

10 Fazit: Die Produktivität eines narratologischen Analysemodells für Theaterinszenierungen

Die vorliegende Arbeit nähert sich dem Gegenstandsbereich der performativen Narration zweigleisig. Einerseits bietet sie ein umfassendes theoretisches Fundament: Sie charakterisiert sich in Bezug auf die Forschungsfelder der klassischen und postklassischen Narratologie als transmedial und neoklassisch und schlägt außerdem eine Brücke zur Theaterwissenschaft bzw. insbesondere der Theatersemiotik. Andererseits bietet sie aber auch ein heuristisches Analysemodell, das sich zur praktischen Anwendung in der erzähltheoretisch orientierten Aufführungsanalyse eignet, in der die narrative Dimension bislang unterrepräsentiert war. Die entwickelten Analysekatégorien machen es möglich, das theatrale Erzählen intersubjektiv nachvollziehbar zu beschreiben und in narratologischer Hinsicht nicht nur in intertheatrale, sondern auch in intermediale Kontexte zu stellen. Meine Arbeit stellt erstmalig ein konzises narratologisches Analysemodell für diese besondere Form des Erzählens bereit, das gleichzeitig die Performanzdimension als fundamentalen Bestandteil stets hervorhebt und in sich integriert. Somit wird nicht nur eine beachtliche Forschungslücke der transmedialen Narratologie und Erzählforschung allgemein geschlossen; auch bestehende theaterwissenschaftliche Analysemodelle für Inszenierungen (vor allem solche theatersemiotischer Provenienz von Elam oder Fischer-Lichte) werden erweitert und in einen größeren Kontext gestellt. Performativität und Narrativität zusammen und nicht als Gegensätze zu denken, eröffnet die Möglichkeit einer Annäherung theaterwissenschaftlicher und narratologischer Forschung. Wie in der Theaterwissenschaft bereits narrative Performances analysiert wurden (vgl. z. B. Tecklenburg 2014), so nähert sich meine Studie dem Phänomen der performativen Narration gleichsam von der anderen – der narratologischen – Seite und schließt somit den Kreis. Anders als bei Tecklenburg ist meine Arbeit daher auch nicht korpusbasiert, sondern behandelt seinen Gegenstand von (erzähl-)theoretischer und transmedialer Warte. Dabei wurden die vor allem literaturwissenschaftlichen narratologischen Forschungsdebatten und Analysekonzepte in Bezug auf einen anderen Forschungsgegenstand – das Kompositmedium Theater – weitergeführt, präzisiert und je nach Bedarf modelliert. Das vorliegende Projekt schreibt sich daher nicht nur in die lange Forschungstradition der literaturwissenschaftlichen wie der transmedialen und allgemein postklassischen und neoklassischen Narratologien ein, sondern eröffnet selbst zahlreiche Anknüpfungspunkte der wissenschaftlichen Auseinandersetzung, in narratologischer wie in

theater- oder performancetheoretischer und -praktischer Hinsicht. Die performative Narration vereinigt in sich sämtliche potentiell narrativen Kanäle, die in anderen Medien (teilweise) ebenfalls ihren Niederschlag finden. Die hier in Bezug auf den Gegenstandsbereich der repräsentierenden Theaterinszenierung geführten Diskussionen und entwickelten Analysekatoren sind somit rückwirkend wiederum auf andere Medien übertragbar. Ein hochdynamisches, mehrkanaliges und multimodales Repräsentationssystem birgt ein großes Potential zur präziseren Analyse narrativer Repräsentation in sämtlichen Medien und trägt damit dazu bei, das Phänomen der Narrativität insgesamt genauer zu erfassen und analysierbar zu machen.

