsens, das gerade bei der Betrachtung eines Bildes in der Beschreibung am Platz scheint.

In Bezug auf die Zeitlichkeit werden diejenigen Szenen unüberschaubar komplex, in denen Orlandos Zeitgenossen aus dem siebzehnten Jahrhundert Auskunft über ihn geben. Die Schauspieler werden in diesen Momenten im Figurenkostüm mit einer Handkamera gefilmt. Sie sprechen in der Vergangenheitsform direkt in die Kamera, während das Bild auf die hintere Leinwand projiziert wird. Die Differenz der zeitlichen Ebenen wird spätestens in diesem Moment ad absurdum geführt. Was Woolf im Roman mit der erzählten Zeit macht, überträgt Kraft mit theatralen und filmischen Mitteln in die Aufführungszeit. Die einzige Möglichkeit, dies ansatzweise zu naturalisieren, bestünde darin, zu sagen, dass der gegenwärtig erzählende Biograph Zeugnisse von Orlandos Zeitgenossen direkt zitiert, die diese noch zu Lebzeiten, aber nach ihren Erlebnissen mit Orlando, zu Papier brachten oder bringen ließen. Auch dieser Ansatz wird jedoch durch die hervorgehobene Nutzung von Handkameras direkt wieder negiert. Die innerhalb der Diegese historischen Zeugnisse werden hier ebenfalls vergegenwärtigt und in Form zeitgenössisch-medialer Präsentation re-inszeniert, wie ein Biograph vergangene Ereignisse durch seine Erzählung in die Gegenwart holt.

Stellenweise werden die Sekunden mitgezählt. Eine Schauspielerin sagt währenddessen: „Die Zeit verrinnt. Fünf Minuten. Fünf Jahre“ bzw. spricht sie in einer späteren Szene ebenfalls im Sekundentakt aufeinanderfolgende Monatsnamen, während die anderen die real ablaufenden Sekunden zählen. Sie erzählt somit raffend und verdeutlicht hierdurch in metanarrativer Manier die Diskrepanz zwischen den unterschiedlichen Zeitabläufen oder -ebenen in Erzählungen. Auch kann man hierin eine Behandlung der Subjektivität des Zeitempfindens sehen.

Gegen Ende der Aufführung sitzt Orlando am Schreibtisch und schreibt über Jahre an einem Manuskript. Die Monate werden wie oben beschrieben von den anderen Schauspielern im Sekundentakt gezählt. Der vordere, vormals vor allem zur Erzeugung erzählter Räume genutzte Tisch wird hier selbst zur Darstellung einer diegetischen Gegebenheit genutzt. Eine Schauspielerin (Flubacher) sitzt an diesem Tisch und hält eine Feder, während die anderen (der Biograph) auf der oberen Kante des wieder aufgestellten und als Projektionsfläche dienenden Podestes darüber sprechen, wie wenig es über eine Person zu erzählen gibt, die nur am Schreibtisch sitzt und denkt, dass Leben und Denken im Grunde zwei prinzipiell verschiedene Dinge wären. Die vom Kollektiv ausgesprochene Entscheidung, Orlando müsse endlich zu einem Schluss kommen, nimmt die in dieser Szene Orlando darstellende Schauspielerin auf, dreht sich zu den anderen um und einigt sich mit ihnen darauf, die letzten zehn Minuten der Aufführung anbrechen zu lassen, wodurch sie wiederum erzählte Zeit und TRS-Zeit zusammen bringt.

Ein zeitdeckendes Erzählen ist in *Orlando* genauso stark hervorgehoben wie die Zeitraffung in Bezug auf die Ereignisse in Orlando's Leben. Das Erzählen selbst wird hier auf die Bühne gebracht und metanarrativ verhandelt. Die theatrale Erzählung dauert so lange wie das biographische Erzählen. Die Passagen, die Orlando's Leben beschreiben, sind damit bereits metadiegetischer Art und folgen einer anderen zeitlichen Struktur: Wie in Woolfs Roman werden in ihnen sehr große Zeitsprünge gemacht – Orlando lebt in unterschiedlichen Zeitaltern –, es liegt im Verhältnis von intra- und metadiegetischer Ebene folglich stark zeitraffendes Erzählen vor.

Einzelne kurze Szenen dieser Metadiegeese erzählen jedoch tatsächlich szenisch/zeitdeckend. Diese finden vor allem stehend auf dem Podest statt, das in diesen Momenten ein szenischer Erzählraum wird, ohne als Projektion auf die hintere Leinwand übertragen zu werden. Hier sprechen z. B. Orlando und Sasha einen Dialog in Echtzeit. In mikrostruktureller Hinsicht ist in diesem Moment das erste Mal keine narrative Mittelbarkeit markiert. Die Szene dauert jedoch nur etwa eine Minute.

