

ARIANE PORT

# Raum – Fokalisation – Polyphonie

Narratologische Analysen dramatischer  
Darstellungsformen an Textbeispielen  
von Heinrich von Kleist

Raum  
Fokalisation  
Polyphonie  
Fokalisation  
Polyphonie

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg



BEITRÄGE  
ZUR NEUEREN  
LITERATURGESCHICHTE

Band 367





ARIANE PORT

# Raum – Fokalisation – Polyphonie

Narratologische Analysen  
dramatischer Darstellungsformen  
an Textbeispielen  
von Heinrich von Kleist

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Freie Universität Berlin; Diss., 2014

ISBN 978-3-8253-6717-6

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-  
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und  
die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2018 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg  
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany  
Umschlaggestaltung: Klaus Brecht GmbH, Heidelberg  
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen  
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:  
[www.winter-verlag.de](http://www.winter-verlag.de)

# Inhalt

Danksagung .....	9
1 Einleitung.....	11
1.1 Zielsetzung der Arbeit .....	15
1.2 Methodische Vorüberlegungen.....	17
1.3 Zum Textkorpus .....	26
2 Positionierung des Themas innerhalb der Forschungsliteratur.....	31
2.1 Zur transgenerischen Forschung.....	32
2.2 Raumkonzepte in aktuellen Forschungsarbeiten .....	37
2.3 Stimme und Dialogizität.....	44
3 Bewegung im Raum – Bewegung im Text: Theoretische Grundlagen .....	49
3.1 Narratologische Modelle .....	49
3.1.1 Verortung und Fokalisation: Genettes Kategorien Modus und Stimme.....	53
3.1.2 Polyphonie und Narratologie.....	61
3.1.3 Zur Konstruktion von Stimme(n) im Text: Beispielanalyse <i>Der Findling</i> .....	67
3.2 Text und Raum .....	81
3.2.1 Dynamisierung des Raumes: Beispielanalyse <i>Das                 Erdbeben in Chili</i> .....	82
3.2.2 Zwischenfazit .....	100
3.2.3 Zwischen Statik und Dynamik: Raum in dramatischen/theatralen Texten.....	103
4 Analysen .....	109
4.1 Verortung im Bühnenraum: Dynamische Raumstrukturen in <i>Amphitryon</i> und <i>Prinz Friedrich         von Homburg</i> .....	109

4.1.1	Seitenwechsel und doppelte Verortung: Zur dynamischen Strukturierung des Bühnenraumes in <i>Amphitryon</i> .....	110
4.1.1.1	Verortung in erzählten Räumen .....	113
4.1.1.2	Verortung im Bühnenraum.....	119
4.1.2	„Wo ist der Prinz von Homburg?“ – Parallele Räume, parallele Handlungen: Zur Standortbestimmung in <i>Prinz Friedrich von Homburg</i> .....	129
4.1.2.1	Interne und externe Fokalisation in der Anfangssequenz..	135
4.1.2.2	Parallelisierung von Räumen .....	139
4.1.2.3	Bewegungsrichtungen und Verortungen im Geschehen....	144
4.1.3	Zwischenfazit .....	150
4.2	Verortung in imaginären Räumen: Zur Konstruktion von Texträumen in <i>Der zerbrochne Krug</i> und <i>Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe</i> .....	153
4.2.1	Hybride Orte: Formen der Transpositionierung in <i>Der zerbrochne Krug</i> .....	154
4.2.1.1	Bild und Text: Der Kupferstich in der „Vorrede“ .....	156
4.2.1.2	Positionierungen im Text: Die Figurenrepliken .....	159
4.2.1.3	Konstruktionsverfahren im Text: Positionierung an hybriden Orten .....	166
4.2.2	„Jung’! Wer hat dir das gesagt? So sprich.“ – Rede- und Stimmenvielfalt in <i>Das Käthchen von Heilbronn</i> oder die Frage nach der Basis einer Erzählung.....	172
4.2.2.1	Stimmenvielfalt und Orientierung vor dem Femegericht..	181
4.2.2.2	drinnen/draußen: Standpunkte im Geschehen .....	188
4.2.2.3	Positionierung in unsichtbaren Räumen .....	198
4.2.3	Zwischenfazit .....	210
4.3	Verortung und Perspektive: Fokale Instanzen in <i>Die Familie Schroffenstein</i> und <i>Penthesilea</i> .....	213
4.3.1	„Denn nicht wirst Du verlangen, / Daß ich mit Deinen Augen sehen soll.“ – Zur Struktur monologischer Dialoge in <i>Die Familie Schroffenstein</i> .....	213
4.3.1.1	Monologische Dialoge .....	219
4.3.1.2	„[...] ich war / Im eigentlichsten Sinn nicht gegenwärtig.“ Aussagen im Text .....	223
4.3.1.3	Von monologisch zu dialogisch – Dynamiken im Text ....	232
4.3.2	„Das ganze Amazonenheer zerstreut“ – Räumliche (Des-)Orientierung in <i>Penthesilea</i> .....	243

4.3.2.1	„Im blut’gen Feld der Schlacht“: Standorte im Geschehen .....	247
4.3.2.2	„Auf uns den Lauf!“: Bewegung und Stillstand im Geschehen .....	259
4.3.3	Zwischenfazit .....	267
5	Modell zur Beschreibung von polyphonen Strukturen in Dramen.....	271
5.1	Zusammenfassung der geleisteten Dramentextanalysen ...	272
5.1.1	Die Art und Weise der figuralen Verortung .....	273
5.1.2	Die Bündelung sprachlich formulierter Blickwinkel auf das Geschehen (Polyphonie) .....	274
5.1.3	Die Relation zwischen dem Handlungsraum der Figuren und ihrem Wahrnehmungsraum (Fokalisation) .....	275
5.2	Strukturelle Grundlagen zur Erstellung des Beschreibungsmodells .....	277
5.3	Das Beschreibungsmodell .....	278
5.4	Abschließende Textbeispiele .....	284
6	Schlussbetrachtung.....	289
	Verwendete Literatur, Verzeichnisse .....	291



## Danksagung

Die Vorstellung vom einsamen Elfenbeinturm, in dem so mancher Akademiker bei seiner Forschungstätigkeit vermutet wird, mag heutzutage mit Blick auf die vielfältige Vernetzung und transdisziplinären Ausrichtung der Geisteswissenschaften mehr als überholt erscheinen. Sie wird insbesondere obsolet, wenn man die Menschen aufzählt, die die Entstehung einer Dissertationsschrift über die Jahre begleitet und deren Gehalt mit ihrer Kritik und ihren vielen Anregungen bereichert haben. Ein großer Dank gilt hier zuallererst meiner Doktormutter, Prof. Dr. Ursula Kocher, für ihre langjährige, intensive Betreuung meiner Arbeit, für ihre zahlreichen Impulsgebungen und nicht zuletzt für ihre Geduld, ohne die diese Arbeit nicht zu einem erfolgreichen Ende geführt worden wäre. Ein Dank geht auch an Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher für die Erstellung des Zweitgutachtens. Bedanken möchte ich mich zudem bei den weiteren Mitgliedern des Prüfungskomitees (Prof. Dr. Jürgen Brokoff, PD Dr. Madleen Podewski und Dr. Bastian Schlüter).

