

Narration und Diagrammatik

Eine Vorüberlegung und sieben Thesen

Narrative and Diagrammatics. A Preliminary Thought and Seven Theses

This article proposes a view on narrative that does not depend on the traditional perspective of temporal sequence but emphasizes the *spatial* structure of literary narrative. Contrary to the prevalent treatment of space in narrative theory, the notion of spatiality in this context does not refer to the space that is being represented by the narrative (e.g. the setting and other spatial elements of the fictional world) but to the space that represents: first, the graphic surface of the text, second, the (quasi-)spatial mental representation of its content that is produced in the process of reception. It is argued that these states form the primary ontological mode of narrative, while the temporal development of a story is an aesthetic illusion that has, however, been specifically stimulated by narrative conventions of approximately the past three centuries. Still, it can only be considered as a secondary effect. Diagrammatics as a way of both depicting data and perceiving relations by means of spatial representations thus form a more adequate methodical approach to understanding narrative structure than approaches that implicitly go back to the ›grammar‹ of narrative in the structuralist sense and its sequential logic.

Keywords: diagrammatic, narration, historical narratology, space semantics, mediality, codicology
Schlagwörter: Diagrammatik, Narration, historische Narratologie, Raumsemantik, Medialität, Kodikologie

Erzählen ist eine anthropologische Konstante. Niemand hat das besser formuliert als Roland Barthes in seiner klassischen »Introduction à l'analyse structurale des récits« aus dem Jahr 1966:

[L]e récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit; toutes les classes, tous les groupes humains ont leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de culture différente, voire opposée: le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature: international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie.¹

Auch der amerikanische Anthropologe Donald Brown führte 1991 das Erzählen in einer Liste von nur etwa 200 »human universals«: der insgesamt beschreibbaren

¹ Barthes, Roland: »Introduction à l'analyse structurale des récits«. In: *Communications* 8 (1966), S. 1–27, S. 1.

Praktiken, die alle bekannten menschlichen Kulturen aufweisen bzw. aufwiesen.² Erzählen also ist zweifellos eine anthropologische Konstante – oder, präziser, ein ubiquitärer Bestandteil menschlicher Kultur. Auch Barthes verwendet den Begriff der Kultur (*culture*), um ihn allerdings gleichzeitig merkwürdig zu verwischen: ins *Transkulturelle* (*transculturel*). Gerade über diesen Begriff der Kultur aber, wie weit er auch gefasst sei, tritt ein wesentliches Merkmal von Erzählungen in den Vordergrund: ihr Artefakt-Charakter – ihre Geschaffenheit und ihre Geformtheit. Erzählen, so sei daher nochmals präzisiert, ist eine grundlegende Kulturleistung des Menschen, die – von dorthin rührt das universale Moment – auf ebenso grundlegende, offenbar überkulturelle mentale und kognitive Kompetenzen und Bedürfnisse des Menschen zurückzuführen scheint.

Die Literaturwissenschaften sind der anthropologischen Universalität von Narration traditionell mit dem Versuch begegnet, ihre Strukturen ebenso zu erklären, nämlich universell. Ein weiterer Schlüssel- und Gründertext der klassischen, strukturalistisch geprägten Erzähltheorie erschien 1969: Tzvetan Todorovs *Grammaire du Décaméron*,³ die das linguistische Ideal einer universalen Grammatik natürlicher Sprachen auf Erzählungen übertrug. So wie ein sprachlicher Satz folgten nach Todorov auch Erzählungen einem geregelten Syntagma, wobei die Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen dieses Syntagmas auf eine begrenzte Anzahl möglicher Kombinationen abstrahiert werden könnten. Terminologisch war mit Todorovs Studie die moderne Erzähltheorie als »Narratologie« aus der Taufe gehoben: »[C]et ouvrage relève d'une science qui n'existe pas encore, disons la *narratologie*, la science du récit«.⁴

Die klassisch strukturalistischen Theorien einer universalen Erzählgrammatik, für die nicht nur Todorov steht, dürfen heute, im Zeitalter der postklassischen Narratologie bzw. der *new narratologies*, als überholt gelten.⁵ Im Kern unüberwunden aber ist bis in die Gegenwart die universalistische Perspektive auf Erzählungen, die zugleich auf Ideologeme des klassischen Strukturalismus zurückführt. Sie ist sein zwar längst reflektiertes, aber nicht bewältigtes Erbe. An die Stelle des universalistischen Anspruchs ist ein generalistischer getreten: Bis heute beschreiben Erzähltheorien Eigenschaften von Narrativität an einem abstrakten Ideal von Narration, das der eigenen narrativen Habitualisierung entspricht, also dem dominanten akademischen Lektürekanon des eigenen Kulturzusammenhangs. Anders ausgedrückt:

² Brown, Donald Edward: *Human Universals*. Boston u. a. 1991, S. 132; vgl. Carroll, Joseph: »Literature as a Human Universal«. In: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin/New York 2009, S. 142–160.

³ Todorov, Tzvetan: *Grammaire du Décaméron*. The Hague/Paris 1969.

⁴ Ebd., S. 10 (Hervorh. im Orig.).

⁵ Vgl. Sommer, Roy: »Erzählforschung als Kulturwissenschaft. Erkenntnisinteressen, Ansätze und Fragestellungen der postklassischen Narratologie«. In: *GRM* 63 (2013), S. 85–101; Nünning, Ansgar: »Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term«. In: Tom Kindt/Hans-Harald Müller (Hg.): *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin 2003, S. 239–275.

Mit wenigen Ausnahmen sind auch die postklassischen neuen Narratologien die Wissenschaften der abendländischen Erzählkultur etwa zwischen dem 18. und dem 21. Jahrhundert und ihres poetologischen Erbes aus der Antike.⁶

Dass die dabei entwickelten Grundannahmen und Kategorien auf historisch alteritäre Erzählkulturen wie etwa die des europäischen Mittelalters nicht immer zutreffen, ist dabei hinreichend bekannt. Während aber die häufig fehlende Kompatibilität mittelalterlicher Erzählkonventionen mit den narrativen Gewohnheiten der jüngeren Neuzeit in der historischen Philologie immer präsent war,⁷ ist dieses Problem erst mit der kulturwissenschaftlichen Öffnung des Fachs auch methodisch in den Blick geraten.⁸ Anläufe wie diese sind Teil einer historischen Narratologie, wie sie sich erst seit einigen Jahren auch systematisch-theoretisch herauszubilden beginnt: als überfällige Ergänzung der konventionellen, in ihren Ursprüngen strukturalistischen Narratologie. Überhaupt ist es ein kennzeichnendes Merkmal alternativer analytischer Vorschläge und auch der sich formierenden theoretischen historischen Narratologie, dass sie der Logik eines Korrektivs folgen: Wo die seit den 1990er Jahren neu belebte Erzähltheorie in Bezug auf vormoderne Formen des Erzählens offenkundig versagt, dort entwickelt die historische Narratologie unter Bezug auf die konventionelle Narratologie spezifizierende Ergänzungen, Revisionen und Konzessionen. Wo Grundannahmen über das Wesen und Funktionieren von Narrativität scheitern, werden Ansätze entwickelt, die diese Grundannahmen unter Bezug auf konventionelle, vertrautere Formen des Erzählens je spezifisch erweitern. Diese Tendenzen sind fraglos begrüßenswert: insofern, als sie die Mainstream-Narratologie endlich für Texte aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit öffnen und zugleich die Kompatibilität zwischen konventioneller und historisierter Theorie sichern. Zugleich aber wohnt ihnen ein methodisches Problem inne: In dem Maße, in dem eine historische Narratologie Grundvoraussetzungen konventioneller Theoriebildung nicht hinterfragt, sondern nur die daraus erwachsenen Kategorien undefiniert, läuft sie Gefahr, sich zu einer Art Satelliten-Narratologie zu entwickeln: zu einem bloßen Nebenarm des Mainstreams, der auf anderen Wegen aus der gleichen konzeptionellen Quelle fließt.

