

Werk

Titel: Die Performative Kraft des Erzählens : Formen und Funktionen des Erzählens in Sha...

Autor: Nunning, Ansgar; Sommer, Roy

Ort: Bochum

Jahr: 2006

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338286934_0142 | LOG_0020

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

DIE PERFORMATIVE KRAFT DES ERZÄHLENS:
FORMEN UND FUNKTIONEN
DES ERZÄHLENS IN SHAKESPEARES DRAMEN

VON

ANSGAR NUNNING UND ROY SOMMER

I. "Tell thy story."¹ –

Erzählen als Mittel dramatischer Wirklichkeitskonstruktion und Sinnstiftung

Wenn Othello in der dritten Szene des ersten Aktes berichtet, wie es ihm durch das Erzählen seiner Lebensgeschichte gelungen sei, Desdemonas Liebe zu gewinnen, und wenn er abschließend betont, "This only is the witchcraft I have used"², dann verweist er auf die bemerkenswerte Macht, die das Erzählen in vielen von Shakespeares Stücken entfaltet. Daß er im Laufe der Handlung selbst zum Opfer dieser Macht wird, ist mehr als nur dramatische Ironie. Vielmehr illustrieren Iagos heimtückische Anspielungen auf Desdemonas vermeintliche Untreue geradezu beispielhaft jene performative Kraft des Erzählens, seine wirklichkeitskonstituierende Wirkung: Durch das Erzählen entstehen mögliche Welten, deren jeweiliger Realitätsgehalt nicht selten strittig ist. Gerade *Othello* zeigt, daß auch lügenhafte Erzählungen in Shakespeares Dramen wirklichkeitsverändernde Konsequenzen haben können, sofern sie den Figuren hinreichend plausibel erscheinen.

Wie bereits das Beispiel von *Othello* erkennen läßt, beeinflussen Erzählungen oftmals nicht nur maßgeblich den Fortgang der Handlung und das Schicksal der Figuren, sondern entscheiden auch darüber, was in der fiktiven Welt der Fall ist. So enthüllen sich in *Pericles* die tatsächlichen Zusammenhänge und die Identität der totgeglaubten Tochter erst am Ende des Stückes, als der Titelheld seine von ihm nicht erkannte Tochter Marina auffordert, ihre Lebensgeschichte so zu erzählen, daß die Erzählung ihn von der Wahrhaftigkeit der Geschichte überzeugen möge. Mit dem Erzähler John Gower illustriert *Pericles* noch in einer zweiten Hinsicht das weltengenerierende Vermögen des Erzählens, dessen Ubiquität in Shake-

¹ William Shakespeare, *Pericles, Prince of Tyre*. ed. by Stephen Greenblatt *et al.* The Norton Shakespeare (New York / London: Norton, 1997), 21.123. Alle Zitate aus *Pericles* im Text aus dieser Ausgabe.

² Alle Zitate aus *Othello* aus folgender Ausgabe: William Shakespeare, *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*. ed. by Stephen Greenblatt *et al.* The Norton Shakespeare (New York / London: Norton, 1997), 1.3.168.

Shakespeares Werk in eigentümlichem Gegensatz zu seiner Vernachlässigung in der Forschung steht: Entgegen der landläufigen Ansicht, der zufolge das Drama ein Geschehen nicht erzähle, sondern zeige, spielt die narrative Wiedergabe von Geschichten in Shakespeares Dramen eine kaum zu überschätzende Rolle. Die große Bedeutung des Erzählens bei Shakespeare zeigt sich nicht nur auf der Ebene der Figuren, sondern in einigen Fällen auch auf einer außerhalb der inneren Spielwelt angesiedelten Ebene der erzählerischen Vermittlung, auf der spielexterne Figuren etwa in Prologen und Epilogen als Erzählinstanzen fungieren. Ein statistischer Beleg ist hier allein schon die schiere Häufigkeit der Einträge, die sich in den Konkordanzen für Wörter wie *tell*, *recount*, *tale*, *story* und *history* finden. Pericles' wiederholter Appell an seine Tochter, "Tell thy story" (21.123) und "Recount, I do beseech thee" (21.129), verdeutlicht nicht nur beispielhaft den Stellenwert, den Erzählungen am Ende vieler Stücke haben; er verweist als 'narrativer Imperativ' zugleich auf das anthropologische Grundbedürfnis des Menschen nach Geschichten, die das vielleicht wichtigste Mittel der Sinn- und Identitätsstiftung darstellen. Mit ihren vielen narrativen Passagen illustrieren Shakespeares Dramen geradezu exemplarisch die lebensweltliche Relevanz des Erzählens. Was Peter Brooks über den Zusammenhang zwischen Leben und Erzählen bemerkt, gilt auch für die Figuren Shakespeares, die mindestens ebenso sehr erzählende wie dargestellte Figuren sind: "Our lives are ceaselessly intertwined with narrative, with the stories that we tell [...], all of which are reworked in that story of our own lives that we narrate to ourselves [...]. We live immersed in narrative [...]."³

Mit dieser weitreichenden Bedeutung des Erzählens in Shakespeares Dramen hat sich die Forschung bislang nur relativ zögerlich beschäftigt, obgleich sich seine dramatische Erzählkunst – wie Kate McLuskie und Manfred Pfister in ihren Beiträgen in diesem Jahrbuch zeigen – nicht zuletzt durch eine kunstvolle Überlagerung epischer und performativer Züge auszeichnet. Abgesehen von einigen Aufsätzen zur Bedeutung narrativer Formen der Informationsvergabe in einzelnen Stücken⁴ gibt es bislang mit den Studien von Kurt Schlüter, Rawdon Wilson und Barbara Hardy erst drei wichtige Monographien, die schwerpunktmäßig "Shakespeares dramatischer Erzählkunst" nachspüren.⁵ Während es diesen Arbeiten – ungeachtet ihrer vielen wertvollen Einsichten – weitgehend an einer erzähltheoreti-

³ Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Oxford: Clarendon, 1985), S. 3.

⁴ Vgl. stellvertretend für einige andere etwa die sehr aufschlußreichen Beiträge von Barbara Hardy, "Aspects of Narration in *King Lear*", *ShJb West* 1987, 100–108; "The Figure of Narration in *Hamlet*", *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* 16:1 (1986), 2–15.