Die Studienstiftung des deutschen Volkes unterstützte mich bei meiner Forschungstätigkeit mit einem dreijährigen Promotionsstipendium. Ihr sei hierfür ausdrücklich gedankt. Für einen anregenden wissenschaftlichen Austausch sei in Dankbarkeit an die vielen Mitglieder des Promotionskolloquiums gedacht, im Besonderen Dr. Robert Walter-Jochum, Frank Jasper Noll, Dr. Stefan Manns und Dr. Julia Nantke.

Ein herzlicher Dank geht zudem an Kevin Pham und Laurent Scannapieco, die mir bei der Gestaltung der Abbildungen sehr geholfen haben und auch auf den immer größer werdenden Zeitdruck stets professionell reagierten, und an Patricia Scannapieco für ihre aufmunternden Worte und ihre Unterstützung kurz vor Fertigstellung der Arbeit – eine Phase, die bekanntlich immer die stressigste ist.

Mein ganz besonderer Dank gilt meiner Mutter, Bianca Port, für ihre nicht enden wollende Unterstützung während meiner gesamten Studien- wie Promotionszeit und ihre liebevolle Geduld, die sie mir in schwierigen Entstehungsphasen der Dissertation unermüdlich entgegengebracht hat.

Meinem Vater, Wolfgang Port, der die Fertigstellung und Publikation der vorliegenden Arbeit nicht mehr miterleben durfte, ist dieses Buch gewidmet.

Berlin, im Juli 2018

Ariane Port

# 1 Einleitung

Dem Erzähler kommt es wohl zu, und wird bey ihm interessant, aber der dramatische Dichter darf die entdeckte Wahrheit nicht so unendlich weit vom endlichen Bekenntniß entfernen. Daß der Verfasser kein Dramatiker ist, beweist seine Unkunde jeder dramatischen Regel.<sup>1</sup>

So lautet das Urteil einer zeitgenössischen Rezension zur Uraufführung von Heinrich von Kleists Lustspiel *Der zerbrochne Krug* 1808 in Weimar. Das Stück fiel damals beim Publikum durch und wurde umgehend abgesetzt. Der Rezensent gibt in dem Zitat mit aller Deutlichkeit einen Kritikpunkt an, der maßgeblich zu diesem Misserfolg beigetragen haben soll: Kleists Text sei doch im Grunde genommen kein Drama. Er gehöre, um es mit den Worten Johann Wolfgang Goethes zu formulieren, „dem unsichtbaren Theater“<sup>2</sup> an und rolle einen Sachverhalt von hinten wieder auf, anstatt vorwärts zu schreiten. Der obige Rezensent bemängelt in einer ganz ähnlichen Argumentation wie Goethe vor allem die Darstellungsform des Lustspiels. Der dramatische Dichter, so seine Kritik, dürfe „die entdeckte Wahrheit nicht so unendlich weit vom endlichen Bekenntniß entfernen“. Dieser Einwand ist normativ begründet: Das griechische Wort „Drama“ bedeutet „Handlung“<sup>3</sup>, und diese Hand-

<sup>1</sup> Anonymus: *Aus Weimar*, in: *Allgemeine Deutsche Theater-Zeitung* (Nr. 21, 11.III.1808), S. 89f., zit. n. Peter Staengle: *Kleists Pressespiegel. 1. Lieferung 1808/09*, in: *BKB* 3 (1990), S. 55–124, hier: S. 82.

<sup>2</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in vierzig Bänden*, Abt. 2, Bd. 6, hg. von Rose Unterberger, Frankfurt/M. 1993, S. 229. Das Zitat geht zurück auf eine Äußerung Goethes nach der Lektüre von *Der zerbrochne Krug*, enthalten in einem Brief an Adam Müller vom 28. August 1807.

<sup>3</sup> Liddell/Scott übersetzen gr. „δραμα“ prinzipiell mit „deed, act“; daneben: „action represented on the stage“ (*A Greek-English Lexicon*, ed. by Henry George Liddell and Robert Scott, Oxford 1996, S. 448; Hervorhebung im Original).

lung vollzieht sich gemäß den Regelpoetiken des 18. Jahrhunderts im unmittelbar wahrnehmbaren Bühnenraum. Sie ist stets konkret und räumlich wie zeitlich in sich abgeschlossen; Bühnenraum und dramatische Handlung sind demnach „endlich“. Insofern zeigt *Der zerbrochne Krug* zunächst einmal alle wesentlichen Merkmale, die man um 1800 einem dramatischen Text zuordnete: Das Geschehen auf der Bühne ist zeitdeckend; es gibt keine größeren Zeitsprünge oder Ortswechsel. Der Rezipient (ob nun Leser oder Theaterzuschauer) ist fortwährend Zeuge eines Gerichtsprozesses, der, um wieder Goethe zu Wort kommen zu lassen, „vor unsern Augen und Sinnen“<sup>4</sup> abläuft. Kein Drama von William Shakespeare oder Friedrich Schiller erzeugt annähernd eine derartige Unmittelbarkeit.

Die Gerichtsstube in *Der zerbrochne Krug* ist allerdings, und darauf zielt der Rezensent, nicht der einzige Raum, der in Kleists Lustspiel von Bedeutung ist. In den einzelnen Zeugenaussagen öffnen sich weitere Räume, die jenes zitierte „unsichtbare Theater“ konturieren. Es formt sich ein zweiter Schauplatz, auf dem sich der Vorfall, um den es eigentlich geht (ein Krug kommt zu Bruch), vollzieht. Die *Dramatis personae* verweisen auf Räume ‚hinter der Bühne‘ wie zum Beispiel auf Eves Kammer, in der sich der besagte Vorfall ereignet. Es finden sich also in Kleists Lustspiel zusätzlich zum Bühnenraum weitere Räume, die ausschließlich mittels Bericht und Erzählung erzeugt werden. Diese Räume sind nicht unmittelbar durch den Bühnenraum gegeben, sondern sie sind, wie Goethe es treffend formuliert, für den Rezipienten „unsichtbar“.

Dieser für den Rezipienten unsichtbare Raum ist trotz seiner Abwesenheit auf der Bühne für die Figuren dennoch sehr gegenwärtig. Er wird von ihnen durchwandert, und die räumlichen Konturen werden auf diese Weise als solche für sie erfahrbar. Das zeigt sich im Besonderen durch den Standpunkt, die Verortung, die eine Figur in dem von ihr sprachlich erzeugten Raum einnimmt. Um dies zu veranschaulichen, dient im Folgenden ein kurzer Ausschnitt aus *Der zerbrochne Krug*, in dem Frau Marthe vor Gericht von den nächtlichen Vorkommnissen in Eves Kammer berichtet:

<sup>4</sup> Goethe 1993, S. 229.