Orlando's Warten auf Sasha wird dann wiederum direkt in die Gegenwart der Aufführung übertragen. Alle Schauspieler wiederholen mehrmals „Er wartete“ und lassen dazwischen Pausen des tatsächlichen Wartens. Dieses repetitive sprachliche Erzählen erhöht seine Geschwindigkeit (*pace*) und Lautstärke (*volume*) sowie seine emphatischen Betonungen (*emphatic stress*), wodurch auditive Mittel der Stimme Orlando's Ungeduld verdeutlichen.

Auditiv wirksam ist zudem vor allem die häufig eingesetzte Musik, die wie ein filmischer Soundtrack wirkt (komponiert von Arthur Fussy). Nicht *live* gespielt, sondern aufgenommen und über Lautsprecher abgespielt, hört der Zuschauer zumeist ein mit barock anmutenden Cembaloklängen untermaltes Streicherquartett, das ein staccatoartiges Voranschreiten der Zeit illustriert und damit die Erzählzeit zu einem mitreisenden Strudel formt, dem man sich als Zuschauer nur schwer entziehen kann. Passend dazu folgen die auf der hinteren Leinwand gezeigten Szenen ziemlich schnell aufeinander, sodass Raum- und große Zeitsprünge zu Leitmotiven werden und nur die gleichbleibende Musik den Zusammenhang bewahrt und darauf aufmerksam macht, dass es ein zusammenhängendes Leben ist, das hier angeblich erzählt wird. Auch der auditive TRS-Kanal verdeutlicht daher sowohl den internen Zusammenhang als auch die Gemachtheit biographischer Erzählungen.

Die letzten zehn Minuten werden sprachlich eingeleitet. Die bislang auf dem vorderen Tisch stehende Digitaluhr wird über dem aufrecht stehenden Podest aufgehängt, sichtbar für das Publikum. Orlando beendet sein Manuskript und landet in der heutigen Gegenwart. Er wundert sich über die ohne Pferde fahrenden Kutschen und über Schalter, die – werden sie betätigt – den ganzen Raum mit Licht durchfluten lassen. Die Frage „Und jetzt?“ wird häufiger wiederholt, die Schauspieler verbreiten ein starkes Gefühl von Gehetztheit und Stress. Auffällig ist in diesen letzten zehn Minuten außerdem das Fehlen der später erzählenden sprachlichen Erzählinstanz des Biographen. Alle Schauspieler sprechen nur noch Rollentexte, die fragmentarisch aneinander gefügt werden. Häufig fragen sie einander nach der genauen Uhrzeit oder vergleichen ihre – angeblich unterschiedliche Minuten anzeigenden – Uhren, schieben dabei die Leinwand- und Spiegelemente über das Bühnenbild und verkünden: „Der Augenblick der Gegenwart ist da.“ Diese letzten zehn Minuten werden durchmischt mit rhythmischer, unmelodiöser Musik, die sehr geräuschlastig ist und auch Frequenzen aus Nachrichten und Wetterberichten enthält. Die Gegenwart ist die Zeit der Reizüberflutung, erzählt wird hier postdramatisch, chaotisch, hektisch: „Willkommen im multimedialen Zeitalter, hier splittet sich Orlandos Leben auf in quer durch das World Wide Web verstreute Informationshäppchen und effekthascherische Musikvideos“, schreibt Brault (2011) über diesen Moment der Inszenierung. Das Tempo wird angezogen, die Musik wird lauter, bevor alles plötzlich stoppt, die Schauspieler ruhig stehen bleiben und nur noch das Ticken der Uhr hörbar ist. Die Schauspieler treten an den vorderen Tisch, schauen zur Uhr hinauf und zählen die letzten zehn Sekunden rückwärts ab. Nach der „Null“ blickt sich eine Schauspielerin um und fragt: „Orlando?“, eine andere klappt laut den auf

dem vorderen Tisch liegenden Bilderband zu und mit dem Erlöschen allen Lichts endet die Aufführung.

9.3.3 Resümee

Krafts *Orlando* changiert zwischen Konstruktion und Dekonstruktion von Identität und Illusion, wobei beide Pole gleichsam betont werden. Der Prozess der Vergegenwärtigung tritt in seiner Gemachtheit ebenfalls klar zutage. Räumlich werden perspektivische und erzählerische Dopplungen eingeführt und wieder aufgehoben, und die erzählte Zeit beschreibt einen schnellen Ritt durch die letzten Jahrhunderte, bevor sie in einem mitreißenden Strudel und musikalisch unterstützt in der Gegenwart ankommt. Diese Gegenwart war bislang vom Erzählakt des Biographen selbst geprägt und identisch mit der Rezeptionszeit des Publikums. In dem Moment, in dem die erzählte Zeit in der Gegenwart der Darstellung ankommt, verschwindet jedoch diese Erzählebene, deren Sekundärillusion bislang die Primärillusion bestimmte und das performative überformt das sprachliche Erzählen. In diesem Akt der raumzeitlichen Vergegenwärtigung zeigt die Inszenierung sowohl auf abstrakte Weise den konstruierenden Impetus beim Erzählen von (Lebens-)Geschichten als auch in metanarrativer Hinsicht Möglichkeiten des Transmedialen innerhalb der performativen Narration.