⁵ Vgl. Kurt Schlüter, *Shakespeares dramatische Erzählkunst* (Heidelberg: Quelle & Meyer, 1958); Rawdon Wilson, *Shakespearean Narrative* (Newark: University of Delaware Press, 1995); und Barbara Hardy, *Shakespeare's Storytellers: Dramatic Narration* (London / Chester Springs: Peter Owen, 1997)

schen Fundierung und Systematik mangelt, hat sich die Erzähltheorie bis vor kurzem so gut wie gar nicht mit dem Drama und Shakespeares Werken beschäftigt. Erst in den letzten Jahren sind einige Arbeiten erschienen, die die Gattung des Dramas aus narratologischer Sicht betrachten und dazu beitragen, bislang vernachlässigte Aspekte von Shakespeares dramatischer Erzählkunst systematisch zu beschreiben und ihre Funktionen zu erhellen.⁶

Anknüpfend an die Ansätze einer 'transgenerischen Narratologie',⁷ die die Modelle und Methoden der Erzähltheorie bei der Untersuchung anderer Genres anwendet und weiterentwickelt, möchten wir im folgenden zeigen, wie die Einsichten und Analysekategorien der Erzähltheorie für eine differenzierte Beschreibung der narrativen Dimensionen von Shakespeares Dramen fruchtbar gemacht werden können. Vorweggeschickt sei, daß es mit einer bloßen Übertragung erzähltheoretischer Termini allein schon deshalb nicht getan ist, weil eine solche Vorgehensweise den Besonderheiten des Erzählens im Drama und Theater nicht hinreichend Rechnung tragen würde. Wie Barbara Hardy zu Recht betont, zeichnet sich Erzählen im Drama durch eine besondere Art der Handhabung narrativer Formen aus, die deren Theatralität eröffnet: "Drama need not apologize when it is narrative but handles narrative in special ways to make it theatrical."⁸ Dazu zählt nicht bloß die Umwandlung von Erzählungen in Dialoge bzw. eine Abfolge narrativer Repliken, sondern auch eine Orientierung am Aufführungscharakter und der damit einhergehenden Performativität dramatischen Erzählens, "the performance of telling".⁹

Anstatt narratologische Modelle einfach auf Shakespeares Dramen anzuwenden, gilt es also, einerseits eine systematisierte Zusammenstellung der wichtigsten Formen und Funktionen dramatischen Erzählens zu erarbeiten, dabei aber andererseits die Besonderheiten des Shakespeareschen Dramas in den Mittelpunkt zu stellen. Im Gegensatz zu der schon vom Ansatz her ahistorischen, geschlechtsindifferenten und textzentrierten strukturalistischen Narratologie zählt es zu den wesentlichen Einsichten neuerer Ansätze in der Erzähltheorie,¹⁰ daß narrative Formen keine

⁶ Für einen Forschungsüberblick über diese Studien, auf die wir in den weiteren Abschnitten näher eingehen, vgl. Ansgar Nünning / Roy Sommer, "Drama und Narratologie", in Vera Nünning / Ansgar Nünning eds., *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002), S. 105–128; und Roy Sommer, "Narrative and Drama", in David Herman / Manfred Jahn / Marie-Laure Ryan eds., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (London / New York: Routledge, 2005), S. 119–124.

⁷ Vgl. dazu die Beiträge in Vera Nünning / Ansgar Nünning eds., *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002).

⁸ Hardy (1997), S. 29; vgl. *ibid.*, S. 92.

⁹ *Ibid.*, S. 62; vgl. auch: "The internal narratives are designed to be performed, on the stage", S. 13. "As usual, Shakespeare makes narration into dialogue", S. 15.

¹⁰ Vgl. dazu die Beiträge in Ansgar Nünning / Vera Nünning eds., *Neue Ansätze in der Erzähltheorie* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002).

überzeitlichen Idealtypen darstellen, sondern als historisch und kulturell bedingte Indikatoren gesellschaftlicher, und auch geschlechtsspezifischer, Wirklichkeitserfahrung aufzufassen sind. Nicht zuletzt deshalb sind sie auch kulturgeschichtlich so aufschlußreich, und nicht zuletzt deshalb ist die Frage nach den Funktionen, die das Erzählen in Shakespeares Dramen erfüllen kann, mindestens ebenso interessant wie das aus narratologischer Sicht zunächst im Vordergrund stehende Bemühen um eine Systematisierung der Erzählformen.

Obgleich der narrativen Vermittlung von Handlung im Drama seit der *Ars Poetica* des Horaz oft eine reine Surrogatfunktion zugeschrieben wird, die in ihrer Wirkung hinter der szenischen Präsentation zurückfalle, erschöpfen sich die Funktionen des Erzählens in Shakespeares Dramen keineswegs darin, das auf der Bühne nicht Zeigbare darzustellen. Vielmehr sind narrative Verfahren konstitutive Bestandteile von Shakespeares dramatischer Erzählkunst, die sich nicht nur durch die Verwendung antiker Dramenelemente wie etwa des Chorus oder Prologsprecher auszeichnet, sondern die auch zahlreiche spätere Entwicklungen antizipiert: Bei Shakespeare, so eine unserer beiden Thesen, lassen sich bereits die meisten narrativen Kommunikationsstrukturen nachweisen, die im 20. Jahrhundert episierende Dramen z. B. von Tennessee Williams, Peter Shaffer und einer Vielzahl weiterer Autoren kennzeichnen. Die zweite These bezieht sich auf die performative und theatrale Macht des Erzählens bei Shakespeare, die von der Forschung noch nicht hinreichend gewürdigt worden ist, obgleich Barbara Hardy sie in ihrer Monographie *Shakespeare's Storytellers* auf den Punkt gebracht hat, wenn sie von "the theatrical power of narrative, its capacity to change events, its control and compounding, its passion and its immediacy"¹¹ spricht. Diese Macht des Erzählens gründet, wie noch zu zeigen sein wird, in der performativen, wirklichkeitskonstituierenden sowie identitäts- und sinnstiftenden Qualität, die dem Erzählen generell und dem Erzählen im Drama und Theater in besonderer Weise eignet.

II. Das Drama als narrative Gattung?

Wer sich mit narratologischen Analysekatoren im Gepäck auf eine Forschungsreise durch die erzählten Welten Shakespeares begeben will, wird sich zunächst mit einer Reihe von kritischen Vorbehalten, teilweise sogar zum Dogma erstarrten Vor-Urteilen konfrontiert sehen: Narratologie und Drama gelten vielen nach wie vor bestenfalls als *strange bedfellows*. Das Erzählen im technischen, wissenschaftlich systematisierbaren Sinn ist die Domäne der Erzählliteratur. Im Falle des Dramas kann vom Erzählen angeblich nur metaphorisch die Rede sein, wenn etwa von

¹¹ Hardy (1997), S. 60.