Geschwind' die Trepp' eil' ich hinab, ich finde  
 Die Kammerthür gewaltsam eingesprengt,  
 Schimpfreden schallen wüthend mir entgegen,  
 Und da ich mir den Auftritt jetzt beleuchte,  
 Was find' ich jetzt, Herr Richter, was jetzt find' ich?  
 Den Krug find' ich zerscherbt im Zimmer liegen,  
 In jedem Winkel liegt ein Stück,  
 Das Mädchen ringt die Händ', und er der Flaps dort,  
 Der trotz, wie toll, euch in des Zimmers Mitte.<sup>5</sup>

Frau Marthe erzählt, was sich in der Kammer zugetragen hat. Sie verwendet hierfür das Präsens und Adverbien wie „jetzt“ oder „dort“, die sie offenbar davon abhalten, die in der Vergangenheit liegenden Geschehnisse in der Kammer von denjenigen in der Gerichtsstube zu trennen. Ruprecht hält sich in ihrer Aussage so zum Beispiel in Eves Kammer auf und „trotzt wie toll“; die deiktische Angabe, die Frau Marthe gebraucht, versetzt ihn jedoch im selben Satz in die Gerichtsstube („und er der Flaps *dort*, / Der trotz, wie toll, euch in des Zimmers Mitte“). Frau Marthe kreiert in ihrer Zeugenaussage einen imaginären Schauplatz, den sie zeitgleich zu den Ereignissen vor Gericht durchwandert. Der Raum, den sie beschreibt, wird von ihr perspektiviert. So ist in nahezu jeder Zeile mindestens ein Pronomen in der ersten Person Singular vorhanden („eil' *ich* hinab“, „*ich* finde“, „schallen *mir* entgegen“, „*ich mir* beleuchte“). Der Raum formt sich demnach durch die Positionierung und durch die Bewegung der Frau Marthe innerhalb desselben. Er nimmt im wahrsten Sinn des Wortes zunehmend Gestalt an, indem er von Frau Marthe Schritt für Schritt erschlossen wird. Ausschlaggebend sind die Zeilen 4 und 5 („Und da ich mir den Auftritt jetzt beleuchte, / Was find' ich jetzt, Herr Richter, was jetzt find' ich?“): Der Gegenstand des Gerichtsprozesses, der Krug, wird „beleuchtet“ und als Bestandteil des beschriebenen Raumes in die perspektivierte Aussage der Frau Marthe integriert. Erst in der siebten Zeile folgt eine objektive Darstellung der räumlichen Begebenheiten („In jedem Winkel liegt ein Stück“). In den Zeilen 4 und 5 jedoch sind zwei Räume miteinander verbunden:

<sup>5</sup> Hier und im Folgenden wird zitiert aus: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*, Brandenburger Ausgabe [1988–1991: Berliner Ausgabe], hg. von Roland Reuß und Peter Staenge, Basel, Frankfurt/M. 1988–2010 (= BKA). Hier: BKA I/3, S. 65.

Frau Marthe verortet sich in Eves Kammer, spricht aber zur gleichen Zeit Richter Adam in der Gerichtsstube direkt an.

Eine derartige Korrelation zweier oder mehrerer Räume in einem dramatischen Text (hier: die Gerichtsstube im unmittelbar wahrnehmbaren Bühnenraum sowie Eves Kammer hinter der Bühne) wird Ausgangspunkt sämtlicher nachstehender Textuntersuchungen sein. Eng mit den genannten Korrelationen verknüpft, das zeigt bereits das kurze Zitat aus *Der zerbrochne Krug*, ist die verbale Vermittlung von räumlichen Standpunkten wie Konturen in den jeweiligen Figurenäußerungen. Beides – räumliche Standpunkte wie Konturen und deren sprachliche Markierung in den Figurenrepliken – wird im Zentrum der vorgesehenen Dramentextanalysen stehen.

Der vorliegenden Arbeit werden folgende theoretische Betrachtungen vorangestellt, auf die sie sich grundlegend bezieht: „Drama“ beziehungsweise „dramatisch“ werden im aristotelischen Sinne als Mimesis von Handlung verstanden. Diese Nachahmung ist nach Aristoteles nicht zwingend auf eine Aufführung hin ausgerichtet. So führt er in der *Poetik* aus: Die Tragödie „may produce its effect even without movement or action in just the same way as epic poetry“<sup>6</sup>. Dem dramatischen Darstellungsmodus ist jedoch im Vergleich zum epischen (oder narrativen) eine Gegenwärtigkeit der erwähnten Handlung inhärent. Diese Gegenwärtigkeit, die nach Aristoteles die kathartische Funktion wesentlich effektiver erziele als der narrative Bericht über die besagte Handlung, ist demnach im Text enthalten, also in der künstlerischen Ausgestaltung einer zugrunde liegenden Geschichte. Der oben erwähnte „unmittelbar wahrnehmbare Bühnenraum“ wird daher nicht in seiner konkreten aufgeführten Realisierung begriffen; die Termini „Drama“ beziehungsweise „dramatisch“ implizieren vielmehr „die konstituierende Eigenschaft [...], aufführbar zu sein“<sup>7</sup>. Eine ähnliche Herangehensweise findet sich auch bei Gerda Poschmann, die Theatralität als Eigenschaft von (dramatischen) Theatertexten betrachtet, die Lesern wie Zuschauern gleichermaßen präsentiert wird.<sup>8</sup> Poschmann hat die Strukturmerkmale

<sup>6</sup> Aristoteles: *Poetics*, in: *The Complete Works of Aristotle*, vol. 2, ed. by Jonathan Barnes, Princeton 1984, S. 2316–2340, hier: S. 2340.

<sup>7</sup> Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, 4. Aufl., Stuttgart 1994, S. 158.

<sup>8</sup> Vgl. Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre Analyse*, Tübingen 1997, S. 42–48.

„Figuration“, „Narration“ und „Fiktion“ als konstitutiv für die dramatische Form herausgearbeitet. Demgegenüber steht der „nicht mehr dramatische Theatertext“, in dem seit den 1980er-Jahren diese Strukturmerkmale zunehmend dekonstruiert und in Inszenierungen medial wie materiell reflektiert werden.<sup>9</sup>

### 1.1 Zielsetzung der Arbeit

Eine dramatische Handlung entfaltet sich immer in bestimmten Räumen. Dabei ist es erst einmal vollkommen unerheblich, ob diese Räume szenisch, also auf der Bühne unmittelbar wahrnehmbar sind oder nicht. Das obige Zitat der Frau Marthe aus *Der zerbrochne Krug* demonstriert sehr eindrucksvoll, dass die Bühnenpräsenz nicht unbedingt für die Konstituierung eines dramatischen Geschehens entscheidend sein muss; ein solches kann sich ebenso ganz oder teilweise in erzählten Räumen entfalten. Und dies trifft nicht nur auf Kleists Lustspiel zu. Derjenige Text, der in der Forschung häufig mit *Der zerbrochne Krug* in Verbindung gebracht wird, Sophokles' *König Ödipus*, kann als weiteres Beispiel genannt werden; genauso wie der Königsmord in Shakespeares *Macbeth* oder ein oft zitierter Satz aus Schillers *Don Carlos* („Der König hat geweint!“<sup>10</sup>), die ebenfalls hinter der Bühne zu verorten sind.

Festzuhalten ist daher zunächst: Raum in dramatischen Texten zeigt sich zum einen als unmittelbar wahrnehmbarer Bühnenraum und zum anderen als ein durch Bericht, Erzählung oder Teichoskopie sprachlich vermittelter Raum. Unmittelbarer Bühnenraum sowie sprachlich vermittelter Raum stehen jedoch nicht isoliert voneinander, sondern grundsätzlich in einer engen Relation zueinander. Beide Räume zeigen sich als textueller Bezugspunkt in den einzelnen Repliken, über den sich die Figuren verständigen. Dieser Bezugspunkt ist stets Teil der Dialog-

<sup>9</sup> Zu „Theatralität als Texteigenschaft“ vgl. zudem: *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, hg. von Gerhard Neumann, Caroline Pross und Gerald Wildgruber, Freiburg i. Br. 2000 und *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*, hg. von Ethel Matala de Mazza und Clemens Pornschlegel, Freiburg i. Br. 2003.