Ausgehend von dieser Vorüberlegung möchte ich im Folgenden ein Modell erwägen, das *vor* einer geläufigen Grundannahme über Narrativität ansetzt und das sich aus dem Entwurf der konventionellen Narratologie nicht ableiten lässt.

⁶ Vgl. auch Putzo, Christine: »Alteritäre Narratologie. Eine Einführung in mittelalterliches Erzählen als Beitrag zur mediävistischen Perspektivierung der Erzähltheorie« (= Rezension von Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*. Hg. Manuel Braun/Alexandra Dunkel/Jan-Dirk Müller. Berlin/Boston 2012). In: *Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung* 3.1 (2014), S. 104–117 (<https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/146> [18.08.2014]), S. 104 f.

⁷ Vgl. etwa Jellinek, Max H./von Kraus, Carl: »Widersprüche in Kunstdichtungen«. In: *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* 44 (1893), S. 673–716.

⁸ Vgl. besonders Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hg.): *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*. Berlin/New York 2010; und Schulz (wie Anm. 6), mit der dort genannten Literatur.

Plakativ gesprochen, möchte ich dafür argumentieren, an die Stelle einer narrativen Grammatik, auf die ich das Generalismusproblem der Narratologie skizzenhaft zurückgeführt habe, eine narrative *Diagrammatik* treten zu lassen und damit die strukturalistische Grundannahme einer sequentiellen Struktur literarisch-ästhetischen Erzählens durch die einer räumlich-vernetzenden zu ersetzen.⁹ Bezugspunkt ist das Prinzip des Diagrammatischen nach Charles Sanders Peirce, das in den letzten Jahren vor allem von Sybille Krämer und Steffen Bogen aufgegriffen und analytisch entwickelt worden ist.¹⁰ Diagrammatik ist in diesem Zusammenhang einerseits als eine semiotische Darstellungsform zu definieren, die Sachverhalte durch topologische Relationen bezeichnet, andererseits und zugleich als ein Verfahren des Denkens und Verstehens, das darin besteht, Elemente eines Sachverhalts in einer räumlich strukturierten Repräsentation zu visualisieren, anhand dieser Repräsentation experimentell zueinander in Bezug zu setzen und so erst zu erfassen. Es handelt sich also um ein Verfahren, sinntragende Zusammenhänge räumlich abzubilden und sie im (Nachvoll-)Zuge dieser Abbildung zugleich zu erkennen.

Alle diese Eigenschaften lassen sich in einem Zugang, der auf klassisch narratologische Ansätze der Handlungsanalyse verzichtet, auch auf Narration bzw. auf Narrativität beziehen. Erzählen ist eine Form der organisierten zeichenhaften Darstellung von etwas, das nicht anwesend ist: einer erzählten Welt mit ihren Hand-

⁹ Die nachstehende Argumentation pointiert thesenhaft Ergebnisse der ausführlicheren und mit exemplarischen Analysen verbundenen Überlegungen in Putzo, Christine: »Das implizite Buch. Zu einem überlesenen Faktor vormoderner Narrativität. Am Beispiel von Wolframs *Parzival*, Wittenwilers *Ring* und Prosaromanen Wickrams«. In: Eckart Conrad Lutz/Susanne Köbele/Klaus Ridder (Hg.): *Finden – Gestalten – Vermitteln. Schreibprozesse und ihre Brechungen in der mittelalterlichen Überlieferung. Freiburger Colloquium 2010*. Berlin 2012, S. 279–330; Dies.: »The Implied Book and the Narrative Text. On a Blind Spot in Narratological Theory – from a Media Studies Perspective«. In: *JLT* 6 (2012), S. 383–415, und Dies.: »Narrative Diagrammatik. Mit einer Modellanalyse: Die Diagrammatik des *Decameron*«. In: Dies./Eckart Conrad Lutz/Vera Jerjen (Hg.): *Diagramm und Text. Diagrammatische Strukturen und die Dynamisierung von Wissen und Erfahrung. Überstorfer Colloquium 2012*. Wiesbaden 2014, S. 413–450 [im Druck]. Für eine detailliertere Darstellung sei auf diese Beiträge verwiesen.

¹⁰ Genannt seien nur Krämer, Sybille: »Operationsraum Schrift. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift«. In: Dies./Gernot Grube/Werner Kogge (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München 2005, S. 23–61; Dies.: »Operative Bildlichkeit. Von der »Grammatologie« zu einer »Diagrammatologie«? Reflexionen über erkennendes Sehen«. In: Martina Hessler/Dieter Mersch (Hg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld 2009, S. 94–123, und Bogen, Steffen/Thürlemann, Felix: »Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen«. In: Alexander Patschovsky (Hg.): *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*. Ostfildern 2003, S. 1–22, vgl. auch Putzo: »Narrative Diagrammatik« (wie Anm. 9), S. 428–433. Einen weiter gefassten Diagrammatikbegriff im allgemeinen Sinne eines »im Interpretationsvorgang vollzogenen Gedankenexperiments« vertreten Bauer, Matthias/Ernst, Christoph: *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld 2010, bzw. Ernst, Christoph: »Diagramm/Diagrammatik«. In: Jens Schröter (Hg.) unter Mitarbeit von Simon Ruschmeyer: *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart/Weimar 2014, S. 222–226 (Zitat: S. 223).