Zunächst hat sich in einer systematischen Sichtung existierender Bedingungen der Narrativität gezeigt, dass das Theater innerhalb einer als graduelles Phänomen verstandenen Narrativität als hochgradig narratives Medium klassifiziert werden kann und muss. Es erzählt sprachlich, und es erzählt, indem es auf allen sinnesphysiologischen Kanälen zeigt. Es formt die Narration sprachlich *und* visuell, auditiv, olfaktorisch, haptisch und gustatorisch, womit es sich einerseits als Kompositmedium zwischen Dichtung, Malerei, Tanz, Rauminstallation, Musik etc. positioniert und diese Teilbereiche in sich vereinigt. Andererseits kommen ihm dadurch aber auch sehr viel komplexere Möglichkeiten des Erzählens zu als dem schriftsprachlichen Erzählen oder auch audiovisuellen Erzählformen technisch vermittelnder Medien. So betonen u. a. auch Barthes, Pfister, Fischer-Lichte oder Pavis bereits die hohe Komplexität des theatralen Zeichens – ohne diese jedoch in den Zusammenhang mit der resultierenden Komplexität der performativen Narration zu stellen. In der Untersuchung der verschiedenen Narrativitätskonzeptionen hat sich gezeigt, dass das Theater alle Bedingungen erfüllen kann – seien es engere oder weitere Narrativitätsparameter, die Minimalerzählung mit ereignishafter Zustandsveränderung, die *experientiality*, *tellability* oder die Narrativität als ein kognitives Schema, das im Rezeptionsprozess seinen eigentlichen Niederschlag findet. Auch finden sich im performativen Erzählen auf der Bühne die Funktionen der narrativen Mittelbarkeit erfüllt, die nicht mit der im Theater vorzufindenden technisch-physiologischen Unmittelbarkeit zu verwechseln ist – ein Tatbestand, der in der Vergangenheit häufig dazu führte, dem Theater die Mittelbarkeit per se abzusprechen. Diese Frage der narrativen Mittelbarkeit ist unabhängig von der Debatte um den Erzähler und seine Existenz oder Nicht-Existenz außerhalb der Diegese diskutierbar. Es ist somit wichtig, auch die performative Darstellung von Ereignissen als narrative Repräsentation von Ereignissen oder als medienspezifische Erzeugung einer von der Welt der Darsteller und Zuschauer getrennten *storyworld* oder Diegese mit anderen raumzeitlichen Bedingungen zu begreifen, der man ebenfalls mit medienspezifischer *charity*

(Walton 1990) begegnen muss. Das heißt, man geht nicht davon aus, dass Fausts Arbeitszimmer in Stemanns Inszenierung lediglich aus einer Tür besteht und sonst keine Wände hat. Die nicht repräsentierten Elemente der erzählten Welt werden durch den Rezipienten in seiner Vorstellung im Sinne des *principle of minimal departure* (Ryan 1991) wie auch in narrativen Repräsentationen anderer Medien ergänzt. Gleichzeitig werden medienspezifische Elemente ignoriert und nicht als Teile der repräsentierten Diegese begriffen – die spezifische Körperlichkeit und Stimmlichkeit der Schauspieler, sichtbare Scheinwerfer oder (Dreh-)Bühnenelemente versteht der Zuschauer intuitiv als Aspekt der Darstellung, der nicht Teil des Repräsentierten ist. Ich habe aufgrund dieses Befundes dafür argumentiert, in der Nachfolge von Chatmans *covert narrator*, der ebenfalls nur funktional nachweisbar ist, und als konzeptionelle Fortführung von Kuhns (2011) Unterscheidung zwischen visuellen und sprachlichen Erzählinstanzen, ein Repräsentationssystem anzunehmen, das die terminologischen Schwierigkeiten des Erzählerbegriffes und auch des Erzählinstanzenbegriffes umgeht, und dieses gleichsam zum Fundament meines Analysemodells werden zu lassen. In diesem Theatralen Repräsentationssystem (TRS) werden narrative Selektions-, Ordnungs-, Kommentar- und Präsentations- oder Perspektivierungsfunktionen realisiert, sodass hier nicht nur eine doppelte Zeitlichkeit, sondern auch eine doppelte Räumlichkeit von *histoire* und *discours* nachweisbar und somit die narrative Mittelbarkeit sichtbar werden. Das Präfix „Re-“ macht dabei auf die Ikonizität der Darstellung – den Unterschied von Repräsentation und Repräsentiertem – aufmerksam und impliziert nicht etwa eine nachträgliche Darstellung von bereits zuvor Geschehenem. In diesem Punkt liegt auch der Unterschied zwischen repräsentierender performativer Narration und den Happenings der Performance Art. Dort von einem Repräsentationssystem zu sprechen, wäre irreführend und dem Untersuchungsgegenstand nicht angemessen. Selbstverständlich arbeiten auch Künstler der Performance Art mit sämtlichen Kanälen, die das TRS bilden, und stellen sie in ein dynamisches Miteinander. Anders als auf der Theaterbühne sollen dabei jedoch gerade keine (mehr oder weniger) fiktiven Ereignisse repräsentiert werden, sondern die Performance selbst ist das Ereignis, das präsentiert wird, weshalb man konsequenterweise in Bezug auf die Performance Art von einem Präsentationssystem sprechen müsste.

Eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Theaterinszenierungen sieht sich dennoch immer mit der Problematik konfrontiert, dass Aufführungen sich in ihrem Verlauf erschöpfen und keine tradierbaren Artefakte sind – wenn man sie auch mit Currie (2010) als intentional-kommunikative Artefakte begreifen kann.

Eine Inszenierungsanalyse stützt sich daher immer auf einzelne, in ihrer Gesamtheit nicht rekonstruierbare Aufführungen; das gilt nicht nur für herkömmliche theaterwissenschaftliche Analysen, sondern auch für die Theaternarratologie.

Aufgrund dieser medialen Konzeption der theatralen Performance hat sich in der Annäherung an das Theater die Notwendigkeit gezeigt, sich gegenüber dramentheoretischen wie dramennarratologischen Ansätzen zu positionieren, die häufig nicht klar oder gar nicht von theatertheoretischen Ansätzen getrennt auftreten, obwohl die dort behandelten textlichen Artefakte sich gerade durch ihre Tradierbarkeit auszeichnen. In der Behandlung jener Ansätze wurde deutlich, dass dem vermeintlich strukturellen Unterschied von Drama und Erzähltext, wie er vor allem von Forschern wie Szondi und Pfister vertreten wird, nicht zuzustimmen ist. Was Pfister Episierungstendenzen nennt und als Ausnahme im absoluten Drama betitelt, ist als Normalfall anzusehen, da jedes Drama und jede auf einem Dramentext basierende Theaterinszenierung wie auch epische Texte ein vermittelndes Kommunikationssystem – im performativen Erzählen das Theatrale Repräsentationssystem – aufweisen. Jede Inkonsistenz im Raum-Zeit-Kontinuum des Dargestellten – d. h. jeder innerrepräsentative Ortswechsel und jeder kleine Zeitsprung, jede Zeitraffung und jede Zeitdehnung – weist auf die Grenze von Repräsentation und Repräsentiertem hin. Ein Forschungsdesiderat der (historisch orientierten) Dramennarratologie sind korpusgestützte Analysen zu der Frage, ob in den Nebentexten von Dramen meistens extradiegetisch im Präsens erzählt wird – eine Erzählform, die in der narrativen Prosaliteratur erst seit dem zwanzigsten Jahrhundert Konjunktur hatte.