<sup>10</sup> Friedrich Schiller: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 3, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt/M. 1989, S. 379.

struktur, die in der vorliegenden Arbeit genauer untersucht werden soll. Dabei wird von folgenden Überlegungen ausgegangen: Eine dramatische Figur positioniert sich im Bühnenraum und erzeugt darüber hinaus in ihren Repliken zusätzliche Räume innerhalb wie außerhalb dessen; die jeweiligen Verortungen werden sprachlich markiert, zum Beispiel durch deiktische Angaben wie „hier“. Raum im Drama ist, so gesehen, eine sehr dynamische (Text-)Größe: Er ist abhängig von der Positionierung einer Figur, von ihrer Perspektive auf das Geschehen auf wie hinter der Bühne und nicht zuletzt von ihrer Wahrnehmungsfähigkeit. Der vermeintlich statische Bühnenraum entwickelt sich somit unentwegt mittels wechselnder Standorte und damit einhergehend mittels wechselnder Perspektiven zu einem wandelbaren Schauplatz.

Das Verhältnis zwischen figuralem Standort und figuraler Perspektive bildet den Schwerpunkt der anstehenden Textanalysen. Raum als Bezugspunkt in einem dramatischen Text, der Standort wie Perspektive miteinander verbindet, zeigt sich dabei, so die Hauptthese der vorliegenden Arbeit, grundlegend als Bestandteil einer polyphonen Struktur, die näher beschrieben und spezifiziert werden soll. Polyphon bezeichnet die Mehrstimmigkeit eines Textes, die stets an verschiedene Perspektiven gebunden ist: Eine jede Stimme versprachlicht eine bestimmte Wahrnehmung eines Geschehens; und dies betrifft auch die Wahrnehmung von Raum. Untersucht man Raum im Drama unter den oben beschriebenen Prämissen, so sind, daraus folgernd, nachstehende Kategorien für die Textanalysen prinzipiell von Bedeutung:

1. die Verortung der Figuren (Positionierung im Geschehen),
2. deren Kennzeichnung in der Textstruktur (Perspektive auf das Geschehen) und
3. die Zusammenfügung mehrerer Blickwinkel, sprich: mehrerer Perspektiven auf das dramatische Geschehen (Polyphonie)

In einer solch dichten Bündelung verschiedener Verortungen, Perspektiven und Stimmen manifestieren sich Konstruktionsprinzipien im Text, die die Struktur des gesamten Dramas, seine Darstellungsform im aristotelischen Sinne, rhythmisieren. Zu differenzieren ist vor allem zwischen einer dramatischen Darstellungsform, die sich strukturell gesehen an der Textoberfläche zeigt, und einer solchen, die tiefenstrukturell zu bestimmen ist. Es wird sich zeigen, dass unterschiedliche Funk-

tionen derartiger Strukturen in Dramen zu benennen sind: Zum einen konstruieren sie ein dramatisches Geschehen, das für die Figuren gegenwärtig ist, zum anderen rekonstruieren sie ein solches, das nur mittelbar gegeben ist (also beispielsweise in „unsichtbaren“ Räumen versetzt stattfindet) und dabei unter Umständen durch den Blickwinkel einer oder mehrerer Figuren gebrochen werden kann. Eben jene Konstruktions- wie Rekonstruktionsprinzipien gilt es, in der vorliegenden Studie aufzulisten, zu ordnen und grundlegend zu kategorisieren, um ein die Arbeit abschließendes Beschreibungsmodell für dramatische Texte zu entwickeln, das die Konstituierung von Raum und damit einhergehend die Konstituierung eines dramatischen Geschehens strukturell präziser fassen und benennen kann.

## 1.2 Methodische Vorüberlegungen

Standortbestimmungen und Perspektivierungen werden prinzipiell als typische Bereiche der Erzähltextanalyse angesehen. (Figurale) Standorte wie Perspektiven sind unter diesem Aspekt nicht isoliert voneinander, sondern in einem engen textuellen Bezug zueinander zu betrachten: Erzählen impliziert das Verweben verschiedener Stimmen im Text. Gemeint ist damit im Besonderen jene Bachtin'sche Dialogizität, ein dynamischer Prozess also, der Wörter, Bedeutungen, Verweise unentwegt in neue Kontexte stellt und damit eine endgültige Sinnzuweisung verhindert. Ein erzählender Text schafft dadurch Distanz – Distanz zu den Figuren und zu ihren sprachlichen Äußerungen. Es überrascht allerdings, dass Michail Bachtin und nach ihm viele Narratologen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts Dialogizität und Polyphonie zwar als Phänomene narrativer Texte einstufen und, darauf aufbauend, ihre erzähltheoretischen Konzepte präsentieren, diese Phänomene aber bei Dramen, die über die Zeitalter hinweg nun einmal durch das Zusammenspiel der einzelnen Figurenäußerungen und durch verschiedene Stimmen im Text geprägt sind, konsequent aus ihren Überlegungen ausschließen. Eine solch polyphone Textstruktur zeigt sich jedoch nahezu mustergültig in dem eingangs erwähnten Lustspiel von Kleist. Genau an diesem Punkt liegt die Kernfragestellung der vorliegenden Studie, die es sich zur Aufgabe macht, jene nicht zu leugnende polyphone Struktur in Dramen zu analysieren.

Polyphonie in narrativen Texten wird vornehmlich mittels des narratologischen Instrumentariums untersucht, welches Textphänomene grundlegend strukturell erfasst. Dazu gehört in einem ersten Schritt die Differenzierung der inhaltlichen und der formalen Ebene in „histoire“ und „discours“, die es ermöglicht, Textelemente systematisch zu beschreiben und zu kategorisieren. Im Zentrum einer narratologischen Untersuchung steht dann in einem zweiten Schritt die Frage, wie die einzelnen Elemente eines Textes zusammenhängen, das heißt, wie ein Erzähltext strukturell organisiert ist. Dies schließt polyphone Strukturen mit ein, die insbesondere in den Kategorien des „mode“ und der „voix“ gebündelt werden. Gérard Genette setzt so zum Beispiel in seinem narratologischen Modell „voix“ in Relation zum „mode“ und zu dessen Unterkategorie der „focalisation“. „Focalisation“ wiederum bezeichnet zum einen die Verortung einer Figur im Geschehen und zum zweiten deren sprachliche Markierung im Text, die dann in der Regel in der Erzählforschung als „Perspektive“ verhandelt wird. Die Kategorie der „focalisation“ wird daher, mit Bezug auf die formulierte Fragestellung der vorliegenden Studie, steter Angelpunkt der theoretischen Überlegungen und der daran anschließenden Textanalysen sein.

Als Ergebnis der analytischen Arbeit soll die Beschreibung relationaler Strukturen festgehalten werden, die den dramatischen Darstellungsmodus konziser fassen. Grundlegende Konstruktionsprinzipien eines dramatischen Textes können damit erkannt sowie benannt und in ihrem Verhältnis zu narrativen Darstellungsformen näher bestimmt werden. Die vorliegende Arbeit möchte dabei keineswegs dramatische Texte erzähltheoretischen Analyseverfahren unterwerfen und, daraus folgernd, eine „Narratologie des Dramas“ entwickeln; vielmehr lenkt sie den Blick auf mögliche ‚blind spots‘ in vorhandenen Konzepten, die dramatische Texte unter narratologischen Fragestellungen untersuchen. Die Narratologie soll für die analytische Arbeit mit Dramen nutzbar gemacht werden, indem tradierte Begriffe wie „Distanz“, „Perspektive“ oder „Stimme“ präziser beschrieben und typologisch differenzierter erfasst werden sollen. Damit leistet die vorliegende Studie über die Beschäftigung mit dramatischen Texten hinaus einen Beitrag für die narratologische Forschung an sich: Die Narratologie soll als grundlegendes Beschreibungs- und Kategorisierungsmodell verifiziert und erweitert werden. Ausgegangen wird prinzipiell davon, dass das Erzählen als Grund- und Orientierungsmuster

für das Erzeugen und Übermitteln fiktiver Welten auch für Dramentexte unerlässlich ist und diese somit Strukturen aufweisen, die die Unmittelbarkeit des präsentierten Geschehens akzentuieren. Um jene Akzente aus dem jeweiligen Text herausgreifen, beschreiben und analysieren zu können, bilden zwei Bereiche den steten Bezugspunkt der formulierten Fragestellung, die bereits oben eingeführt worden sind: die Kategorien Raum und Stimme.