lungen (einer Anzahl von Ereignissen mitsamt ihren Settings, Figuren, Objekten und Details), die erst durch ihre aktive Erfassung Präsenz erhält. Die Ordnungsverfahren, die vom graphischen Text zur Narration führen, sind im engeren Sinne diagrammatisch, insofern sich die räumliche Visualisierung von Zusammenhängen und ihre Perzeption dabei wechselseitig bedingen. Zugleich eröffnet eine diagrammatische Sicht auf Narration und narrativen Zusammenhang – der Perpektivenwechsel von der Grammatik zur Diagrammatik des Erzählens – die Möglichkeit, historisch-kulturell differente Formen des Erzählens analytisch zu erfassen, ohne den überhistorischen Systematisierungsanspruch wissenschaftlicher Erzähltheorie aufgeben zu müssen. Narration fasse ich dabei im Sinne der kognitiven Erzähltheorie¹¹ nicht nur als statisches textuelles Gebilde, das einen bestimmten Inhalt kodiert, sondern als Effekt, der erst durch eine aktive mentale Decodierungs- und auch Konstruktionsleistung des Lesers im Prozess der Rezeption entsteht. Zugleich gilt eine Einschränkung: Ich beziehe mich nur auf fiktional-ästhetische, sprachliche und zugleich schriftliterarische, d.h. schriftlich gestaltete und im Medium der Schrift im Buch rezipierte Erzähltexte, also den klassischen Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Narratologie. Andere Formen des Erzählens, die zunehmend im Fokus der postklassischen Narratologie stehen, verlangen aus meiner Sicht andere oder modifizierte analytische Ansätze.

These 1: Schriftliterarisches Erzählen besitzt keine (oder nur eine illusorische) zeitlich-sequentielle Struktur.

Eine klassische narratologische Definition einer Geschichte ist die einer »sequentially organized representation of a sequence of events«. ¹² Eine aktuelle Bestimmung von Narrativität benennt dementsprechend drei formale Merkmale: »Lineare Deskription« oder das »Auf-zählen des Dargestellten«, »Vermittlung« und »Strukturierung«. ¹³ Die zwei letztgenannten Aspekte sind fraglos: Anders als in der natürlichen Sinneswahrnehmung der realen Welt können erzählte Welten mit ihren Bestandteilen nur über einen Prozess der Vermittlung wahrgenommen und so überhaupt erst konstituiert werden; dabei werden Objekte und Ereignisse nicht in zufälliger Weise präsentiert, sondern als Resultat einer mehr oder weniger subtilen Strukturierung durch Selektion, Anordnung und Verknüpfung. Das an erster Stelle genannte Kriterium scheint ebenso selbstverständlich: Wenn Erzählungen Handlungen darstellen und diese aus einer Anzahl von Ereignissen in verbundener Form bestehen, dann ergibt sich die Linearität der Darstellung im Sinne einer zeitlichen

¹¹ Vgl. zusammenfassend Herman, David: »Cognitive Narratology«. In: Peter Hühn u. a. (Hg.): *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg, letzte Revision 22.09.2013 (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/cognitive-narratology-revised-version-uploaded-22-september-2013> [1. Juli 2014]).

¹² Ders.: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln/London 2002, S. 8.

¹³ Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 6f.

Ausdehnung scheinbar automatisch: »Das Erzählen simuliert mit dieser Technik den Prozess der [...] natürlichen Sinneswahrnehmung.«¹⁴

Die Idee, dass Zeit und Sequentialität bestimmende Kategorien des Erzählens seien, führt historisch prominent auf Lessings *Laokoon*-Schrift zurück, die den Unterschied von ›Malerei‹ und ›Dichtkunst‹ an die Kategorien des ›Raums‹ und der ›Zeit‹ band: »Die *Malerei* brauchet Figuren und Farben in dem *Raume*. Die *Dichtkunst* artikulierte Töne in der *Zeit*.«¹⁵ Es sei behauptet, dass diese bis heute gängige, auch in der modernen Narratologie nicht systematisch hinterfragte Festlegung von Narrativität auf Kategorien der Zeit, des Verlaufs, der Sequentialität und der Linearität Wege entscheidend verstellt hat. Vernachlässigt wurde dagegen ein Strukturprinzip, das Narration empirisch zugrunde liegt: ihre Raum- und Quasiraumförmigkeit (vgl. unten, Thesen 4–7). Dabei sind Sequentialität und Zeitlichkeit durchaus mit Narration verbunden. Doch gilt es, genau zu unterscheiden, auf welche ontische Ebene oder welche ontischen Ebenen dies zutrifft.¹⁶ Im Fall schriftliterarischer Narration können sie dem sequentiellen Prinzip gesprochener Sprache kaum und auch dem sequentiellen Moment geschriebener Sprache, das durch das räumliche Prinzip der Schrift ergänzt und überboten wird (dazu unten, These 4),¹⁷ nur bedingt zugeschrieben werden. Viel eher ist Zeitlichkeit eine Eigenschaft der erzählten Handlungen: Innerhalb einer Geschichte besitzen Ereignisse eine – fiktive – Zeit- und Ablaufstruktur, die unterschiedlich deutlich modelliert sein kann. Ebenso ist die Aufnahme einer Geschichte durch den lesenden oder hörenden Rezipienten ein Vorgang in der – realen – Zeit. Keines dieser zwei zeitlichen Momente aber bildet ein formales Merkmal von Narration oder Narrativität: weder die fiktive Zeit einer Geschichte, die eine künstlerische Illusion ist, noch der Ausschnitt aus der Lebenszeit eines einzelnen realen Lesers, der viel eher auf diese Einzelperson als auf die Erzählung zu beziehen ist. Geplante, schriftliterarische Narration besitzt keine eigene zeitliche Form, wenn sie auch einen nicht realen zeitlichen Prozess inszenieren kann und in einem realen zeitlichen Prozess aktualisiert werden kann. Formal ist sie über diese zeitlich-sequentiellen Effekte oder Begleiterscheinungen, die sie hervorbringt, nicht beschreibbar.

¹⁴ Ebd., S. 7.

¹⁵ Lessing, Gotthold Ephraim: »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«. In: Ders.: *Werke und Briefe*. In zwölf Bänden. Hg. Wilfried Barner. Bd. 5.2: *Werke 1766–1769*. Frankfurt a.M. 1990, S. 11–321, S. 209 (Hervorh. im Orig.).

¹⁶ Vgl. auch die bei Kablitz, Andreas/Oesterreicher, Wulf/Warning, Rainer (Hg.): *Zeit und Text. Philosophische, kulturanthropologische, literarhistorische und linguistische Beiträge*. München 2003, beschriebenen Aspekte des Verhältnisses von Textualität und Zeit.

¹⁷ Vgl. Putzo: »The Implied Book« (wie Anm. 9).

These 2: Der verbreiteten theoretischen Erfassung von Narrativität über Zeit- und Ablaufstrukturen liegt eine gezielte künstlerische Täuschung zugrunde, deren artifizielle Natur in Vergessenheit geraten ist.