Die Beschäftigung mit Aspekten der Dramennarratologie hat gezeigt, dass in diesem Forschungsfeld einerseits vor allem Vorkommnisse homodiegetischen Erzählens analysiert werden, andererseits aber auch zunehmend die Realisierung von Funktionen narrativer Mittelbarkeit durch heterodiegetische Erzählssysteme Beachtung finden – sei es in strikt transgenerischen Zugängen oder in Ansätzen, die auch eine mögliche theatral-performative Umsetzung mitdenken. Die Performanz – die oft als ein in der Plurimedialität des Textes angelegtes Phänomen begriffen wird – sehe ich in meinem transmedialen Ansatz als Merkmal wirklich verschiedener Inszenierungen eines Stückes mit unterschiedlichen Autorenkollektiven. Das von mir entworfene dynamische narratologische Modell theaterspezifischer Kommunikation berücksichtigt nicht nur die Besonderheiten der innertheatralen Kommunikation zwischen Produzenten und Rezipienten, sondern ist zudem mit den narratologischen Modellen anderer Medien vergleichbar. Das in dieser Hinsicht in der Einleitung der vorliegenden Arbeit hervorgehobene Forschungsdesiderat wurde damit behoben. Zudem habe ich in Zusammenhang der theatral-narrativen Kommunikation die Besonderheit der *Trialogizität* betont:

Neben der „Stimme“ des Erzählers – d. h. der metaphorischen Stimme der Repräsentation selbst – und der Stimme der Figur hören wir immer auch die tatsächliche Stimme der Schauspielerin. Im Theater bildet die *liveness* der Aufführungssituation somit eine wichtige Grundkonstante auch der narrativen Kommunikation. Diese Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption ist es, die viele Wissenschaftler dazu verleitet, Pfisters erwähneter These eines fehlenden vermittelnden Kommunikationssystems zu folgen.

Mein mit so einem vermittelnden Kommunikationssystem vergleichbares Theatrales Repräsentationssystem (TRS) gliedert sich in die sechs besprochenen Kanäle, die zumeist aus einer Vielzahl von Modi bestehen. In einer Evaluation der Narrativität ist es möglich, die Narrativitätswerte der einzelnen Kanäle getrennt voneinander zu eruieren und diese einander gegenüberzustellen. So kann mit Bezug auf die Narrativität begründet werden, warum eine Inszenierung vornehmlich sprachlich erzählt, eine andere aber vielleicht besonders visuell oder gar auditiv. Da die einzelnen Kanäle zudem in einem dynamischen Miteinander agieren und ihre getrennte Betrachtung nur aus analytischen Zwecken sinnvoll ist, bedingt sich allerdings auch ihre jeweilige Narrativität – insofern die Kanäle in einem überlappenden oder komplementären Verhältnis stehen. Durch den Gebrauch von Leitmotiven wird es somit z. B. dem auditiven Kanal möglich, eine Ereignishaftigkeit darzustellen; ein Mittel, das ihm außerhalb des Systemkomplexes nicht gegeben wäre. Außerdem erhalten einzelne Kanäle eine gesteigerte Möglichkeit, Zeitverhältnisse zu markieren. Die Einbettung einzelner Kanäle oder auch Modi in ein Repräsentationssystem bildet damit das Fundament, auf dem multimodale Erzählungen analysiert werden können: die getrennte und dennoch gemeinsame und sich bedingende Wirkungsweise der einzelnen Bestandteile.

Die Kapitel 6 bis 8 haben sich sowohl theoretisch als auch praktisch-modellkonstituierend mit den drei großen narratologischen Analysekatoren Zeit, Raum und Perspektive/Fokalisierung auseinandergesetzt. Die Parameter Genettes zur narratologischen Zeituntersuchung haben sich in der Übertragung auf das performative Erzählen dabei als unproblematisch erwiesen: Im zeitlichen Verhältnis von *discours* und *histoire* bzw. von Erzählzeit und erzählter Zeit lassen sich auch hier Dauer, Ordnung und Frequenz untersuchen. Da ich in meinem Modell nicht von einem Erzähler ausgehe und die narrative Mittelbarkeit im TRS lediglich durch die Erfüllung der Erzählfunktionen nachweisbar ist, bedurfte es einer genaueren Beschreibung und Begründung, eine Erzählerzeit – bzw. hier: eine TRS-Zeit – als Zeitpunkt des Erzählens anzunehmen, die von der Erzählzeit zu unterscheiden ist. Im Theater sollte man nicht annehmen, dass Erzählzeit und TRS-Zeit per se gleich sind – ein Urteil, zu dem die *liveness* der performativen Narration nur zu leicht verleitet –, sondern die TRS-Zeit als unmarkiert begreifen,