Eine Stimme wird für den Rezipienten durch sprachliche Äußerungen erfahrbar, die sich permanent in einem dichten Verweissystem bewegen. Das, was eine Person sagt, weist zum einen auf einen Gegenstand hin, einen Sachverhalt etc. und zum anderen auf ein Gegenüber, der auf die gemachte Äußerung reagiert. Sprache ist statisch und dynamisch zugleich: Sie benennt und nimmt Bezug auf eine vereinheitlichende Reglementierung, die zur Verständigung untereinander beiträgt, gleichzeitig wandelt sie sich in der konkreten Anwendung der Sprachbenutzer. Vereinheitlichung und Differenzierung markieren als Schnittstelle zusammen die jeweilige Aussage des sprechenden Subjekts. Das Subjekt formt sich innerhalb eines sprachlich-textuellen Verweissystems; es besitzt demnach eine Funktion innerhalb des Textes, in dem es sich verankert.

Eine Manifestation, die durch eine derartige prozessuale Identitätskonstruktion zustande kommt und sich im Akt der Fixierung zugleich aufzulösen beginnt, zeigt sich, texttheoretisch gesehen, „als Stimme, die nur im Wort des anderen denkbar ist“<sup>11</sup>. Der Text kennzeichnet eine offene Struktur, bei der die Frage nach einem Ursprung unbeantwortet bleiben muss, da eine endgültige Antwort darauf die Dynamik und den Prozess der Sinnstiftung beziehungsweise der Sinnauflösung aufhalten würde. Der Akt des Erzählens beschränkt sich daher nicht nur auf ‚eine (Erzähl-)Instanz erzählt einen Vorgang‘ oder ‚eine (Erzähl-)Instanz berichtet von einem Ereignis‘, sondern, so eine weitere essentielle These der vorliegenden Arbeit, Erzählen formt sich erst durch ein dichtes Zusammenspiel von mehreren sprachlich formulierten Blickwinkeln auf

<sup>11</sup> Andreas Blödorn/Daniela Langer: *Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs. Derrida – Bakhtin – Genette*, in: *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, hg. von Andreas Blödorn, Daniela Langer und Michael Scheffel, Berlin, New York 2006, S. 53–82, hier: S. 69; Hervorhebung im Original.

ein Geschehen, die sich dann in einer polyphonen Textstruktur bündeln und konstituieren. Damit einher geht die Frage, wie sich ein Erzähltext letzten Endes zusammensetzt und wie die für eine narratologische Untersuchung notwendige Basiserzählung auf der Grundlage einer wie oben beschriebenen Stimmenvielfalt zu ermitteln ist. Dramentheoretische Begriffe wie Teichoskopie oder Botenbericht sind bei diesen Überlegungen zusätzlich von Bedeutung, die es in den einzelnen Textanalysen schärfer zu zeichnen gilt.

In vorhandenen Studien zu dem vorgestellten Themenkomplex werden schwerpunktmäßig vor allem textinhärente Strukturen untersucht, die die traditionelle Dialogsituation im Drama auflösen: Durch zitative Textverfahren und Vielstimmigkeit werde, so die allgemeine Auffassung, das Geschehen dezentriert. Vor allem Dramentexte aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (so zum Beispiel diejenigen von Elfriede Jelinek) sowie jüngere Werke von Roland Schimmelpfennig oder René Pollesch bieten hierfür ein häufig und ergiebig untersuchtes Textkorpus.<sup>12</sup> In der vorliegenden Studie geht es jedoch nicht um Auf-

<sup>12</sup> Zur Dialogizität in Elfriede Jelineks Theatertexten vgl. Maja Sibylle Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Tübingen, Basel 1996, Dagmar Jaeger: *Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*, Bielefeld 2007 und Natalie Bloch: *Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute*, Bielefeld 2011. Oft fehlt allerdings in vielen Forschungsarbeiten zu Jelineks Theatertexten ein konziser Stimmenbegriff (so z. B. zu konstatieren bei Verena Ronge: *Polyphonie der Stimmen – Polyphonie der Geschlechter. Die Bühne als ‚Hör-Raum‘ im postdramatischen Theater Elfriede Jelineks*, in: *Spielräume des Anderen. Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater*, hg. von Nina Birkner, Andrea Geier und Urte Helduser, Bielefeld 2014, S. 129–142). Die Darstellung raum-zeitlicher Strukturen hinsichtlich polyphoner Merkmale in Roland Schimmelpfennigs *Hier und Jetzt* untersucht Stefan Tigges: „Der Sprung in der Scheibe, mit dem alles begann.“ *Wort-Regie-Theater. Roland Schimmelpfennigs „Hier und Jetzt“ als polyphone Zeit-Raum-Variation*, in: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, hg. von Artur Pelka und Stefan Tigges, Bielefeld 2011, S. 221–244. Zur Theaterästhetik bei René Pollesch vgl. Jenny Schrödl: *Schreiarien und Flüsterorgien. Stimmen als Oberflächenphänomene im Theater René Polleschs*, in: *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, hg. von

lösungsstrukturen, vielmehr werden Konstruktionsprinzipien analysiert, die sich gerade durch die polyphone Grundstruktur des Textes manifestieren.

Der zweite Bezugspunkt der in der Arbeit zugrunde gelegten Fragestellung ist die Kategorie des Raums. Raum ist eng mit der beschriebenen polyphonen Struktur der Dialogizität verknüpft, indem sich eine Figur in einem Geschehen positioniert und dies sprachlich markiert. Raum wird für die Figur erfahrbar durch ihre Perspektive, die sich als solche in den Repliken wiederfindet. Mit diesen sprachlichen Äußerungen grenzt sich eine Figur erst einmal von den Standpunkten der anderen Figuren ab. Jene Standpunkte werden ebenfalls sprachlich markiert. Im Text entsteht dadurch ein Wechselspiel von verschiedenen Positionierungen („hier“, „dort“). Nun sind Räume in dramatischen Texten, wie bereits erwähnt, meist auf mehreren Ebenen zu finden: Zum einen positioniert sich eine Figur im unmittelbar wahrnehmbaren Bühnenraum (= physische Verortung), zum anderen schafft sie so zum Beispiel durch Erzählung oder Spiel weitere Räume beziehungsweise Räumlichkeiten (= imaginäre Verortung), die durch Bewegungsfiguren, wie das obige Zitat der Frau Marthe demonstriert, zusätzlich produziert und beschrieben werden.<sup>13</sup>

Hans-Georg von Arburg u. a., Berlin, Zürich 2008, S. 117–129 und Birgit Lengers: *Ein PS im Medienzeitalter. Mediale Mittel, Masken und Metaphern im Theater des René Pollesch*, in: *Theater fürs 21. Jahrhundert*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2004, S. 143–155.