In der jüngeren Neuzeit – für die deutsche Literatur etwa mit dem 18. Jahrhundert – bildete sich im europäischen Kulturzusammenhang das Bedürfnis aus, eine Verlaufsstruktur erzählter Handlung zu simulieren, die parallel zur Zeitlichkeit der vorgesehenen Rezeption dieser Erzählung verläuft (oder die, das aber ist ein noch jüngeres Phänomen, davon gezielt und markiert abweicht). Auch andere Epochen kannten diesen Effekt, doch gehört es zu den bemerkenswerten künstlerischen Errungenschaften des neuzeitlichen Romans, Zeit so dicht zu schildern, dass sie tatsächlich echt wirkt, so, wie es zu den künstlerischen Errungenschaften neuzeitlicher Malerei gehört, dreidimensionalen Raum auf einem zweidimensionalen Träger so effektiv perspektivisch darzustellen, dass er tatsächlich echt wirkt. Während es in der Bildwissenschaft nicht üblich ist, ein Bild deswegen als dreidimensionale Größe zu beschreiben, ist in der Literaturwissenschaft merkwürdig in Vergessenheit geraten, dass es sich bei der narrativen Simulation von Zeit um eine Simulation, zugleich um eine kulturspezifische Vereinbarung handelt. Die Gründe dafür liegen in den ungleich komplizierten Vermittlungswegen von Narration und Bild. Dass Erzählen auch in der theoretischen Narratologie typischerweise über Zeit- und Ablaufstrukturen erfasst wird und damit also unterschiedliche ontische Ebenen verwechselt werden (vgl. These 1), ist der unwillkürliche Effekt dieser erst wenige Jahrhunderte alten ästhetischen Konvention.

Eine erzählte Welt verläuft nicht, sondern sie existiert in verschiedenen Zuständen – von der Schrift, die sie codiert, bis hin zu ihrer (antizipierten¹⁸) mentalen Visualisierung – in all ihren Bestandteilen und Bezügen, bevor der Vorgang ihrer Aktualisierung im narrativen Prozess beginnt, wenn auch nicht alle Teile ihres Raums zugleich sichtbar sein mögen. Das klassische Medienformat narrativer Texte, das Buch, ist die konsequente Umsetzung dieser räumlichen Struktur. Das wissen am besten Leser moderner Kriminalromane als der literarischen Gattung, die vielleicht am stärksten auf dem Effekt künstlich erzeugter Zeitlichkeit basiert: Wird die Spannung unerträglich, können Krimileser einfach vorblättern oder sogar am Schluss des Romans schon nachlesen, wer der Mörder ist. Sie können sich in der ›Zeit‹ der Erzählung *räumlich* bewegen: sowohl in ihrem Medium als auch in der erzählten Welt mit ihrer fiktiven Zeit.¹⁹

¹⁸ Zur reziproken Verschränkung von Produktion und Rezeption im narrativen Vorgang vgl. ebd., bes. S. 397–399.

¹⁹ Dieses Verhältnis von künstlerischer Form und Zeit gehörte zu den grundlegenden Einsichten der Gestalttheorie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: vgl. dazu Dies.: »Narrative Diagrammatik« (wie Anm. 9), S. 437, Anm. 58.

These 3: Als formale Eigenschaft liegt die Räumlichkeit von Narration auf der Ebene der Repräsentation, nicht auf der Ebene des Repräsentierten.

Der Begriff des Raums ist nicht erst im Zuge des *spatial turn* der Kulturwissenschaften und trotz der Dominanz des Zeitparadigmas bereits häufig auf Narration bezogen worden.²⁰ Viel eher als die Form der Erzählung betraf dies aber ihren Inhalt: ›Raum‹ bezeichnet in der Narratologie in der Regel die Geographie, das *setting* oder andere räumliche bzw. gegenständliche Elemente einer Erzählung bzw. mit Bezug auf Lotmans Sujetteorie auch »semantische Räume« zwischen binären Eigenschaften, denen aber eine übertragene Verwendung des Begriffs ›Raum‹ zugrunde liegt.²¹

Von dieser Ebene, die sich auf die räumlichen Dimensionen der erzählten Welt oder der in ihr vorkommenden Objekte konzentriert, ist jedoch systematisch die Ebene der eigentlichen Narration mit ihrer spezifisch räumlichen Form zu scheiden: die des Zeichengebildes, des Mediums und der mentalen Repräsentation, die dem narrativen Vorgang zugrunde liegen und ihn überhaupt erst konstituieren. Von einer Raumbörmigkeit von Narration kann nur die Rede sein, wenn damit diese letztgenannte Ebene bezeichnet ist: nicht also der Raum, der repräsentiert wird, sondern der Raum, der repräsentiert.²² Die zwei formalen Aspekte, um die es im Folgenden gehen soll, sind der materiale Aspekt der (intendierten oder tatsächlichen) graphisch-visuellen Repräsentation eines schriftliterarischen Erzähltextes in seinem Medium, sowie der immateriale Aspekt der (intendierten oder tatsächlichen) konzeptuellen Repräsentation eines Erzähltextes im Inneren seines Rezipienten.

These 4: Narration ist – in ihrer Existenz als graphisches Gebilde – raumbörmig.

Jeder schriftliche Text existiert zunächst nur graphisch. Diese graphische Oberfläche ist die materiale Repräsentation seines Inhalts, im Fall eines narrativen Textes die der erzählten Handlung. Im Fall narrativer Fiktion handelt es sich zudem um die einzige materiale Form, in der dieser Inhalt objektiv existiert. Die Schrift eines Erzähltextes und die graphische Anordnung dieser Schrift bilden die semiotische Grundlage eines Decodierungsprozesses, der in die immateriale, mentale Repräsentation der erzählten Handlung führt.

Allein durch ihre schriftbildliche Verfassung besteht somit auch (schriftliterarische) Narration *per se* in graphischer, zweidimensionaler Form, welche die erzählte Handlung repräsentiert und ihre Aufnahme durch den Rezipienten, damit erst

²⁰ Vgl. nur Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*. Berlin/New York 2009 (mit Forschungsberichten); und Günzel, Stephan (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2010, S. 294–308.

²¹ Vgl. Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972, S. 311–347, bes. S. 313.

²² Vgl. diese Differenzierung bei Ryan, Marie-Laure: »Space, Place and Story«. In: Stephan Füssel (Hg.): *Medienkonvergenz – Transdisziplinär*. Berlin 2012, S. 107–125, S. 107.

eigentlich ihre Generierung, bedingt. Bei Erzähltexten im konventionellen Medium des Buchs besteht sie zudem im dreidimensionalen Objekt des Buchkörpers; auch die relationalen Bezüge der Schichten dieses Gegenstands stellen, sofern sie Informationsträger sind, erzählte Handlung dar und konstituieren sie. Die visuell-topologische Verteilung eines Erzähltextes auf den Seiten reguliert, wie auch das Organisationsprinzip, dem sein Buch folgt, die Informationsvergabe an den Leser und bestimmt damit die Art und Weise, in der er angeleitet wird, Elemente der Handlung zu erfassen und miteinander zu verbinden.