Shakespeare als Erzähler oder von seiner dramatischen Erzählkunst gesprochen wird. Das epische Theater Brechts gilt im Rahmen einer normativen Gattungstheorie als Ausnahmefall, der die Regel, daß das Drama nicht narrativ sei, bestätigt. Die gängige Lehrmeinung lautet: Der Roman *erzählt*, das Drama *zeigt*.¹²

Obgleich die darin zum Ausdruck kommende klassische Position der Erzähl- und Dramentheorie weithin bekannt sein dürfte, sei sie kurz in Erinnerung gerufen, weil sie sicherlich einer der Hauptgründe für den nach wie vor defizitären Forschungsstand zum Erzählen im Drama ist: Die Mittelbarkeit des Erzählens, d. h. die Anwesenheit einer vermittelnden Erzählinstanz, gilt in der Erzähltheorie als konstitutives Merkmal narrativer Texte, das diese von nicht-narrativer Literatur, also dem Drama und der Lyrik, unterscheidet. Aus diesem Grund schließt Franz Stanzel zu Beginn seiner *Theorie des Erzählens* dramatische Texte kategorisch aus dem Gegenstandsbereich der Erzähltheorie aus: "Wo eine Nachricht übermittelt, wo berichtet oder erzählt wird, begegnen wir einem Mittler, wird die Stimme eines Erzählers hörbar. Das hat bereits die ältere Romantheorie als Gattungsmerkmal, das erzählende Dichtung vor allem von dramatischer unterscheidet, erkannt."¹³ Dieser grundlegende Unterschied zwischen der Sprechsituation dramatischer Werke auf der einen und der narrativer Texte auf der anderen Seite wird aus der Sicht der Theatersemiotik von Keir Elam bestätigt, der ebenso kategorisch feststellt, das Drama sei "without narratorial mediation."¹⁴ Obgleich Manfred Pfister sicherlich nicht die Vorbehalte gegen das Erzählen auf der Bühne teilt, postuliert auch er eine ähnlich prinzipielle Differenz zwischen dem Drama und der Erzählliteratur wie die zitierten Vertreter der Erzähltheorie bzw. Theatersemiotik: "[S]ieht sich der Rezipient eines dramatischen Textes unmittelbar mit den dargestellten Figuren konfrontiert, so werden sie ihm in narrativen Texten durch eine mehr oder weniger stark konkretisierte Erzählerfigur vermittelt."¹⁵

Eine derart dogmatische Verabsolutierung der Unterschiede zwischen den Gattungen ist in jüngster Zeit nicht unwidersprochen geblieben, sondern aus verschiedenen Gründen und von ganz unterschiedlichen Seiten kritisiert worden. Zum einen erscheint ein solch normatives Beharren auf Differenzierungskriterien im Zeitalter der generischen und medialen Grenzüberschreitungen nicht mehr zeitgemäß. Zum

¹² Diese gängige Lehrmeinung vertritt auch das – ansonsten eher fortschrittliche – *Reallexikon zur Literaturwissenschaft*, Klaus Weimar ed. (Berlin / New York: de Gruyter, 1997): "Drama bezeichnet eine Gattung von Texten, in denen zwei Textsorten miteinander kombiniert sind, und zwar sowohl fiktive direkte Rede (*Haupttext*) als auch Textpassagen (als Minimum: ein Symbol für den Sprecherwechsel), welche diese Rede(n) *in nichtnarrativer Weise* [Hervorhebung A. N.] arrangieren, situieren, kommentieren (*Nebentext*)."¹² Bd. I, S. 392.

¹³ Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens* (München: Fink, 2002 [1979]), S. 15.

¹⁴ Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London: Methuen, 1980), S. 111.

¹⁵ Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse* (München: Fink, 1982 [1977]), S. 20.

anderen verschweigen diejenigen, die den konstitutiven Unterschied zwischen dramatischen und narrativen Texten postulieren, die Tatsache, daß die moderne Erzähltheorie selbst aus der aristotelischen Dramentheorie und Analyse entstanden ist. Darauf verweist Monika Fludernik in ihrer Studie *Towards a 'Natural' Narratology* (1996), die aus kognitiver Sicht die Prämissen der Narratologie neu überdenkt:

It is a little remarked-upon fact that the discourse vs. story distinction is fundamental to the drama, too, and in the wake of narratology one has to remind oneself that, actually, Aristotle's model set out to discuss Greek *drama* and *not* narrative. Thus, paradoxically, narratology has taken its origin from a text of drama criticism, but this foundational frame has been repressed so successfully that drama has now frequently come to occupy the position of narratology's non-narrative Other.¹⁶

Fludernik hat mit besonderer Entschiedenheit die narrative Qualität des Dramas hervorgehoben. Sie bezeichnet das Drama als "the most important narrative genre whose narrativity needs to be documented", und betont "drama's basically narrative nature".¹⁷ Obgleich sich diese keineswegs unkontroverse Auffassung erst vor dem Hintergrund ihres kognitiven Ansatzes und ihrer (ebenfalls keineswegs unumstrittenen) Definition von Narrativität als der Evokation menschlicher Erfahrungshaftigkeit (*experientiality*) erschließt, lenkt sie den Blick doch auf eine wichtige, allzu oft vernachlässigte Dimension des Dramas.

Will man der durch die einseitige Rezeption der aristotelischen Gattungstheorie entstandenen Schieflage und damit der von Fludernik beklagten Ausgrenzung des Dramas aus dem erzähltheoretischen Horizont entgegenwirken, bietet sich das Werk Shakespeares als Demonstrationsobjekt an: Denn die eingangs zitierten Beispiele aus *Othello* und *Pericles* oder die narrative Replik des Geistes in *Hamlet*¹⁸ sind keine Ausnahmen, sondern vielmehr typische Beispiele für jene epischen Kommunikationsstrukturen im Drama, die Manfred Pfister als sprachlich vermittelt, figurenbezogen und spielintern charakterisiert. Shakespeares Figuren sind oft auch Erzähler, seine dramatischen Handlungen häufig keine gezeigten, sondern erzählte Handlungen. Gleichwohl ist der traditionelle Gegensatz von *showing* vs. *telling* insofern auch weiterhin ein hilfreiches Beschreibungsparadigma für die Erfassung der Besonderheiten des Shakespeareschen Dramas, als das Erzählen im

¹⁶ Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology* (London: Routledge, 1996), S. 333.

¹⁷ Fludernik (1996), S. 348 und 351.

¹⁸ Vgl. William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, ed. by Stephen Greenblatt et al. The Norton Shakespeare (New York / London: Norton, 1997): "I could a tale unfold whose lightest word / Would harrow up thy soul, freeze thy young blood, / Make thy two eyes like stars start from their spheres, / Thy knotty and combined locks to part, / And each particular hair to stand on end / Like quills upon the fretful porcupine." (1.5.15–20).

Drama als *showing* eines *telling* dargestellt wird. Zeigen und Erzählen bilden bei Shakespeare insofern keinen echten Gegensatz, als das *storytelling* seiner Figuren nicht nur selbst gezeigt bzw. inszeniert wird, sondern auch ausgeprägt performativen Charakter hat. Von daher erweist sich ein geschärftes Bewußtsein von der Performativität theatralen Erzählens als Schlüssel für ein Verständnis seiner dramatischen Erzählkunst.