<sup>13</sup> Die Relation der verschiedenen verorteten Räume in dramatischen Texten untersucht u. a. Lily Tonger-Erk genauer mit Blick auf den figurale Abgang, den sie als „medienspezifisches Instrument des dramatischen Textes zur Produktion von Räumlichkeit“ (Lily Tonger-Erk: *Aufwärts/Abwärts. Zur räumlichen Inszenierung wunderbarer Abgänge in Schillers „Die Jungfrau von Orleans“*, in: *Ein starker Abgang. Inszenierungen des Abtretens in Drama und Theater*, hg. von Franziska Bergmann und Lily Tonger-Erk, Würzburg 2016, S. 81–99, hier: S. 81) betrachtet. Tonger-Erk konstatiert unter diesem Aspekt exemplarisch anhand von Schillers *Die Jungfrau von Orleans* neben der ‚herkömmlichen‘ horizontalen Raumausrichtung eine weitere vertikale Achse, „die topographisch auf Himmel und Hölle referiert“ (ebd., S. 96) und die dabei eine „Ambivalenz von realem und psychischem Raum“ (ebd.) aufzeigt.

Um einen Einblick zu geben, wie man Bühnenwerke hinsichtlich räumlicher wie polyphoner Relationen untersuchen kann, werden im Folgenden zwei Beispiele kurz präsentiert. Auf eine detaillierte Textsegmentierung, die stets die Grundlage einer ausführlichen strukturanalytischen Untersuchung ist, muss verzichtet werden, da punktuell lediglich auf einzelne Elemente im Text aufmerksam gemacht wird, die den Bezug zwischen Raum beziehungsweise räumliche Verortung und Stimme verdeutlichen sollen. Ein erstes Textbeispiel, das die Untersuchung spatialer Strukturen in Dramen fokussiert, ist aus Schillers zweitem Teil seiner *Wallenstein-Trilogie*, *Die Piccolomini*, entnommen. Der Nebentext zu Beginn des 4. Aufzugs beschreibt die räumlichen Begebenheiten eines üppig geschmückten Festsaaes:

*Szene: Ein großer, festlich erleuchteter Saal, in der Mitte desselben und nach der Tiefe des Theaters eine reich ausgeschmückte Tafel, an welcher acht Generale, worunter Octavio Piccolomini, Terzky und Maradas sitzen. Rechts und links davon, mehr nach hinten zu, noch zwei andere Tafeln, welche jede mit sechs Gästen besetzt sind. Vorwärts steht der Kredenzisch, die ganze vordere Bühne bleibt für die aufwartenden Pagen und Bedienten frei. Alles ist in Bewegung, Spielleute von Terzky's Regiment ziehen über den Schauplatz um die Tafel herum.<sup>14</sup>*

Was in dem zitierten Textausschnitt anschaulich vorgestellt wird, das ist der unmittelbar wahrnehmbare Bühnenraum. Ganz im Gegensatz zu *Der zerbrochne Krug* vollzieht sich im Anschluss die dramatische Handlung (es geht um die zu leistende Unterschrift unter der Treueerklärung für Wallenstein) direkt und unvermittelt; sie ist im besten Sinne ‚sichtbares Theater‘. Die Raumaufteilung ist streng symmetrisch; die Weite derselben wird bis in die Tiefe hinein präzise beschrieben und genutzt. Ohne die auftretenden Figuren jedoch, die diesen Raum gestalten, wirkt er statisch. Jene sind es, die den Raum mit „Bewegung“ füllen. Eine solche Bewegung im Raum ist in den darauf folgenden Sätzen essentiell, um den Handlungsraum der dramatischen Figuren in der gegenwärtigen Szene überhaupt erfassen zu können. Im Text heißt es weiter:

<sup>14</sup> Friedrich Schiller: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 4, hg. von Frithjof Stock, Frankfurt/M. 2000, S. 122; Hervorhebung im Original.

*Noch ehe sie sich ganz entfernt haben, erscheint Max Piccolomini, ihm kommt Terzky mit einer Schrift, Isolani mit einem Pokal entgegen.*

## ERSTER AUFTRITT

*Terzky. Isolani. Max Piccolomini.*

ISOLANI

Herr Bruder, was wir lieben! Nun, wo steckt Er?  
Geschwind an Seinen Platz! Der Terzky hat  
Der Mutter Ehrenweine preis gegeben,  
Es geht hier zu, wie auf dem Heidelberger Schloß.  
Das Beste hat Er schon versäumt. Sie teilen  
Dort an der Tafel Fürstenhüte aus,  
Des Eggenberg, Slawata, Lichtenstein,  
Des Sternbergs Güter werden ausgebaut,  
Samt allen großen Böhm'schen Lehen, wenn  
Er hurtig macht, fällt auch für Ihn was ab.  
Marsch! Setz' Er sich!

*KOLALTO und GÖTZ rufen an der zweiten Tafel:*  
Graf Piccolomini!

TERZKY

Ihr sollt ihn haben! Gleich! – Lies diese Eidesformel,  
Ob dir's gefällt, so wie wir's aufgesetzt.  
Es haben's alle nach der Reih' gelesen,  
Und jeder wird den Namen drunter setzen.<sup>15</sup>

Der im obigen Nebentext beschriebene Festsaal gestaltet sich in dem zweiten Zitat zu einem gemeinsamen Handlungsraum, der jedoch von den Figuren unterschiedlich genutzt wird. Auffallend sind zu Beginn des Zitats die räumlichen Elemente, die Isolani in seiner Figurenreplik gebraucht. Er spricht von einem „Platz“, auf den sich Max „setzen“ soll und verweist mit adverbialen Angaben wie „hier“ beziehungsweise „dort“ auf bestimmte Koordinaten im Raum: Isolani teilt Max Piccolomini seinen zugewiesenen Standort im gegenwärtigen Geschehen mit. Parallel formt sich indes noch ein zweiter Schauplatz: Graf Terzky nötigt Max dazu, abseits des Festessens die Unterschrift zu leisten. Max versucht demnach, sich an zwei unterschiedlich genutzten spatialen Punkten im gegenwärtigen Bühnenraum zu verorten: Zum einen hat er

<sup>15</sup> Ebd.; Hervorhebung im Original.

seinen Platz an der Festtafel, auf den neben Isolani auch Kolalto und Götz hinweisen, die Max – „an der zweiten Tafel“ sitzend – zu sich rufen; zum anderen wird er von Terzky zu einem Ort abseits des festlichen Geschehens geführt. Somit öffnet und verengt sich der vermeintlich statische Bühnenraum zur gleichen Zeit: Isolani, Kolalto und Götz öffnen den Blick auf räumliche Strukturen, indem sie auf die große Festtafel zeigen, Terzky wiederum führt Max davon weg und drängt ihn zu einer Positionierung fern des Festgeschehens. Weite und Verengung werden als Bewegungselemente in ein und demselben Auftritt gebündelt und offenbaren durch eben jenes Wechselspiel eine dynamische Struktur im Text.