Lesern der klassischen Formen erzählender Literatur der vergangenen zwei bis drei Jahrhunderte bedeutet die graphische Oberfläche von Literatur dabei wenig. Das ist kein Zufall: Die materiale Gestalt solcher Erzähltexte entspricht einer jungen, etwa mit dem 18. Jahrhundert beginnenden und wesentlich auch im 21. Jahrhundert noch gültigen Konvention westlicher Kulturen, den visuellen Effekt von Schrift auf der Buchseite zu minimieren. Erzähltexte dieses Zeitraums werden typischerweise in makrotypographisch konstantem Schriftbild gedruckt – und daraufhin auch geschrieben.²³ Die typische Textseite eines Romans oder einer Novelle der jüngeren Neuzeit ist einspaltig, besteht aus fortlaufendem, einfarbig und ohne Variationen der Größe gedrucktem Text mit anfangs oft keinen, später wenigen Absatzschaltungen; sie besitzt lediglich ›tote‹, zunehmend gar keine Kolummentitel. Illustrationen der Handlung sind auf Sonderfälle beschränkt. Lediglich eine – seit der Standardisierung der Drucktechnik zur gängigen Ausstattung gehörende, für den eigentlichen Lesevorgang aber funktionslose – Paginierung sowie mögliche Kapiteleinschnitte und -überschriften tragen zur Textgliederung bei; letztere aber dienen wie auch die gegebenenfalls damit verbundenen Inhaltsverzeichnisse im Regelfall gerade nicht der Orientierung im Handlungsganzen, d.h. im Buchraum, sondern Zwecken wie der Pausensetzung, der Überleitung oder der Spannungserzeugung. Im Gegensatz dazu weisen Erzähltexte anderer Epochen, etwa die des westeuropäischen Spätmittelalters, typischerweise Schriftbilder auf, die die räumliche Natur von Schrift betonen und auch epistemisch nutzen.²⁴ Zunehmend begann sich seit dem 14. Jahrhundert die Praxis auszubilden, erzählende Texte visuell aufzubereiten. Unter gezielter und zunehmend subtiler Ausnutzung der Dimensionalität von Schrift und Buch werden Kapiteleinteilungen, hierarchische Initialensysteme, Paragraphierungen, Rubriken (Kapitelüberschriften, ›Summary‹, Bildunterschriften oder kommentarartige Insertionen in unterschiedlichen Relationstypen zur erzählten Handlung), gelegentlich auch Randglossen sowie vor allem Illustrationen zum selbstverständlichen Bestandteil von Narrativität in ihrer optischen Präsentation.²⁵ Ein Layout dieses Typs steuert die Erfassung des Textes, damit auch die mentale Generierung der Erzählhandlung im Rezeptionsprozess,

²³ Vgl. zum Folgenden Putzo: »The Implied Book« (wie Anm. 9), S. 401 f. mit der ebd., Anm. 54–59, genannten Literatur.

²⁴ Vgl. Dies.: »Das implizite Buch« (wie Anm. 9), S. 284–286, mit Anm. 16 und 17.

²⁵ Vgl. Dies.: »The Implied Book« (wie Anm. 9), S. 400, mit Anm. 50; sowie Dies.: »Narrative Diagrammatik« (wie Anm. 9), S. 417–425.

durch visuelle Signale so unmittelbar wie gezielt. Es fördert einen diskontinuierlichen, relational vernetzenden Zugriff auf den Erzähltext und lässt damit andere Formen von Handlungszusammenhang und narrativer Kohärenz zu als die dominanten linearen Lesegewohnheiten der jüngeren Neuzeit.

Diesen beiden, einander entgegengesetzten Beispielen der medialen Organisation von Texten liegen zwei grundsätzlich verschiedene, aber interferierende Prinzipien der Informations- und Kohärenzvermittlung durch das Medium der Schrift zugrunde: ein lineares, das auf der sequentiellen Aufnahme von Informationen eines laufenden Textes beruht, und ein räumliches, das auf den relationalen Zugriff auf Informationen des Textes über eine graphisch gestaltete Oberfläche setzt.²⁶ Wie vor allem die Arbeiten Krämers gezeigt haben, sind beide Prinzipien genuin diagrammatisch, das räumliche in besonders augenfälliger Weise: Schrift strategisch auf der Fläche und im Raum anzuordnen, ist ein Verfahren, das dazu dient, Informationen visuell-topologisch zu repräsentieren und zugleich einen mentalen Vorgang zu initiieren, der die Erfassung des Textinhalts steuert und erkenntnisstiftend wirkt.

[A]ufgrund der Schrift [entsteht] ein strukturierter zweidimensionaler Raum [...], mit dem geistige Sachverhalte eine komplexe, zugleich topologisch und/oder typographisch orientierte Darstellung finden, die in der Sequenzialität des Sprechens kein Vorbild haben.²⁷

Aus dieser Perspektive betrachtet, besteht auch Narration als graphische Existenzform im Raum. Die Kaschierung der räumlichen Gestalt von Erzähltexten durch die Gewohnheiten neuzeitlicher Buchgestaltung ist dagegen keine Eigenschaft von Narration als solcher. Es handelt sich um eine spezifische und historisch junge poetologische Konvention, die mit modernen Strategien der narrativen Erzeugung von Zeitlichkeit und Kausalität verbunden ist (dazu unten, These 5) und eine vorgängige Eigenschaft, nämlich die räumliche Dimension, aus ästhetischem Kalkül verdeckt. Es ist ein Irrtum der modernen Erzähltheorie, diese formale räumliche Dimension von Narrativität zu ignorieren, stattdessen – unbewusst – ihr modernes Erscheinungsbild, das das semiotische Potential von Erzählung im medialen Raum minimalisiert, absolut zu setzen und dagegen raumbasierte Formen moderner Avantgarde-Literatur (wie etwa konkrete Poesie oder Hypertexte) nur als Spezialfälle zu registrieren.

These 5: Die konventionelle graphische Notation eines Erzähltextes der jüngeren Neuzeit zielt darauf, mit Mitteln des Raumes den Verlauf von Zeit darzustellen und wahrnehmbar werden zu lassen.

Schrifttexte funktionieren in der Regel nach beiden beschriebenen Prinzipien, dem linearen und dem räumlichen, zugleich. Es liegt in der Entscheidung des Schreibers, des Setzers, des Verlags, des Redaktors oder Grafikers, in Einzelfällen auch

²⁶ Dazu Dies.: »The Implied Book« (wie Anm. 9).