III. Erzählen bei Shakespeare – zum Stand der Forschung

Ein kurzer Blick auf den aktuellen Forschungsstand mag genügen, um zu verdeutlichen, daß es zu den Themen "Shakespeare als Erzähler" und "Erzählen im Drama" noch zahlreiche Lücken gibt. Gleichwohl reicht das Interesse an den formalen Aspekten der Narration bei Shakespeare gerade auch in der deutschsprachigen Anglistik bis zu den Anfängen der Shakespeare-Forschung zurück. So kann unser Beitrag an eine lange Tradition auch innerhalb der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft selbst anknüpfen. Vor fast 130 Jahren sprach auf der Jahresversammlung dieser Gesellschaft eines der damaligen Vorstandsmitglieder, der Münsteraner Extraordinarius Nikolaus Delius, zum Thema "Die epischen Elemente in Shakespeare's Dramen". Der einleitende Teil seines Vortrags umreißt die Fragestellung und deutet dabei indirekt die Vorbehalte an, auf die die These von der Dominanz erzählerischer Elemente im Shakespeare-Drama noch heute in Teilen der Fachwelt stößt:

[I]n den Werken desjenigen Dichters, der in aller Welt als der im höchsten Sinne dramatische gilt, epische Bestandtheile nachweisen zu wollen – das erschiene doch leicht als ein tollkühner Versuch, eben diesen Werken ihren echtdramatischen Charakter abzusprechen und den Verfasser selbst einer ungehörigen Vermischung zweier verschiedener Dichtarten, der dramatischen und der epischen, zu bezichtigen. Eine solche Absicht aber liegt mir durchaus fern. Im Gegentheil hoffe ich dieses scheinbare Residium der Epik, welches wir in Shakespeare's Dramen finden, wesentlich als ein nothwendiges Ingrediens seiner Dramatik erklären zu können.¹⁹

Delius unterscheidet in seinem Beitrag zwei Arten von epischen Elementen, nämlich erzählte Vorgeschichten und episodische Einschübe. Erstere wiederum unterteilt er in solche, die zeitlich weit zurückliegende Ereignisse schildern, und solche, die nur teilweise und locker mit Handlung und Personal des Stücks zusammenhängen. Die episodischen Einschübe werden danach unterschieden, ob sie auf die dürf-

¹⁹ Nikolaus Delius, "Die epischen Elemente in Shakespeare's Dramen", *ShJb* 12 (1877), 1–28, hier S. 1.

tige Bühnentechnik zurückzuführen sind oder ob es sich um Vor- und Rückblicke handelt, die der Einsparung dramaturgisch unnötiger Szenen dienen. Allerdings zeigt bereits ein kursorischer Blick auf die von Delius vorgeschlagene Einteilung eine Reihe von Defiziten: Zum einen siedelt er inhaltliche bzw. thematische Aspekte, nämlich die erzählte Vorgeschichte, auf derselben Abstraktionsebene an wie formale Aspekte. Letztere werden zum anderen nicht weiter systematisch differenziert, sondern nur bühnenökonomisch bzw. dramaturgisch begründet.

Trotz der aus heutiger Sicht unbefriedigenden Typologie wirkte Delius' "tollkühner Versuch" gerade in der deutschsprachigen Dramenforschung schulbildend, die sich seither wiederholt und mit unterschiedlichen Erkenntnisinteressen auf die Suche nach epischen Elementen im Drama und nach Möglichkeiten ihrer Klassifizierung begeben hat. Als besonders hellsichtig erweist sich aus heutiger Sicht zudem der Hinweis, daß auch die 'epischen Bestandteile' in Shakespeares Werken nicht als Fremdkörper, sondern als "ein notwendiges Ingrediens seiner Dramatik" aufzufassen sind.

Einen weiteren einflußreichen Beitrag der älteren Forschung bildet Karl Schlüters Studie *Shakespeares dramatische Erzählkunst* aus dem Jahre 1958. Mit seinem Exkurs zum Erzählen als dramatischer Aktion und zur Reaktion der Berichtempfänger sowie seiner Annäherung an die Funktionen des Erzählens benennt Schlüter bereits einige der aus narratologischer Sicht zentralen Forschungsdesiderate.

Vergleicht man diese beiden Ansätze mit dem von Manfred Pfister entwickelten Repertoire der Episierungstechniken im Drama von der Antike bis zur Gegenwart, wird deutlich, daß das Drama ein wesentlich breiteres Spektrum an narrativen Verfahren aufzuweisen hat als die von Delius unterschiedenen "episodischen Elemente" oder die von Schlüter untersuchten Monolog-Erzählungen, protatischen Figuren und Binnenerzählungen. In seinem 1977 erstmals erschienenen Grundlagenwerk *Das Drama* berücksichtigt Pfister die Tatsache, daß sich in der Dramengeschichte immer wieder Episierungstendenzen nachweisen lassen. Bekanntestes Beispiel für einen solchen Verstoß gegen die Norm ist das epische Theater von Bertolt Brecht in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Annahme einer prinzipiellen Abwesenheit einer vermittelnden Erzählinstanz erweist sich als idealisierte Norm, die es aufzugeben gilt.

Das Repertoire der Episierungstechniken läßt sich mit Pfister nach den Textschichten klassifizieren, in denen sich das Aussagesubjekt des epischen Kommentars situiert. Während der auktoriale Nebentext (narrativ-deskriptive Passagen), die epische Kommentierung der inneren Spielebene (durch Projektionen, Spruchbänder, Szenentitel etc.) und die Episierung durch spieleexterne Figuren (Prologe, Epiloge) in der äußeren Textschicht situiert sind, können z. B. beim Chor und beim individuellen Figurenkommentar Spielfigur und episch vermittelnde Figur auf der inne-

ren Spielebene in Personalunion auftreten. Die sprachlichen Kommunikationsstrukturen, um die es uns geht, sind wiederum in nicht figurenbezogene auf der einen und figurenbezogene sprachliche Kommunikationsstrukturen auf der anderen Seite unterteilt.²⁰ Letztere beinhalten sowohl spielinterne als auch spieleexterne Figuren. Von besonderem Interesse für eine Systematisierung der Erzählformen in Shakespeares Dramen sind zum einen die epischen Kommunikationstechniken durch spieleexterne Figuren (s.o.). Zum anderen fungieren oftmals spielinterne Figuren als Erzähler ihrer eigenen Geschichten oder der anderer Figuren, wobei das Spektrum von kurzen narrativen Repliken im Figurendialog bis zu längeren eingebetteten Erzählungen reicht.

Wie produktiv eine Analyse narrativer Elemente und Verfahren in bezug auf Shakespeares Dramen sein kann, hat Barbara Hardy in *Shakespeare's Storytellers* gezeigt. Während sich Helmut Bonheims aus strukturalistischer Warte vorgenommene Analyse der Narrem-Struktur sowie seine Anregungen zu einer "proper narratology of drama" auf die Plotebene – auf "recurring patterns of action, place and time we call narremes" – beschränkt,²¹ gelingt es Hardy, die Vielfalt der Erzählinstanzen und spezifisch dramatischen Erzählverfahren aufzuzeigen. Gerade weil sie von den Werken ausgeht und bewußt auf eine starre Klassifikation verzichtet, dringt sie zu vielen Einsichten in die Besonderheiten des Shakespeareschen Erzählens vor, die sich gleichwohl aus narratologischer Sicht weiter systematisieren und im Hinblick auf ihre ebenso vielfältigen Funktionen untersuchen lassen.