Ein zweites Textbeispiel, das einen Einblick in die enge Verbindung von Raumwahrnehmung und Stimme geben soll, findet sich in Gotthold Ephraim Lessings Trauerspiel *Emilia Galotti*. Im 6. Auftritt des 2. Aktes erscheint zum ersten Mal die Titelfigur auf der Bühne, die völlig verängstigt von draußen hereinstürzt und ihrer Mutter berichtet, was sich wenige Minuten zuvor in der Kirche ereignet hat:

Wohl mir! wohl mir! Nun bin ich in Sicherheit. Oder ist er mir gar gefolgt? *indem sie den Schleier zurück wirft und ihre Mutter erblicket:* Ist er, meine Mutter? ist er? – Nein, dem Himmel sei Dank! [...] Eben fieng ich an, mein Herz zu erheben: als dicht hinter mir etwas seinen Platz nahm. So dicht hinter mir! [...] Aber es währte nicht lange, so hört' ich, ganz nah' an meinem Ohre, – nach einem tiefen Seufzer, – nicht den Namen einer Heiligen, – den Namen, – zürnen Sie nicht, meine Mutter – den Namen Ihrer Tochter! – Meinen Namen! [...] Endlich ward es Zeit, mich wieder zu erheben. Das heilige Amt gieng zu Ende. Ich zitterte, mich umzukehren. Ich zitterte, ihn zu erblicken, der sich den Frevel erlauben dürfen. Und da ich mich umwandte, da ich ihn erblickte – [...] Er sprach; und ich hab' ihm geantwortet. Aber was er sprach, was ich ihm geantwortet; – fällt mir es noch bei, so ist es gut, so will ich es Ihnen sagen, meine Mutter. Itzt weiß ich von dem allen nichts. Meine Sinne hatten mich verlassen. – Umsonst denk' ich nach, wie ich von ihm weg, und aus der Halle gekommen. Ich finde mich erst auf der Straße wieder; und höre ihn hinter mir herkommen; und höre ihn

mit mir zugleich in das Haus treten, mit mir die Treppe hinauf steigen –  
\_16

Als dramatische Figur positioniert sich Emilia im unmittelbar wahrnehmbaren Bühnenraum, das heißt in einem Zimmer des Hauses Galotti; in ihrem Bericht verknüpft sie diese Verortung mit ihrem Standort in der Kirche, den sie wenige Minuten zuvor eingenommen hat. In dem zweiten Textbeispiel geht es also um zwei, räumlich wie zeitlich gesehen, voneinander entfernte Standorte. Emilia trennt in ihrem Bericht den erzählten, imaginären Raum (Kirche) zunächst strikt vom unmittelbar wahrnehmbaren Bühnengeschehen (Haus Galotti). Der Kirchenraum wird jedoch, obwohl in das Präteritum gesetzt, von ihr als ein vorwiegend sinnlich wahrgenommener Raum beschrieben; er ist für die Titelfigur demnach – trotz seiner Bühnenräumlichen Abwesenheit – noch sehr gegenwärtig. Wiederholungen wie „als dicht hinter mir etwas seinen Platz nahm. *So dicht hinter mir!*“ oder ein Einschub wie „so hört’ ich, ganz nah’ an meinem Ohre, – *nach einem tiefen Seufzer*, – nicht den Namen einer Heiligen“ unterstreichen ihre immer noch anhaltende Erregtheit. Emilia kann sich weder emotional noch räumlich von der Begegnung in der Kirche lösen. Der Prinz von Guastalla verfolgt sie bis zu ihrem Elternhaus: „und höre ihn hinter mir herkommen; und höre ihn mit mir zugleich in das Haus treten, mit mir die Treppe hinaufsteigen“. Hier gebraucht Emilia das Präsens. Es findet sich nun im Text eine direkte Verbindung zwischen erzähltem Kirchenraum und unmittelbar wahrnehmbarem Bühnenraum; die anfängliche räumliche Trennung zum Geschehen in der Kirche ist nicht mehr vorhanden.

Narratologisch genauer untersuchen könnte man jetzt, ob und wie die Dialogstruktur, beispielsweise in Schillers Text, die beschriebene dynamische Raumstrukturierung wiedergibt. Wie konstituiert sich ein derart wandelbarer Raum (trotz vermeintlich statischer Raumelemente) in den Figurenäußerungen? Und welche zusätzliche Wandlung erfährt er durch diese? In Lessings Trauerspiel hingegen wäre es bei einer detaillierteren Textbetrachtung aufschlussreich herauszuarbeiten, wie die physische Verortung der Titelfigur im aktuellen Bühnengeschehen mit der sprach-

<sup>16</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 7, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt/M. 2000, S. 314–316; Hervorhebung im Original.

lich markierten Positionierung im erzählten Raum korrespondiert. Welche verbindenden Elemente (zum Beispiel in Form von deiktischen Angaben, Tempusgebrauch etc.) gibt es, die beide Räume, den unmittelbar wahrnehmbaren und den erzählten, in Beziehung setzen? Und welchen Einfluss hat dies auf die Konstituierung von Raum im aktuellen Bühnengeschehen?

In beiden Textbeispielen findet sich eine unterschiedliche Gestaltung von Raum: Gibt das Schiller'sche Drama eine zunehmende Verringerung des Raumes (betreffend die Figuren Max und Graf Terzky) und, damit verbunden, eine zunehmende Verengung der individuellen Handlungsmöglichkeiten vor, so offeriert Lessings Text trotz der geschlossenen Raumgestaltung auf der Bühne eine Öffnung desselben nach außen. Die Konstituierung von Raum, das zeigen bereits diese kurzen Textbetrachtungen, hat immer ein dynamisches Moment, indem sich der Blick der Figuren nach innen beziehungsweise nach außen richtet. Die beschriebene Dynamik in dramatischen Texten soll in den nachstehenden Analysen der vorliegenden Arbeit mit Hilfe des narratologischen Instrumentariums (so zum Beispiel mittels der bereits erwähnten „focalisation“) präzise erfasst und bestimmt werden.

### 1.3 Zum Textkorpus

Die oben definierte Zielsetzung stellt eine gewisse Freiheit hinsichtlich der Textauswahl in Aussicht, doch erfolgt diese nicht willkürlich. Seit einigen Jahren hat sich ein literaturwissenschaftlicher Schwerpunkt zum Thema „Drama und Narratologie“ entwickelt, der methodisch auf recht unterschiedlichen Aspekten gründet, wobei im Besonderen auf kommunikationstheoretisch fundierte Modelle zurückgegriffen wird, wie in 2.1 der vorliegenden Arbeit dargelegt werden soll. Neuere Studien aus dem genannten Bereich beschäftigen sich vorwiegend mit Theatertexten der frühen Moderne bis zu denjenigen der Gegenwart. Angesichts dieser zum Teil langjährigen Forschungsarbeit zu modernen beziehungsweise postmodernen Theaterstücken verspricht die Behandlung einer vermeintlich klassischen Textgrundlage einen wesentlich größeren Erkenntnisgewinn. Einzelne Werke von Eugene O'Neill, George B. Shaw, Bertolt Brecht oder Rolf Hochhuth hervorzuheben (wie bereits oft geschehen), begründet nicht die Allgemeingültigkeit des beschriebenen

Phänomens. Diese Vorgehensweise übersieht, ganz im Gegenteil, eine bedeutende, über zwei Jahrhunderte währende Entwicklung der Dramenproduktion, deren qualitative Höhepunkte in der Zeit zwischen 1650 und 1850 anzusiedeln sind und die durch zahlreiche Theaterstücke von Molière, Racine, Corneille, Goldoni, Beaumarchais, Lessing, Schiller und vielen anderen gekennzeichnet ist. Es fällt auf, dass in entsprechenden narratologischen Abhandlungen jene klassischen Dramentexte vollkommen unzureichend berücksichtigt werden. Die vorhandenen Forschungsarbeiten leisten also keineswegs repräsentative Studien, sondern beschränken sich vielmehr auf einen relativ kleinen Bereich der Dramenliteratur.