²⁷ Krämer: »Operationsraum Schrift« (wie Anm. 10), S. 42 (Hervorh. im Orig.).

des Autors, welches der beiden Prinzipien bei der Gestaltung der Seiten größeres Gewicht erhält. Diese Entscheidung hängt von der Textsorte und in nicht geringem Maße von historisch-kulturellen Konventionen ab. Viele Buchseiten der jüngeren Neuzeit legen das größtmögliche Gewicht auf das lineare Prinzip der Texterfassung; Buchseiten und auch der Buchkörper vieler spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Handschriften betonen dagegen das räumliche Prinzip. Beide entsprechen den Konventionen der medialen Verfassung schriftbasierter Narration ihrer Zeit. Die oben beschriebene konventionelle Gestaltung erzählender Texte seit dem 18. Jahrhundert ist auf das lineare Prinzip ausgerichtet. Sie bedeutet dem Leser, die Narration sequentiell und in einer bestimmten Ordnung aufzunehmen: Seite für Seite, Zeile für Zeile, Satz für Satz, Kapitel für Kapitel, vom Anfang des Erzähltextes bis an sein Ende. So entsteht der Effekt einer graduellen, sukzessiven Verteilung von Informationen zur Handlung, welche die mentale Repräsentation der Narration im Inneren des Lesers auf strategische Weise entstehen lässt und sie in genau vorhergesehener Form beständig aktualisiert.²⁸ Diesen Prozess zu antizipieren ist Teil des auktorialen Kompositionsprozesses und dem Autor nur auf Grundlage des kulturellen Einverständnisses möglich, dass der Text, den er verfasst, in einem entsprechenden Layout präsentiert und primär linear erfasst werden wird. Der intendierte Effekt eines modernen Erzähltextes wird darum nachhaltig gestört, wenn Leser – was zweifellos häufig geschieht – entgegen der stillschweigenden Regel bei der Lektüre vorblättern und ›spätere‹ Passagen oder gar das Ende der Erzählung vorab lesen, ohne zuvor der Entwicklung der Handlung im Zeilen- und Seitenverlauf bis zu diesem Punkt zu folgen. Über die ästhetischen Gründe dieser Konvention lässt sich diskutieren, doch liegt der Verdacht nahe, dass sie mit der Simulation von Zeit – nach Ricœur: der Konzeptionalisierung und der Erfahrung von Zeit²⁹ – durch Erzählung zusammenhängen. Ein moderner Erzähltext soll als ›laufender‹ Text über die Buchseiten fließen, so wie auch die Zeit der Erzählung zu verlaufen scheint, und damit die für die Rezeption von Erzählungen charakteristische und reizvolle Illusion eines Erlebens in der Zeit intensivieren.³⁰ Diese Illusion

²⁸ Seit einigen Jahrzehnten wird diese Konvention mit der Hypertextliteratur um ein alternatives Modell ergänzt, das wiederum auf das räumliche Potential von Schrift setzt – welches daran literaturtheoretisch erst entdeckt wird (klassisch: Bolter, Jay David: *Writing Space. Computer, Hypertext, and the Remediation of Print*. Second ed. Mahwah, NJ/London 2001 [zuerst 1991]).

²⁹ Vgl. Ricœur, Paul: *Temps et récit*. 3 Bde. Paris 1983–1985. Vgl. mit weiterem Fokus auch den Forschungsbericht und die Beiträge in Meister, Jan Christoph/Schernus, Wilhelm (Hg.): *Time. From Concept to Narrative Construct. A Reader*. Berlin/Boston 2011.

³⁰ Das lässt sich gleichermaßen auf die erzählte Zeit wie auf die Erzählzeit beziehen: Auch in der Imitation der linearen Struktur mündlichen Erzählens liegt eine Funktion der neuzeitlichen Konvention einer linearen medialen Verfassung schriftlicher Erzähltexte; nicht zufällig geht diese Konzeption mit der Herausbildung der modernen Erzählerfigur einher. Auch andere Epochen, so etwa die frühesten schriftlichen Fassungen höfischer Romane in der semiliteraten Mischkultur des 12. und frühen 13. Jahrhunderts, die neben der lesenden auch eine hörende Rezeption von Erzählliteratur gewohnt war, ahmten diese lineare Struktur medial nach: vgl. Putzo: »Das implizite Buch« (wie Anm. 9), S. 290–308.

hat die verbreitete Idee befördert, dass Zeit die bestimmende Kategorie von Narration sei. Doch wie die Zeit einer Erzählung nur fiktiv ist, besitzt das Medium dieser Erzählung keinerlei zeitliche Struktur: Seiten und Bücher bestehen ausschließlich im Raum (vgl. These 4). Sie können allerdings mit der beschriebenen linearen Gestaltung eine diagrammatische Konfiguration aufweisen, die das Darstellungspotenzial des Raumes nutzt, um Zeit und ihren Verlauf zugleich anzuzeigen und wahrnehmbar werden zu lassen.

These 6: Die räumlich-graphische Struktur eines Erzähltextes ist diesem Text im Regelfall bereits eingeschrieben, noch ehe er eine graphische Existenz überhaupt erlangt.

Die Materialitätsforschung der letzten Jahrzehnte hat betont, dass die visuelle Anordnung von Text einen wesentlichen Anteil an der Bedeutungsbildung im Prozess der Erfassung durch seinen Rezipienten hat: Ein und derselbe Text kann, abhängig davon, wie er graphisch angeordnet ist, Unterschiedliches ausdrücken, da Bestandteile des Textes abhängig von ihrer Position im graphischen Raum unterschiedliches Gewicht erhalten und auf verschiedene Weise zueinander in Bezug gesetzt werden.³¹ Daraus folgt im Umkehrschluss, dass die immanente Struktur eines planvoll verfassten Textes der seiner materialen Präsentation entsprechen muss, wenn der Text so wirken soll, wie sein Autor es beabsichtigt hat. Im Spezialfall erzählender Literatur betrifft dieser Umstand den Aufbau der Handlung einer Erzählung unmittelbar. Bestandteile des Textes und der Handlung müssen visuell in einer Weise angeordnet werden, die dazu führt, dass der Leser sie in vorhergesehener Form aufnimmt und miteinander verbindet. Unterstellt man Autoren eine bewusste oder unbewusste Vorstellung des jeweils geltenden graphischen Prototyps für narrative Literatur, dann ist davon auszugehen, dass die Handlungsstruktur des Textes, den sie verfassen, das diagrammatische Prinzip dieses graphischen Prototyps antizipieren und ihm entsprechen wird. So ist es zum Beispiel kaum sinnvoll, die Handlungszusammenhänge eines klassischen Kriminalromans in einem Layout zu vermitteln, das dem dominant räumlichen der spätmittelalterlichen Literatur entspricht; umgekehrt führen die Handlungszusammenhänge ›verwilderter‹ Romane des Spätmittelalters, die das neuzeitliche Erfassungsvermögen in besonderem Maße auf die Probe stellen, in ein der mediävistischen Forschung vertrautes Erkenntnisproblem, wenn sie in neuzeitlichen Ausgaben mit linear konzipiertem Layout (und den damit verbundenen Lesegewohnheiten) erfasst werden sollen.³² Vielmehr ist die Handlungsstruktur eines Kriminalromans für und in ein dominant lineares Textlayout geschrieben, die Handlungsstruktur eines spätmittelalterlichen Romans dagegen für und in ein dominant räumliches Textlayout. Beide Texte ›enthalten‹ im Sinne eines antizipierten Reflexes die graphisch-räumliche Form, die

³¹ Vgl. Dies.: »The Implied Book« (wie Anm. 9), S. 387f. mit der ebd., Anm. 12, genannten Literatur.