IV. Erzählformen in Shakespeares Dramen

Als besonders fruchtbar für eine Systematisierung der Erzählformen in Shakespeares Dramen erweisen sich die Beiträge zu einer transgenerischen Narratologie des Dramas. Diese gehen von der These aus, daß die Narratologie nicht nur für die Untersuchung der Handlung und der Figuren im Drama relevant ist, sondern auch für eine Vielzahl weiterer Aspekte der Dramenanalyse, die bislang von einer normativen Gattungstheorie weitgehend ausgeblendet wurden. Die Anwendung der

²⁰ Vgl. zum folgenden Pfister (1982), S. 109–123. Pfister unterscheidet sprachliche und nichtsprachliche Kommunikationsstrukturen. Pfisters Systematik, die auch innovative Techniken des 20. Jahrhunderts (wie etwa Projektionen und Spruchbänder) berücksichtigt, trifft keine grundsätzliche Unterscheidung zwischen Textelementen wie dem Prolog oder eingebauten Songs, bestimmten Typen der Figurenrede, etwa dem Beiseitesprechen oder narrativen Repliken, und dem Funktionsspektrum epischer Kommunikationsstrukturen, aus dem lediglich das Bloßlegen des theatralischen Apparats beispielhaft herausgehoben wird.

²¹ Helmut Bonheim, "Shakespeare's Narremes", *Shakespeare Survey* 53 (2000), 1–11, hier S. 1.

Kategorien, Modelle und Methoden der Narratologie auf die Dramentheorie ermöglichen es, die Gestaltungsmöglichkeiten der erzählerischen Vermittlung, verschiedene Formen und Funktionen von Erzählinstanzen sowie mono- und multiperspektivische Darstellungsformen im Drama sehr viel präziser theoretisch und typologisch zu erfassen und differenzierter auf ihr Wirkungspotential hin zu untersuchen, als dies in der literaturwissenschaftlichen Praxis bislang der Fall ist. Um den Besonderheiten von Shakespeares dramatischer Erzählkunst gerecht zu werden, ist vor allem die performative Qualität dramatischen Erzählens im Blick zu behalten. Vor dem Hintergrund der skizzierten Ansätze in der Shakespeareforschung und der transgenerischen Narratologie gilt es nun, zumindest in Grundzügen das breite Spektrum unterschiedlicher Erzählformen in Shakespeares Dramen zu systematisieren und zu beschreiben.²² Einen geeigneten Bezugsrahmen dafür bilden vor allem die Studien von Brian Richardson und Manfred Jahn.²³ Es zählt zu ihren Verdiensten, daß sie nicht nur die Übertragbarkeit narratologischer Kategorien auf die Dramenanalyse postulieren und Bausteine für die Entwicklung eines systematischen Beschreibungsmodells liefern, sondern auch in ersten Einzelanalysen die Produktivität eines solchen transgenerischen Ansatzes innerhalb der Erzähltheorie unter Beweis stellen. Für eine Erschließung der Erzählformen in Shakespeares Dramen ist Richardsons Ansatz vor allem deshalb fruchtbar, weil er dramatisches Erzählen nicht als eine Abweichung vom Normalfall der mimetischen Nachahmung von Handlungen und Sprechakten konzipiert. Vielmehr zählt Richardson narrative Elemente zu dem Repertoire an dramatischen Darstellungstechniken, aus dem sich Autorinnen und Autoren im Lauf der Dramengeschichte regelmäßig und mit wechselnden Wirkungsabsichten bedient haben. An erster Stelle einer umfassenden Liste narrativer Mittel nennt er den Einsatz von Erzählern. In Abgrenzung von der Verwendung des Begriffs 'Erzähler' in klassischen Dramenanalysen zielt seine Definition allerdings nicht nur auf Erzählerfiguren wie Boten ab, die im *off* stattfindende Ereignisse berichtend zusammenfassen, sondern auch auf jene Figuren, die die Funktionen von Erzählinstanzen im narratologischen Sinne wahrnehmen:

²² Zu den weiteren narrativen Elementen in Shakespeares Dramen, die im Rahmen eines kurzen Aufsatzes zwar nicht näher erörtert werden können, aber zumindest genannt seien, zählen narrative Nebentexte und Regieanweisungen, narrative Monologe, Traumerzählungen, die Einfügung von Songs und Balladen sowie metanarrative Kommentare, die das Erzählen selbst thematisieren.

²³ Vgl. Brian Richardson, "Voice and Narration in Postmodern Drama", *New Literary History* 32:3 (2001), 681–694; Manfred Jahn, "Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama", *New Literary History* 32:3 (2001), 659–679.

I am designating the speaker or consciousness that frames, relates, or engenders the actions of the characters of a play – e.g., Gower, the dubious source and prologue of Shakespeare's *Pericles*, or Henry Carr, the dramatized psyche behind Stoppard's *Travesties*.²⁴

Ausgehend von dieser Bestimmung des Erzählers zeigt Richardson anhand zahlreicher Beispiele – von der Bewußtseinsdarstellung über die Erzählsituation bis hin zum impliziten Autor –, daß auch mit Bezug auf das Drama durchaus von einer diskursiven bzw. erzählerischen Vermittlung die Rede sein kann.²⁵

Die unterschiedlichen Typen von Erzählinstanzen in Shakespeares Dramen und ihre Funktionen lassen sich mit Hilfe eines aus mehreren Erzählebenen bestehenden Modells systematisieren, das Richardson entworfen hat und das deutliche Übereinstimmungen mit dem Kommunikationsmodell der erzählerischen Vermittlung in Erzähltexten aufweist. Richardson differenziert zwischen 'internen Erzählern', d.h. Figuren auf der Handlungsebene, die in ihren Repliken Geschichten erzählen, und 'monodramatischen Erzählern', die – etwa im Monolog im Drama sowie im Genre des dramatischen Monologs – den gesamten Diskurs vereinnahmen. Während diese beiden Formen von Erzählern sich lediglich quantitativ durch den Umfang ihrer Redeanteile unterscheiden, ist der dritte Typus, der 'generative Erzähler', auf einer anderen Kommunikationsebene anzusiedeln: Als handelnde Figur ist er zwar Teil der *dramatis personae*, in seiner Funktion als 'Erzeuger' und kognitives Orientierungszentrum der fiktionalen Welt ist er – ähnlich dem auktorialen und dem Ich-Erzähler im Roman – zugleich aber auch Teil einer der Handlungsebene übergeordneten Kommunikationsebene.

Besonders klar wird die generative Funktion einer dramatischen Erzählinstanz, wenn Erzählerfiguren auftreten, die sich, etwa in Prologen und Epilogen, als übergeordnete Aussagesubjekte direkt an den Leser bzw. Zuschauer wenden und an seine Einbildungskraft appellieren, das Geschehen zusammenfassen, die Figuren einführen und die Handlungsebene kommentieren. Ein gutes Beispiel, wenngleich im Werk Shakespeares zugegeben eine Ausnahme, sind die Funktionen einer außerhalb des Geschehens stehenden Erzählerfigur wie Gower in *Pericles*. Kohärenzstiftendes Kennzeichen von *Pericles* ist daher "a fundamental reliance on the techniques of narration rather than of drama".²⁶ Ingrid Hotz-Davies hat die

²⁴ Brian Richardson, "Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage", *Comparative Drama* 22:3 (1988), 193–214, hier: S. 194.