wenn keine Hinweise zu ihrer genaueren Einordnung geliefert werden. Deshalb kann bei Theateraufführungen auch nicht unbegründet von gleichzeitigem Erzählen gesprochen werden: Der Erzählzeitpunkt ist in den meisten Fällen unmarkiert, kann aber auch durchaus häufig später situiert werden als der Zeitpunkt der dargestellten Ereignisse. Hinzugefügt wurde dem Analyseparameter der Zeit das *zeitgleiche Erzählen*, das im an das Sukzessionsprinzip gebundenen schriftsprachlichen Erzählen nicht verwirklicht werden kann. Hierbei werden zwei in der Diegese gleichzeitig oder auch zu unterschiedlichen Zeitpunkten stattfindende Ereignisse zeitgleich – räumlich hinter- oder nebeneinander – im Diskurs erzählt.

Die in der narratologischen Forschung unterrepräsentierte Analysekategorie Raum hat sich als komplexer, aber für die performative Narration nicht zu vernachlässigender Bestandteil eines Analysemodells erwiesen. Das generelle Prinzip der Raumschachtelung findet sowohl im physikalischen Aufführungsraum, im Erzählraum des *discours*, als auch in den erzählten Räumen der *histoire* Niederschlag. Räume werden dabei nicht nur visuell, sondern vor allem auch sprachlich und auditiv, aber potentiell ebenfalls durch die übrigen TRS-Kanäle erzeugt. Bei der Raumerzeugung spielt der Zuschauer eine entscheidende Rolle, denn je abstrakter das Bühnenbild ist, desto mehr muss der Rezipient die nur angedeuteten Räume mental selbst konstituieren. Die Konstitution erzählter Räume wird dabei ebenfalls stärker figurenabhängig, und die Grenzen zwischen einzelnen erzählten Räumen werden mit zunehmender Abstraktion fließender. Von sich aus sind alle Räume dabei bedeutungsneutral und werden im Zuge der Aufführung durch den Rezipienten semantisiert – wobei diese Semantisierung freilich durch das Autorenkollektiv im Vorbereitungsprozess der Inszenierung bereits angelegt und damit forciert werden kann. Sowohl die drei Raumachsen als auch das Verhältnis von innen und außen können im Verhältnis von Zuschauer-raum zur Spielfläche sowie im Verhältnis von Erzählräumen und erzählten Räumen somit prinzipiell zur Bedeutungskonstitution genutzt werden und dadurch die Narration nachhaltig beeinflussen. Erzählräume und erzählte Räume können zudem in ihrer divergierenden Größe in Relation gestellt werden, sodass sich zu den Zeitanalysekategorien der Dauer die parallelen Raumanalysekategorien *raumdehnendes*, *raumdeckendes* und *raumreduzierendes Erzählen* ergeben haben.

Die problematischen und auch innerhalb der narratologischen Forschung häufig diffundierenden Kategorien der narrativen Perspektive und Fokalisierung wurden in der vorliegenden Studie strenger getrennt, wodurch sowohl Genettes tripolares Fokalisierungsmodell als auch Schmidts bipolares Perspektivmodell integriert werden konnten. Die Grenze zwischen diesen beiden Konzepten bezieht