³² Vgl. Dies.: »Narrative Diagrammatik« (wie Anm. 9), S. 413f.

sie nach Erwartung des Autors erhalten sollen, insofern schon, bevor sie die entsprechende graphische Existenz erlangen. Sie sind bereits vor dem Eingang in die Materialität auf planvolle Weise immaterial diagrammatisch konfiguriert.

Aus dieser Perspektive erweist sich, dass die räumliche, graphische Form eines Erzähltextes nicht nur eine prinzipiell austauschbare Eigenschaft seiner medialen Verfassung ist, sondern dass diese Form – in Antizipation ihrer Wirkung – auch eine textimmanente Eigenschaft ist, insofern die erwartete Anordnung des Textes im medialen Raum bewusst oder unbewusst in seine Komposition durch den Autor eingeflossen und dieser daraufhin geformt worden ist. Ihr antizipierter Reflex ist ein Faktor, der zur internen Strukturierung des Textes beigetragen hat und der sich im Fall eines erzählenden Textes auf die Gestaltung der Handlungsstruktur auswirken muss: Der Text ›enthält‹ die Raumstrukturen, in denen er nach Annahme seines Autors erscheinen wird, insofern die Informationsverteilung im Text diesen antizipierten Raumstrukturen angepasst ist; die Kohärenz einer Erzählung und die Konnektivität ihrer Handlung wird, insofern sie durch den Leser im Rezeptionsvorgang den Anlagen des Textes entsprechend aktiv vollzogen wird und so erst entsteht, durch die spatiale Position und die Relation der Textbestandteile im (antizipierten) medialen Raum mitbestimmt. Ich habe schon früher dafür argumentiert, diese konzeptionelle, prävisuelle Antizipation der material-räumlichen Form einer Narration, die ich als das ›implizite Buch‹ eines Textes bezeichne, als methodischen Parameter der Erzähltextanalyse zu berücksichtigen.³³ Wenn also behauptet sei, dass sich Narration als Artefakt und ästhetisches Gebilde – und nicht nur die konkrete Schrift, die sie vermittelt – im Raum erstreckt, dann hat diese Behauptung ihre Berechtigung nicht nur darin, dass allein in dieser konkreten Schrift die einzige objektive Existenz des Erzähltextes liegt (vgl. These 4), sondern sie beruht zudem auf der mit dem Begriff des impliziten Buchs beschriebenen Ebenenverschränkung von Medium und Inhalt, von Vermittelndem und Vermitteltem.

These 7: Narration ist – in ihrer Existenz als mentales Konstrukt – (quasi-)raumförmig.

Es ist wesentliches Merkmal von Narrativität, dass die Handlung einer Narration erst durch ihre aktive mentale (Re-)Konstruktion durch den Rezipienten gebildet wird.³⁴ Dieser Konstruktionsvorgang wird, so lauteten die vorangehenden Thesen, durch die (effektive oder implizit vorausgesetzte) materiale Verteilung des Textes im graphischen Raum und die dort angezeigte Verknüpfung der Handlung mitbestimmt. Er erzeugt darüber hinaus eine weitere räumliche oder doch quasi-räumliche Repräsentation der Handlung im Inneren des Rezipienten, aus der die Kohärenz einer Erzählung abgeleitet wird: eine Visualisierung ihrer Bestandteile,

³³ Vgl. Dies.: »Das implizite Buch« (wie Anm. 9); Dies.: »The Implied Book« (wie Anm. 9).

³⁴ Vgl. die entsprechende Definition bei Köppe, Tilmann/Kindt, Tom: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart 2014, S. 104: »Methodisch betrachtet, ist die Handlung eines Erzählwerks das Ergebnis einer Rekonstruktion auf Grundlage des Textes.«

welche anhand dieser Repräsentation experimentell zueinander in Beziehung gesetzt, dynamisch rekonfiguriert und so als Zusammenhang erfasst werden.

Dass die Erfassung von Narration über die Schaltstelle virtueller mentaler Repräsentationen verläuft, ist eine der Grundannahmen der kognitiven Text- und Erzähltheorie.³⁵ Leser eines Erzähltextes erzeugen *storyworlds*:

mental models of who did what to and with whom, when, where, why, and in what fashion in the world to which the recipients relocate [...] as they work to comprehend a narrative. As a special type of mental or discourse model [...], *storyworlds* [...] can be viewed as global mental representations enabling interpreters to draw inferences about items and occurrences either explicitly or implicitly included in a narrative.³⁶

Ein Kennzeichen solcher Textwelten oder *storyworlds* sind, dem Begriff der ›Welt‹ entsprechend, ihre konkreten, plastischen Züge. Sie werden als Visualisierungen vereinfachter oder auch modifizierender Nachbildungen der physischen Welt verstanden. In diesem Sinne hat auch Johnson-Laird, ein Wegbereiter der modernen Kognitionspsychologie, den von ihm geprägten Begriff des *mental model* am häufigsten verwendet, doch unterscheidet er von diesem Typ des *physical model* den eines *conceptual model*.³⁷ Diese Differenzierung ist für die diagrammatische Analyse von Narration von Bedeutung. Narration gelingt nur, wenn der Rezipient begleitend zur Wahrnehmung von Schrift, Sprache und Text, begleitend zur Decodierung dieser Zeichen in eine Erzählhandlung und auch begleitend zur inneren Visualisierung der erzählten Welt eine weitere Leistung vollbringt, zu der er durch Merkmale des Textes angeleitet wird: nämlich den mentalen Nachvollzug abstrakter, nicht plastisch visualisierbarer Relationsbeziehungen, die Narration überhaupt erst kohärent werden lassen und Sinn entstehen lassen. Es muss eine solche abstrakte Form der mentalen Repräsentation von Narration existieren, welche die Relationen zwischen den Figuren (»who«) einer Erzählung, ihren Handlungen (»did what«), ihren Bezugsfiguren (»to whom«), den Zeitangaben (»when«), den Ortsangaben (»where«), den Handlungsmotivationen (»why«), der Handlungsweise (»in what fashion«) und anderen Elementen der Narration koordiniert. Mit der methodischen Unterscheidung dieser konzeptuellen Ebene von der physischen Ebene mentaler Repräsentation erzählter Handlung wird ein Angriffspunkt für die historische Narratologie freigelegt. Offenkundig liegt auf dieser Ebene, derjenigen der Repräsentation von Handlungsrelationen (und nicht auf der der Repräsentation der konkreten Inhalte), ein wesentlicher Faktor der Inkompatibilität moderner und vormoderner Gestaltung von Narrativität.

So ist es kein Zufall, dass sich hier eine Reihe von unkonventionellen Strukturmodellen anschließen lässt, welche die Mediävistik zur Erklärung alteritärer Formen narrativer Organisation entwickelt hat: etwa das Verfahren der »präsentiven

³⁵ Vgl. Anz, Thomas: »Textwelten«. In: Ders. (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar 2007, S. 111–130.