Als Textgrundlage für den analytischen Teil bietet sich daher im Besonderen ein Korpus an, das – zumindest oberflächlich gesehen – ein solch ‚klassisches‘ Dramenrepertoire umfasst. Die obigen Textbeispiele aus *Wallenstein* und *Emilia Galotti* geben einen ersten Einblick, wie man derartige Bühnenwerke genauer auf spatiale wie dialogische Merkmale betrachten und analysieren kann, um zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Im Folgenden soll dies nun ausführlicher und exemplarisch anhand von Dramen Heinrich von Kleists geschehen, die sich aus mehreren Gründen für die formulierte Fragestellung eignen: Erstens gibt es kaum strukturelle Analysen zu den einzelnen Dramen. Die Kleist-Forschung konzentriert sich vor allem auf inhaltliche und biographische Fragestellungen sowie auf die Rezeptionsgeschichte der einzelnen Werke.<sup>17</sup> Die anhand von *Der zerbrochne Krug* bereits erwähnte Bündelung verschiedener Perspektiven wird inhaltlich insbesondere unter dem

<sup>17</sup> Mit Blick auf Kleists Erzählungen finden sich hingegen Forschungsansätze, die strukturanalytisch begründet sind. So z. B. bei Fritz Göttler: *Handlungssysteme in Heinrich von Kleists „Der Findling“*. *Diskussion und Anwendung narrativer Kategorien und Analyseverfahren*, Frankfurt/M. u. a. 1983, Karl N. Renner: *„Der Findling“*. *Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moorse. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*, München 1983 und Reinhard Heinritz: *Kleists Erzähltexte. Interpretation nach formalistischen Theorieansätzen*, Erlangen 1983. Eine Sammlung verschiedener methodischer Herangehensweisen an einen narrativen Text bietet der Band: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili“*, hg. von David E. Wellbery, 5. Aufl., München 2007.

Aspekt der Erkenntniskritik untersucht.<sup>18</sup> Die vorliegende Arbeit legt jedoch das Ziel fest, wie dieses Phänomen strukturanalytisch direkt am Text zu fassen und zu beschreiben ist; sie verlagert den Schwerpunkt von dem inhaltlichen auf den formalen Bereich. Zweitens sind auch editionswissenschaftliche Überlegungen bei der Begründung des Korpus nicht unbedeutend, denn selten ist die Überlieferungslage von Textdokumenten eines neuzeitlichen deutschsprachigen Autors so übersichtlich wie bei Heinrich von Kleist. Alle Textträger zeigen eine Geschlossenheit, die in ihrem Umfang und in ihrer Konsequenz kaum mit den Werken anderer Schriftsteller zu vergleichen ist und bei der sich die Frage nach dem Autor als mögliche außertextuelle Instanz erübrigt. Die Überlieferungssituation ist daher für ein rein textzentriertes Verfahren, wie beabsichtigt, geradezu ideal zu nennen. Ausschlaggebend für die getroffene Auswahl ist drittens aber die Tatsache, dass Kleists Texte, Dramen wie Erzählungen, grundsätzlich sämtliche Gattungskonventionen sprengen. Eine Kurzgeschichte wie *Das Bettelweib von Locarno* zeichnet sich durch einen vorwiegend dramatischen Modus aus, *Penthesilea* wiederum besteht fast ausnahmslos aus erzählenden Sequenzen.

Es sei zudem angemerkt: Es wird nicht beabsichtigt, Kleists Texte lediglich als ‚Mittel zum Zweck‘ zu gebrauchen, um allgemeingültige Beschreibungsverfahren dramatischer Texte zu präsentieren. Die einzelnen Analysen bieten vielmehr über die oben vorgestellte Hauptfragestellung der vorliegenden Arbeit hinaus Interpretationsansätze, die sich im Feld der Kleist-Forschung positionieren, daran anknüpfen und damit einen weiterführenden Beitrag zu dieser Forschung leisten.

Die vorliegende Studie konzentriert sich auf zwei Erzähltexte und sechs Dramen von Kleist. In 3.1.3 wird *Der Findling* mit Blick auf polyphone Strukturen untersucht, da die Erzählung deren Stringenz wie Dynamik nahezu mustergültig repräsentiert. Ein Merkmal, das in der Vergangenheit oft zu dem Urteil führte, dass der Text einen „unzuverlässigen Erzähler“ zeige. In dem entsprechenden Kapitel soll dieses Urteil

<sup>18</sup> Die Forschungsliteratur zu diesem Themenkomplex ist lang. Repräsentativ seien hier zwei jüngere Arbeiten genannt: Hansjörg Bay: *Mißgriffe. Körper, Sprache und Subjekt in Kleists „Über das Marionettentheater“ und „Penthesilea“*, in: *Krisen des Verstehens um 1800*, hg. von Sandra Heinen und Harald Nehr, Würzburg 2004, S. 169–190 und Gerhart Pickerodt: *„zerrissen an Leib und Seele“*. *Studien zur Identitätsfrage bei Kleist*, Marburg 2011.

kritisch hinterfragt und als Gegenmodell dazu ein vielstimmiges Grundmuster herausgearbeitet werden, das als Konstruktionsprinzip im Text fungiert. In 3.2.1 sollen räumliche Komponenten in *Das Erdbeben in Chili* exemplarisch analysiert werden. Die Erzählung zeigt dahingehend eine mehrschichtige Textstruktur, die sich auf Grund ihrer kompakten Dichte als einführendes Beispiel für die anstehenden Dramentextanalysen anbietet. Die theoretischen Grundlagen beider Erzähltextanalysen werden in Kapitel 3.1 beziehungsweise 3.2 vorgestellt und hinsichtlich ihrer Anwendbarkeit in Bezug auf Dramentextanalysen erörtert. Letztere wiederum setzen als ersten Analyseschritt bei der Frage nach der figuralen Verortung an, um in einem zweiten Analyseschritt Strategien herauszuarbeiten und zu untersuchen, die anzeigen, wie die jeweilige Verortung dann im Text markiert ist. Von der figuralen Verortung im Geschehen ausgehend, werden die sechs Dramen demzufolge in drei Schwerpunkte unterteilt, mittels derer spezifische Elemente zur Konstituierung von Raum im Text genauer untersucht werden sollen. Jene Schwerpunkte sind:

1. Verortung im Bühnenraum

In Kapitel 4.1 werden figurale Standorte im unmittelbar wahrnehmbaren Bühnenraum analysiert. Anhand von Werken wie *Amphitryon* und *Prinz Friedrich von Homburg* – zwei Dramen, bei denen, wie sich noch zeigen wird, die Bühnenräumliche Verortung eine besondere Rolle bei der Textgestaltung spielt – wird dargelegt, dass der figurale Blickwinkel den gegebenen Bühnenraum dynamisiert. Dieser ist nicht statisch und unveränderbar, sondern wandelt sich, indem die Figuren den besagten Raum unterschiedlich wahrnehmen und das entsprechend verbalisieren.

2. Verortung in imaginären Räumen

Zusätzlich zum Bühnenraum können sich imaginäre Räume in den Figurenrepliken formen: Die Figuren verorten sich in einem Raum abseits der Bühne. Diese Räume sind allerdings nicht von dem Geschehen auf der Bühne isoliert, sondern werden erst durch ein dichtes, relationales Zusammenspiel erzeugt. Exemplarisch soll dies in Kapitel 4.2 anhand von *Der zerbrochne Krug* und *Das Käthchen von Heilbronn oder die*