sich auf die Unterscheidung von Wahrnehmen (Perspektive) und Wissen (Fokalisierung), wodurch sich zwei unterschiedliche Frageformen ergeben: Die Frage der Perspektive lautet allgemein: *Nimmt der Erzähler wahr oder die Figur?*, wohingegen die Frage der Fokalisierung etwas komplizierter lauten muss: *Weiß der Erzähler (aufgrund seiner Wahrnehmung) mehr, genauso viel wie oder weniger als irgendeine der Figuren?* Ein Grund für die häufig gemischte Betrachtung dieser trennbaren Konzepte liegt in der Tatsache, dass Wissen immer auch auf einer vorherigen Wahrnehmung beruht, sodass sich die Notwendigkeit ergeben hat, auch in Bezug auf die Wahrnehmung unterschiedliche Formen der Fokalisierung terminologisch zu unterscheiden – wie es in der Filmnarratologie bereits ähnlich in Bezug auf auditive und visuelle Elemente geschehen ist (vgl. Kuhn 2011). Die Kategorie der Fokalisierung wird hier somit – da sie sich auf das Wissen bezieht – wie die Narrativität selbst als graduelles Phänomen betrachtet.

Da man das TRS als abstraktes Konstrukt begreifen und es infolgedessen nicht anthropomorphisieren sollte, müssen für eine narratorial eingestellte Perspektive wie für einen Wissensvorsprung oder -rückstand die Wahrnehmung und das Wissen des Zuschauers als Pendant zur Wahrnehmung des Erzählers herangezogen werden. Einem abstrakten Repräsentationssystem sollte man keine Wahrnehmung oder ein bestimmtes Wissen zuschreiben. Dieser Schritt war argumentativ insofern wenig problematisch, da auch in der klassischen Narratologie (bei Genette) davon ausgegangen wird, dass der Erzähler nicht mehr weiß, als er dem Leser mitteilt, sodass der Informationsstand des Zuschauers die eigentlich ausschlaggebende Kategorie bildet. Das Theater ist darüber hinaus der Ort, an dem am meisten mit dem Kontextwissen der Rezipienten gespielt wird: Eine Inszenierung kann häufig annehmen, dass der zugrundeliegende Dramentext dem Zuschauer bekannt ist; ein Erzähltext nimmt dies niemals an. Somit bedingen hier die Kontexte sehr viel stärker das Mehrwissen der Zuschauer, was unmittelbare Auswirkungen auf den Fokalisierungscode hat, der sich dadurch sehr viel stärker der Nullfokalisierung nähert.

Die theaternarratologischen Beispielanalysen, in denen gezeigt wurde, wie die entworfenen Kategorien je nach Inszenierung fruchtbar angewendet werden können, erheben keinesfalls den Anspruch, umfassend oder für die deutschsprachige Theaterkultur repräsentativ zu sein. Vielmehr wollte ich durch die Hervorhebung auffälliger Merkmale des Zusammenspiels der erzählenden Kanäle des Theatralen Repräsentationssystems, der Markierung von Trialogizität, der Zeit- und Raumkonstitutionen und -semantisierungen sowie der Perspektivierungen und Fokalisierungen einen beispielhaften Einblick in die Produktivität geben, die eine narratologisch orientierte Aufführungsanalyse birgt. Da ich Narratologie, wie hervorgehoben, vor allem als eine heuristische Wissenschaft begreife, sollen

auch die vorgeschlagenen Interpretationshypothesen in den Beispielanalysen nicht im Vordergrund stehen. Wichtiger war es mir zu zeigen, wie der intersubjektiv nachvollziehbare narratologische Befund Interpretationen forcieren und stützen kann.

Die Aktualität einer Inszenierung liegt (auch) in der Art und Weise ihres Erzählens, die immer einen – mehr oder weniger stark ausgeprägten – Bezug zu ihrer Entstehungszeit hat. Da jede Inszenierung etwas Anderes erzählt, können auch die gleichen Texte immer wieder inszeniert werden. Die Verhältnisse der TRS-Kanäle untereinander ermöglichen dabei ebenfalls dezidierte Vergleiche unterschiedlicher Inszenierungen desselben Stückes oder Vergleiche unterschiedlicher Theaterformen. Auch Feststellungen, welche Modi der einzelnen Kanäle verstärkt die Narration tragen, lassen solche Vergleiche zu. Die Theaternarratologie könnte sich daher als ein hilfreiches Werkzeug für die Historiographie des Theaters erweisen, nämlich als Mittel zur Beschreibung seiner vielen theoretischen Transformationen. Nicht zuletzt ergibt sich dadurch auch ein großer Nutzen für die dramaturgische Analyse von Aufführungen.