³⁶ Herman (wie Anm. 12), S. 9 f.

³⁷ Vgl. Johnson-Laird, Philip N.: *Mental Models. Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness*. Cambridge u. a. 1983, S. 422–430.

Symbolifikation« Karl Bertaus, das Armin Schulz wieder in Erinnerung gerufen hat – »eines nicht diskursiven, sondern narrativen Vor-Augen-Stellens von Sachverhalten in erzählerischen ›Verkörperungen‹, wobei die jeweiligen Szenen nicht notwendig durch Beziehungen von Ursache und Folge verbunden sein müssen«³⁸ –, die Betonung einer ›paradigmatischen‹ statt ›syntagmatischen‹ Kohärenz von Handlung, auf die vor allem Rainer Warning hingewiesen hat,³⁹ Jan-Dirk Müllers »abgewiesene Alternativen« – das ›Anerzählen‹ potentieller Störungen der Handlung, die narrativ vor Augen geführt werden – sowie seine »Prozessierung« – die Nebeneinanderstellung einander ausschließender Alternativen, deren jede ihren Raum erhält⁴⁰ – und nicht zuletzt Harald Haferlands Konzeption eines »metonymischen« Erzählens, in dem Bestandteile von Handlung durch assoziativ-kontiguitäre Relationen, etwa ein geteiltes Merkmal oder eine bloße Berührung im Raum, narrativ verbunden werden können.⁴¹

Mit besonderer Deutlichkeit lässt die theoretische Größe einer im Geiste des Rezipienten bestehenden, abstrahierend-relationalen Abbildung von Narration und Handlung das diagrammatische Prinzip erkennen, nach welchem Handlung organisiert ist und im Peirceschen Sinne erfasst werden kann. Peirce hat die mentale Natur diagrammatischer Strukturen hervorgehoben,⁴² wenn er auch das Gewicht nachdrücklich auf konkret darstellende, also materiale graphische Abbildungen, gelegt hat, die er als Erweiterung und Verlängerung der mentalen Tätigkeit begriff:

All our thinking is performed upon signs of some kind or other, either imagined or actually perceived. The best thinking [...] is done by experimenting in the imagination upon a diagram or other *scheme*, and it facilitates the thought to have it before one's eyes. But the only point I just now wish to make is that a thought being always a sign [...], external signs answer every purpose, and there is no need at all of considering what passes in one's mind [...].⁴³

Als analytisches Verfahren ist ein Ansatz, der sich auf mentale semiotische Strukturen bezieht, zudem mit dem grundsätzlichen Problem konfrontiert, dass die innere Abbildung narrativer (oder anderer) Zusammenhänge auch auf aktuellem

³⁸ Schulz (wie Anm. 6), S. 335; vgl. Bertau, Karl: *Über Literaturgeschichte. Literarischer Kunstcharakter und Geschichte in der höfischen Epik um 1200*. München 1983, S. 81–84.

³⁹ Warning, Rainer: »Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzeexposition«. In: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2001), S. 176–209; Ders.: »Die narrative Lust an der List. Norm und Transgression im *Tristan*«. In: Ders./Gerhard Neumann (Hg.): *Transgressionen. Literatur als Ethnographie*. Freiburg i.Br. 2003, S. 175–212.

⁴⁰ Müller, Jan-Dirk: *Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik*. Tübingen 2007, S. 43.

⁴¹ Vgl. nur Haferland, Harald/Schulz, Armin: »Metonymisches Erzählen«. In: *DVjs* 84 (2010), S. 3–43.

⁴² Vgl. Arnold, Markus: »Images, Diagrams, and Narratives. Charles S. Peirce's Epistemological Theory of Mental Diagrams«. In: João Queiroz/Frederik Stjernfelt (Hg.): *Diagrammatical Reasoning and Peircean Logic Representations*. Berlin 2011 (= *Semiotica* 186), S. 5–20.

⁴³ Peirce, Charles S.: *Arithmetical*. Ed. Carolyn Eisele. The Hague/Atlantic Highlands, N.J. 1976, S. 122f. (Hervorh. im Orig.).

neuropsychologischen Erkenntnisstand eine Blindstelle ist.⁴⁴ Es lässt sich nicht objektiv erfassen, wie die geistige Abbildung eines Sachverhalts als Ergebnis eines physiologisch-neuralen Prozesses im Gehirn eines Menschen aussieht, welche Gestalt und welche Strukturen sie besitzt. Greifbar werden derartige interne Repräsentationen nur indirekt: am anschaulichsten über Externalisierungen wie Diagrammzeichnungen und andere räumlich-schematische Darstellungen, die in der Literaturwissenschaft eine lange Tradition haben und die im Sinne einer ›entchronologisierten‹ Erfassung literarischer Texte auch und gerade mit dem strukturalistischen Ansatz verbunden sind.⁴⁵ Das Verhältnis zwischen externen Repräsentationen und den damit verbundenen internen mentalen Repräsentationen bleibt dennoch im Dunkeln.⁴⁶ Durchaus im Sinne der Peirceschen Diagrammatik lässt sich diesem Problem mit der Hypothese begegnen, dass schon diese Dualisierung zweier Zustände – eines internen und eines externen – fraglich ist und dass kognitive Prozesse im Sinne eines *Extended Mind* oder *Active Externalism*⁴⁷ vielmehr über die Grenzen des menschlichen Körpers hinweg verlaufen. Dem Zusammenspiel und dem produktiven wechselseitigen Bezug von materialen und mentalen Strukturen im Prozess der narrativen Diagrammatik wäre damit Rechnung getragen.

⁴⁴ Vgl. Scaife, Mike/Rogers, Yvonne: »External Cognition. How Do Graphic Representations Work?« In: *International Journal of Human-Computer Studies* 45 (1996), S. 185–213.

⁴⁵ Zu Berührungen und Differenzen des strukturalistischen Vorgehens und des diagrammatischen Prinzips vgl. Putzo: »Narrative Diagrammatik« (wie Anm. 9), S. 442 f., Anm. 73.

⁴⁶ Vgl. Scaife/Rogers (wie Anm. 44); Hoffmann, Michael H. G.: »Cognitive Conditions of Diagrammatic Reasoning«. In: Queiroz/Stjernfelt (wie Anm. 42), S. 189–212.

⁴⁷ Vgl. nur Clark, Andy/Chalmers, David J.: »The Extended Mind«. In: *Analysis* 5 (1998), S. 10–23; Menary, Richard (Hg.): *The Extended Mind*. Cambridge u. a. 2010; sowie auch Noë, Alva/O'Regan, J. Kevin: »On the Brain-Basis of Visual Consciousness. A Sensorimotor Account«. In: Alva Noë/Evan Thompson (Hg.): *Vision and Mind. Selected Readings in the Philosophy of Perception*. Cambridge, Mass. 2002, S. 567–598.