²⁵ Zu den bekannten und besonders typischen Beispielen für narrative Vermittlungsformen, die Richardson (2001) anführt, zählen *memory plays* wie Tennessee Williams' *The Glass Menagerie* und Tom Stoppards *Travesties*, Thornton Wilders *Our Town*, Becketts *Not I* sowie weniger bekannte Stücke wie David Henry Hwangs *M. Butterfly* und Paula Vogels *Hot 'n' Throbbing*.

²⁶ John Arthos, "*Pericles, Prince of Tyre*: A Study in the Dramatic Use of Romantic Narrative", *Shakespeare Quarterly* 4:3 (1953), 257–270, hier S. 262.

Funktionen Gowers sowie die Konsequenzen seiner Präsenz für die Gesamtstruktur des Dramas prägnant zusammengefaßt:

Die Anwesenheit Gowers, der Erzähler, Chor, Quelle und Regisseur zugleich ist, sorgt für ein stark episodierendes Element, welches das Drama in den Bereich der narrativen Überlieferung verschiebt, in den Bereich überkommener, archetypischer Erzählungen. Indem Gower jederzeit sich einschalten, zusammenfassen, auswählen, werten, vorausdeuten, eventuell auch die Handlung unterwandern kann, entsteht ein Distanzmoment, eine Spannung zwischen 'showing' und 'telling'.²⁷

Damit ist einerseits deutlich, daß Gower viele der wichtigsten Funktionen übernimmt, die in der Erzählliteratur von einem auktorialen Erzähler erfüllt werden. Andererseits ist zu betonen, daß Gower darüber hinaus die Funktionen des 'generativen' Erzählers erfüllt, der überhaupt erst die Ebene des erzählten und dargestellten Geschehens im Drama etabliert und dem in jüngster Zeit das besondere erzähltheoretische Interesse gilt. Mit dem Begriff des *generative narrator* bezeichnet Richardson dramatische Erzählfiguren, deren Funktion der von allwissenden Erzählern in narrativen Texten mit auktorialen Erzählsituationen ähnelt.²⁸ Gower kann somit als ein frühes Beispiel für einen Erzähler mit generativer, diegetischer Funktion gelten, der immer wieder den mimetischen Darstellungsmodus unterbricht und somit ein komplexes System von narrativen Rahmungen der Handlungen entwirft, das an die Einbettungsverhältnisse in Erzähltexten erinnert. Besonders deutlich wird diese die fiktive Welt generierende Funktion Gowers in Szene 18, als er sich einmal mehr direkt an das Publikum wendet und dessen Einbildungskraft anregt, mit metasprachlichen und metanarrativen Äußerungen sein Erzählen selbst thematisiert und zudem seine erzählerische Vorgehensweise erläutert:

Thus time we waste, and long leagues make we short,
Sail seas in cockles, have and wish but for't,
Making to take imagination
From bourn to bourn, region to region.

²⁷ Ingrid Hotz-Davies, "Die Romanzen: *Pericles, Prince of Tyre*", in Ina Schabert, ed., *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*, 4. Aufl. (Stuttgart: Kröner, 2000 [1972]), S. 463–468, hier S. 465–466.

²⁸ Brian Richardson, "Voice and Narration in Postmodern Drama", *New Literary History* 32:3 (2001), 681–694, hier: 685. Beispiele für Erzählinstanzen, die auf diese Weise eine diskursive Ebene der Kommunikation im Drama konstituieren, finden sich z. B. in vielen Dramen von Brecht, Beckett, Cocteau, Wilder, Pinter, Kundera und Gertrude Stein; vgl. Richardson (1988, 2001).

By you being pardoned, we commit no crime
 To use one language in each sev'ral clime
 Where our scene seems to live. I do beseech you
 To learn of me, who stand i'th' gaps to teach you
 The stages of our story [...]

(18.1–9)

Daß Shakespeares dramatisches Erzählen komplexer ist als jede erzähltheoretische oder typologische Systematik, zeigt sich in vielen seiner Stücke nicht zuletzt an der Präsenz von spielinternen erzählenden Figuren, deren Erzählungen ebenfalls Wirklichkeitskonstituierende bzw. -generierende Wirkung entfalten, auch wenn sie keine *generative narrators* im Sinne Richardsons sind. Erzählt wird bei Shakespeare nicht bloß auf einer den Figuren und der Handlung übergeordneten Kommunikationsebene (wie in *Pericles* oder auch in *Romeo and Juliet*, *Henry V* und *Troilus and Cressida*), sondern auch und vor allem auf der Ebene der Figuren selbst. Pericles und Marina zum Beispiel sind nicht bloß erzählte, sondern auch erzählende Figuren, die sich mit Hilfe ihrer Geschichten ihrer persönlichen Identität vergewissern und für die das Erzählen der eigenen Lebensgeschichte existentielle Funktionen erfüllt.²⁹

Ebenso wie Pericles und Marina fungieren die meisten der Hauptfiguren in Shakespeares Dramen passagenweise spielintern als erzählende Figuren, die mit ihren (Lügen-)Geschichten nicht bloß die Handlung entscheidend vorantreiben, sondern darüber hinaus noch eine Reihe weiterer Funktionen erfüllen. In *As You Like It*, *All's Well that Ends Well* und vor allem in den Historien tritt die äußere Handlung zum Beispiel über weite Strecken gegenüber den Erzählungen der Figuren in den Hintergrund. Neben den eingehend erforschten Botenberichten sind es vor allem eingelagerte Geschichten spielinterner Figuren, die Licht auf die soziale Dynamik und die kulturellen Bedeutungen des Erzählens in Shakespeares Dramen und der damaligen Kultur werfen.

Aus der Vielzahl der Erzählformen, die sich in Shakespeares Dramen finden, seien zum Abschluß dieses kurzen Überblicks zwei bereits modern anmutende Verfahren herausgegriffen, die nicht nur aus narratologischer Sicht von besonderem Interesse, sondern auch für Shakespeares dramatische Erzählkunst charakteristisch sind: zum einen die multiperspektivische Auffächerung des dargestellten und erzählten Geschehens, zum anderen die kunstvolle Verwendung von unglaubwürdigen bzw. unzuverlässigen Erzählern.³⁰ Obgleich die Beschäftigung mit der Perspektivenstruktur des Dramas der Shakespearezeit gerade in der deutschen Forschung eine starke

²⁹ Ähnlich omnipräsent ist das Erzählen spielinterner Figuren etwa in den Historien, in denen es zudem als ein wichtiges Mittel der kollektiven und nationalen Identitätskonstruktion dient.