So erweist sich die Theaternarratologie sogar für postdramatische Inszenierungen – die sich dem narrativen Element allzu häufig verweigern – als nützliches Analysewerkzeug. Die theoretischen Verschiebungen in postdramatischen Theaterentwürfen lassen sich in das Modell der theatralen Kommunikation eingliedern, denn hierbei werden die äußeren Ebenen sehr viel stärker thematisiert und auch die ontologischen Grenzen zwischen den einzelnen Ebenen heftiger strapaziert, wenn z. B. die Zuschauer zum aktiven Mitproduzieren oder zur Repräsentation einer diegetischen Figur oder eines diegetischen Ereignisses aufgefordert oder genötigt werden.

Ich hoffe mit meinem Ansatz den naiven Blick auf Theateraufführungen dahingehend zu schärfen, dass man dem performativen Erzählen – trotz seiner scheinbaren Unmittelbarkeit – genauso kritisch begegnet wie dem lediglich sprachlichen Erzählen in Texten. Aufgrund dieser grundlegenden Ähnlichkeit der unterschiedlichen Medien Theater und schriftsprachlichem Erzähltext sehe ich ein neues großes Forschungsfeld für die verschiedensten narratologischen Theorien: Die Narratologie des Raums kann im Theater einzigartige Raumkonzepte finden und beispielsweise der Frage nachgehen, wie sich die Dynamik des Verhältnisses zwischen Zuschauer- und Bühnenraum auf die Narrativität des Dargestellten auswirkt. Rhetorische, unnatürliche, interaktive oder kognitive Narratologien können ihre Thesen ebenfalls an Theaterinszenierungen erproben oder sogar verstärken, finden sich doch in der performativen Repräsentation z. B. einzigartige Phänomene wie die *liveness* oder das *zeitgleiche Erzählen*.

Das entwickelte Modell bietet ebenfalls das Potential zur transkulturellen Anwendung. So macht es die komparatistische narratologische Analyse von Theaterinszenierungen unterschiedlicher Länder und Kulturen möglich und bietet dabei das Potential, nicht nur den Grad der Narrativität zu vergleichen, sondern auch die Nutzung narrativer Strukturen im transnationalen und transkulturellen Vergleich einander gegenüber zu stellen. Diese Befunde ließen sich wiederum kulturhistorisch und kulturphilosophisch kontextualisieren und interpretieren – z. B. wäre zu fragen, was die Nutzung besonders komplexer oder auch besonders einfacher narrativer Strukturen im Theater über die jeweilige Kultur aussagt. Welche Verwendung unterschiedlicher Metalepsen findet statt? Wie narrativ werden die einzelnen TRS-Kanäle gestaltet und wie ist ihr Verhältnis zueinander? Wird mit den Möglichkeiten doppelter Zeitlichkeit und doppelter Räumlichkeit experimentiert? Alle in dieser Arbeit entwickelten Analysekatogorien bieten ein großes heuristisches Potential des transmedialen wie transkulturellen und transdisziplinären Vergleichs.

Die in der Einleitung dieser Arbeit benannte Forschungslücke eines soliden theoretischen Fundaments und eines anwendbaren Analysemodells für das Phänomen der performativen Narration wurde mit der vorliegenden Arbeit gefüllt, sodass sich zukünftig größere Forschungsarbeiten anschließen können, die korpusbasiert systematische und historische Vergleiche ziehen und damit dem Komplex des mehrkanaligen oder multimodalen Erzählens auch im transmedialen Bereich gerechter werden.