³⁰ Vgl. dazu den Beitrag von Kate McLuskie in diesem Band.

Tradition hat,³¹ war es Barbara Hardy, die darauf hingewiesen hat, daß Shakespeare mit seiner hochgradig selbstreflexiven Erzählkunst als ein Pionier multiperspektivischen Erzählens gelten kann:

Characteristic of Shakespeare's reflexive narration is the repetition, variation or revision of an event the audience has already seen acted. Multivocalism was not invented by James Joyce, and Shakespeare too tells the same story from different points of view, at different times, in different moods.³²

Die in *King Lear*, *Othello* und anderen Stücken verwendeten Formen des multiperspektivischen Erzählens führen zu einer Auffächerung des Geschehens und einer Kontrastierung von mehreren, oftmals inkompatiblen Versionen; manchmal werfen sie auch die Frage auf, welche der miteinander konkurrierenden Geschichten Autorität, Gültigkeit und Wahrheit beanspruchen kann. Wenn sich die Frage stellt, wie und wodurch sich Erzählungen autorisieren, beglaubigen oder anfechten lassen, so wirft diese Problematisierung der (Un-)Glaubwürdigkeit von Erzählern und ihren Geschichten zugleich ein Licht auf die große Bedeutung, die dem Erzählen in den Welten von Shakespeares Dramen beigemessen wird: "*Antony and Cleopatra* and *Macbeth* problematize the politics of hegemony and oppression, in a network of the unreliable, manipulative and dangerous communications of rulers, spies, secret agents and reporters."³³ Die performative Kraft des Erzählens gründet nicht zuletzt darin, daß es aufgrund seiner Glaubwürdigkeit und Wirkmächtigkeit in einer noch weitgehend oralen Kultur zu einem zentralen Medium der Manipulation, Propaganda und Sinnstiftung werden kann. Es kann über Krieg und Frieden, Leben und Tod entscheiden.

V. Fazit: Zur Multifunktionalität des Erzählens in Shakespeares Dramen

Blickt man abschließend zurück auf die eingangs aufgeworfene Frage nach den Funktionen des Erzählens in Shakespeares Dramen, so läßt sich folgendes Fazit ziehen: Einerseits liegt es auf der Hand, daß narrative Verfahren insofern oft dramaturgische und ökonomische Funktionen erfüllen, als sie Möglichkeiten eröffnen, in gebündelter Form Informationen über das zu vermitteln, was auf der Bühne

³¹ Vgl. vor allem Manfred Pfister, *Studien zum Wandel der Perspektivenstruktur in elisabethanischen und jakobäischen Komödien* (München: Fink, 1974).

³² Hardy (1997), S. 22. Für erzähltheoretische Beschreibungsmodelle für das Phänomen des multiperspektivischen Erzählens vgl. die Beiträge in Vera und Ansgar Nünning, eds., *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts* (Trier: WVT, 2000).

³³ Hardy (1997), S. 23.

nicht oder nur schwer szenisch dargestellt werden kann. Andererseits kann aber kein Zweifel daran bestehen, daß solche typischen Erklärungsmuster und Funktionszuweisungen zu kurz greifen, um der Multifunktionalität und Komplexität des Erzählens in Shakespeares Dramen gerecht zu werden. Ein kursorischer Überblick über die wichtigsten Funktionen des Erzählens in seinen Werken mag daher verdeutlichen, daß die epochentypische Tendenz zur Narrativisierung des Dramas und die Etablierung komplexer narrativer Kommunikationsstrukturen gerade bei Shakespeare so ausgeprägt sind, daß sie das aus Gründen der dramatischen Ökonomie Notwendige bei weitem überschreiten.

Will man das breite Spektrum der Funktionen des Narrativen bei Shakespeare erfassen, so bietet sich zunächst eine Differenzierung zwischen primär dramaturgisch-ökonomischen und kulturell-performativen Funktionen an. Während erstere das Repertoire der dramatischen Formen der Informationsvergabe erweitern, lenken die kulturell-performativen Funktionen den Blick auf die identitätsstiftende und wirklichkeitskonstituierende Rolle, die dem Erzählen als sozialem Akt in Shakespeares dramatischen Welten zukommt. Vor dem Hintergrund des gesicherten Wissens über die zeitgenössische Bühnenarchitektur und -technik, die Inszenierungspraxis und die Erwartungshaltung des Publikums lassen sich Funktionsthesen darüber aufstellen, ob der Einsatz erzählerischer Verfahren technischen Restriktionen oder bühnenökonomischen Überlegungen geschuldet ist oder primär anderen Funktionen dient.

Die dramaturgischen Funktionen treten besonders bei den spielexternen Erzählinstanzen, die das Geschehen von einer übergeordneten Warte aus betrachten, deutlich hervor,³⁴ aber auch spielinterne Erzählformen erfüllen oftmals dramaturgische Funktionen.³⁵ Narrative Verfahren dienen zunächst einmal der Informationsvergabe, insbesondere der gerafften Wiedergabe von Vorgeschichte (Exposition) und der Vermittlung räumlich verdeckter Handlung. Besonders deutlich sind diese expositorischen Funktionen des Erzählens am Drameneingang, bei dem in vielen Stücken Shakespeares narrative Verfahren im Vordergrund stehen.³⁶ Drei markan-

³⁴ Ähnliche Funktionen wie John Gower in *Pericles* erfüllt etwa der Chorus in einigen der Historien: In *Henry V* etwa situiert, antizipiert und resümiert die Erzählerfigur das auf der Bühne Geschehene – oder besser: das auf der Bühne Erzählte. Zu den Funktionen des Chorus vgl. Anthony S. Brennan, "That Within Which Passes Show: The Function of the Chorus in *Henry V*", *Philological Quarterly* 58 (1979), 40–52; Peter Milward, "The Function of the Chorus in *Henry V*", *Shakespeare Studies: Journal of the Shakespeare Society of Japan* 22 (1983–1984), 1–9; Brownell Salomon, "The Myth Structure and Rituality of *Henry V*", *Yearbook of English Studies* 23 (1993), 254–269.

³⁵ Die meisten der dramaturgischen Funktionen von spielinternen Erzählformen sind von Manfred Pfister und Barbara Hardy bereits so genau beschrieben worden, daß wir uns hier mit einer einfachen Nennung und einigen Beispielen begnügen können. Vgl. Pfister (1982), v. a. S. 109–122, 276–284; und Hardy (1997), v. a. S. 17 und *passim*.

³⁶ Vgl. Kapitel 2: "Some Narrative Beginnings", in Hardy (1997), S. 65–71.

te Beispiele für eine solche dominant narrative Vermittlung expositorischer Informationen sind die lange Expositionserzählung des Kaufmanns Egeon im ersten Akt von *The Comedy of Errors*, Orlandos dramatisch eher unmotivierter narrativer Pseudo-Dialog mit dem als protatische Figur fungierenden Diener Adam am Anfang von *As You Like It* und Prosperos umfangreiche Expositionserzählung in der zweiten Szene des ersten Aktes von *The Tempest*. Die gleichen Funktionen dominieren auch im Botenbericht, der freilich nicht erst in den Dramen Shakespeares, sondern schon bei Euripides zu den hervorstechenden Erzählformen gehört.³⁷ Außerdem ermöglichen narrative Formen der Informationsvergabe die Etablierung von Parallelhandlungen und die Einbeziehung von Geschehen, das sich *off-stage* ereignet. Zu den weiteren dramaturgischen Funktionen des Erzählens in Shakespeares Dramen gehören die Variation der temporalen Struktur durch Zeitraffung, Rückblenden und Vorgriffe, die Spannungserzeugung und -steigerung sowie die Fokus- und Emphasebildung durch Mehrfachthematisierung.³⁸

Lenkt man allerdings den Blick auf die in diesem Beitrag in den Mittelpunkt gestellte Performativität dramatischen Erzählens, so zeigt sich, daß narrative Techniken in Shakespeares Dramen weit mehr sind als bloß eine kompensatorische Form der Informationsvergabe für Phänomene, die sich der Möglichkeit szenischer Präsentation entziehen. Das Erzählen wird als ein ebenso persönlicher wie sozialer Akt begriffen und dargestellt,³⁹ der sich nur im Kontext der historisch und kulturell variablen Werte und Normen erschließt. Ganz im Gegensatz zum strukturalistischen Interesse an allgemeinen Gesetzmäßigkeiten und Strukturen des Narrativen reflektieren Shakespeares stark individualisierte und dramatisierte Erzähler und Erzählerinnen somit keine universalen Konstanten oder Normen des Erzählens, sondern ein ausgeprägtes Bewußtsein einer "social construction of gendered narrative".⁴⁰ Die Art und Weise, wie seine männlichen und weiblichen Figuren erzählen, ist immer zugleich Ausdruck ihrer Herkunft, ihrer Geschlechts- und Generationsgehörigkeit, ihrer Perspektive sowie der jeweiligen Situation und Konstellation.⁴¹ Eine zentrale Funktion des Erzählens besteht darin, daß es maßgeblich zur

³⁷ Vgl. Irene J. F. De Jong, *Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger-Speech* (Leiden: Brill, 1991).

³⁸ Vgl. Pfister (1982), S. 282–284.

³⁹ Vgl. Hardy (1997), S. 58, die treffend von "an intense self-awareness of narrative as a personal and social act" spricht.

⁴⁰ Ibid., S. 21.

⁴¹ Damit antizipiert Shakespeare zugleich in seiner dramatischen Praxis viele der Erkenntnisse, die erst in den letzten zwei Dekaden von der feministischen Narratologie und gender-orientierten Erzählforschung theoretisch formuliert oder interpretatorisch fruchtbar gemacht worden sind. Zur ersten Orientierung über die damit umrissenen Entwicklungen vgl. die Beiträge in Vera Nünning / Ansgar Nünning, eds., *Erzähltextanalyse und Gender Studies* (Stuttgart: Metzler, 2004).

direkten und indirekten Figurencharakterisierung, zur Perspektivenkontrastierung und damit auch zur Sympathie- und Rezeptionslenkung beiträgt. Wie Barbara Hardy gezeigt hat, zeichnet sich Shakespeares dramatische Erzählkunst zum einen vor allem dadurch aus, daß die Erzählformen und Erzählstile in hohem Maße individualisiert und auf die jeweiligen Erzählerfiguren und ihre Zuhörer zugeschnitten sind. Zum anderen reflektiere die kunstvolle Variation der individuellen und oftmals sehr expressiven Erzählstile der Figuren deren sozialen Status, deren Geschlechts- und Generationsgehörigkeit sowie die Kontexte, in denen jeweils erzählt wird.

Die performative Kraft des Erzählens zeigt sich in Shakespeares Dramen vor allem daran, daß die vielen Erzählungen spielinterner Figuren, die als Erzählinstanzen fungieren, in einigen Fällen eine solche wirklichkeitskonstituierende Macht und Wirksamkeit entfalten, daß sie das Schicksal der Figuren bestimmen. In Anknüpfung an die Einsichten der Sprechakttheorie, der zufolge Sprechen immer auch Handeln impliziert, kann man mit Fug und Recht die These aufstellen, daß Erzählen in vielen von Shakespeares Dramen als eine eigenständige und besonders wirkungsvolle Form des Handelns und der Wirklichkeitskonstruktion dargestellt wird. Die performative und situationsverändernde Kraft des Erzählens zeigt sich interessanterweise nicht zuletzt darin, daß Erzählungen ihre Wirksamkeit oftmals unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt entfalten. Das wohl eindrucksvollste Beispiel dafür sind natürlich die Lügengeschichten Iagos, der mit seinen in suggestivem Andeutungsstil gehaltenen Erzählungen drei aufrichtige und ehrliche Figuren in den Tod treibt. Aber auch die ebenfalls durch Erzählungen vorangetriebenen Handlungsverläufe in *As You Like It*, *King Lear* und *The Winter's Tale* unterstreichen die performative Macht des Erzählens, "the powers of true or false telling, fantasy and report".⁴²

Erzählungen beeinflussen somit nicht nur den Fortgang der Handlung, sondern entscheiden bei Shakespeare oftmals auch über Identitäten, die wechselseitige Einschätzung und den Ruf der Figuren sowie in einigen Fällen sogar über Leben und Tod. Daß Erzählungen außerdem am Ende vieler Stücke maßgeblich dazu beitragen, die oftmals komplexen Verwicklungen aufzulösen und unklare Ereignisse und Zusammenhänge zu erklären,⁴³ verdeutlicht nochmals ihre Funktion als Medium der Sinn- und Identitätsstiftung. Gerade indem Shakespeare das Erzählen im Drama als einen sozialen Akt der Wirklichkeitskonstruktion inszeniert, bringt er die performative Macht, die dem Erzählen von Geschichten als sinnstiftender und Er-

⁴² Hardy (1997), S. 23.

⁴³ Vgl. zu dieser wichtigen Funktion von Erzählungen das Kapitel 3, "The Story at the End: Narrative Injunction", in *ibid.*, S. 72–90; sowie den Aufsatz von Kate McLuskie im vorliegenden Band.

fahrung strukturierender Kulturtechnik eignet, eindrucksvoll zur Anschauung. Nicht zuletzt deshalb verdienen die performative Dimension seiner dramatischen Erzählkunst sowie die Multifunktionalität des Erzählens in seinen Dramen mehr Beachtung, als ihnen die Forschung bislang geschenkt hat.

Summary

The present essay explores the role of narratives and dramatic storytelling in Shakespeare's plays, pursuing two main goals: On the one hand, an attempt is made to systematize the manifold forms and complex functions of dramatic storytelling by drawing on a narratological framework. On the other hand, the article tries to outline some of the characteristic features and functions of Shakespeare's dramatic and theatrical uses of narrative and narration, highlighting what Barbara Hardy has felicitously called "the theatrical power of narrative, its capacity to change events".