

Gegenwart/Literatur

Band 11: Die Gegenwarten der Erzählung



Gegenwart / Literatur
Geschichte, Theorie und Praxeologie eines Verhältnisses
Band 11

G E G E N W A R T

L I T E R A T U R

Philip Iser

Die Gegenwarten der Erzählung

Grundzüge einer Theorie
narrativer Mehrsträngigkeit

Wehrhahn Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn und der
Deutschen Forschungsgemeinschaft / Graduiertenkolleg 2291



Zugl. Diss. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 2025.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2026

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Layout: Wehrhahn Verlag

Umschlaggestaltung: Frauke Schneider, Köln

Frontcover: John Cameron (bearbeitet) | unsplash.com

Druck und Bindung: Azymut, Warszawa

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISBN 978–3–98859–165–4

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	7
1. Einleitung: Mehrsträngigkeit in der Erzählliteratur	11
2. Narratologische Perspektiven auf mehrsträngiges Erzählen	17
2.1 Narratologische Sondierung: Mehrsträngiges Erzählen als Desiderat der Forschung am Beispiel der Theorien von Genette und Schmid	29
2.1.1 Die Kategorie der ›Ordnung‹ (Gérard Genette)	30
2.1.2 Das Verhältnis von ›Geschichte‹ und ›Erzählung‹ (Wolf Schmid)	42
2.2 Lösungsansätze und Problemfälle: Mehrsträngigkeitstheorie nach Lämmert und Nischik	47
2.2.1 Stränge, Fäden, Gleise? Eberhard Lämmerts <i>Bauformen des Erzählens</i> (1955)	48
2.2.2 Differenzierungen und Fundamentalvariablen: Reingard M. Nischiks <i>Einsträngigkeit und Mehrsträngigkeit der Handlungsführung in literarischen Texten</i> (1981)	56
3. Strang und Gegenwart	75
3.1 Fundierung: Vom Gegenwartsbegriff zur Gegenwart (in) der Erzählung	79
3.1.1 Die historische Dimension von ›Gegenwart‹	80
3.1.2 Situierete Gegenwart: zeittheoretisch, narratologisch	84
3.1.3 Ein ›Zwischen-Fall‹: Diegese-Gegenwarten am Beispiel von Vicki Baums <i>Menschen im Hotel</i> (1929)	89
3.2 Situierung: Die narrative Gegenwartsstruktur	96
3.2.1 Gegenwarten (in) der Erzählung	100
3.2.2 Fokale und geprimte narrative Gegenwarten – Fokuswechsel, schwaches und starkes Priming	120
3.2.3 Zur Möglichkeit narrativer Entsituiertheit	134

3.3	Konstituierung: Die Herausbildung von Handlungssträngen innerhalb der narrativen Gegenwartsstruktur	140
3.3.1	Formen des Strangwechsels und der Verknüpfung	141
3.3.2	Erprobung des Modells am Beispiel von Anna Seghers' <i>Das siebte Kreuz</i> (1942)	184
3.3.3	Retrospektive: Narrative Mehrsträngigkeit und die Kohärenz von Handlungssträngen, Textwelt und Geschichte(n)	194
4.	Formen und Möglichkeiten narrativer Mehrsträngigkeit	210
4.1	Stark und schwach markierte Strangwechsel	212
4.1.1	Metaleptische Marker	213
4.1.2	Typografische Marker	220
4.1.3	Markiertheit versus Eindeutigkeit von Strangwechseln	228
4.2	Mehrsträngige Verläufe zwischen Fragmentierung und Konzentrierung	234
4.2.1	Knotenpunkte in der narrativen Struktur	236
4.2.2	Handlungsstränge und Strangcluster	248
4.2.3	Fragmentierung und Konzentrierung – global betrachtet	255
4.3	Mehrsträngigkeit zwischen Nebeneinander und Vernetzung	260
4.3.1	Vernetzung und Kausalitäten als Strukturprinzip	263
4.3.2	Zeitliches, räumliches und handlungsbezogenes Nebeneinander	272
4.3.3	Mehrsträngigkeit, Laufpanoramatik und Gegenwart	281
5.	Fazit: Zusammenführung der (Theorie-)Stränge	285
	Siglenverzeichnis	295
	Literaturverzeichnis	296

Danksagung

Das vorliegende Buch stellt eine geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation dar, die 2025 von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität angenommen wurde. Zuallererst möchte ich Johannes F. Lehmann und Christopher Busch für ihre kompetente und konstruktiv kritische Betreuung dieses Projekts danken. Für den initialen Impuls und die jahrelange Begleitung vom Bachelorstudium bis zum Abschluss der Promotion und darüber hinaus bedanke ich mich bei meinem Mentor Johannes Ullmaier, ohne den es dieses Buch nicht geben würde.

Durch seinen Hinweis kam ich zum Graduiertenkolleg 2291 »Gegenwart/Literatur«, wo ich herzlich aufgenommen wurde und eine unglaublich produktive Arbeitsatmosphäre genießen durfte. All meinen Mitkollegiat:innen gilt für ihre Fragen, Hinweise und Tipps mein Dank, ganz besonders jedoch Daniel Fleuster, Sascha Rothbart und Alina Valjent. Auch auf die Unterstützung des Kreises der Antragsteller:innen konnte ich stets zählen. Ganz besonders möchte ich mich bei Kerstin Stüssel und Florian Radvan bedanken, die durch eine initiale Anstellung bei ihnen die (Weiter-)Arbeit an meiner Dissertation erst möglich gemacht haben. Ebenso gilt mein Dank Andrea Polaschegg und Christian Meierhofer für die hilfreichen Anregungen beim Blick über den narratologischen Tellerrand und ihre Beteiligung am Promotionsverfahren in der Prüfungskommission.

Die ganze wissenschaftliche Welt würde in helle Panik ausbrechen, wenn es von heute auf morgen niemanden mehr gäbe, der den Überblick behält und dafür sorgt, dass Ideen umsetz- und finanzierbar sind. Mein herzlichster Dank gilt daher den Koordinatorinnen des Graduiertenkollegs Lisa Utsch, Marlen Arnolds und Anna Stelter für die herausragende Unterstützung und dafür, dass sie immer ein offenes Ohr für mich und meine Mitkollegiat:innen hatten. Lisa Hammes, Gabryel Greco und Lea Iser waren so freundlich, Teile dieser Arbeit Korrektur zu lesen und haben mir mit ihrem kritischen Feedback unglaublich weitergeholfen.

Zuletzt möchte ich mich bei meiner Familie bedanken: Meinen Schwestern Hannah Iser, Julia Iser-Potempa und Emma Iser sowie meinem Schwager Dennis Iser-Potempa für die Unterstützung auch in schwierigen Zeiten. Meinen Eltern Kirstin Manthey-Iser und Christoph Iser, ohne deren – finanzielle ebenso wie ideelle – Förderung meiner Leidenschaft fürs Lesen und die Literatur von Kindesbeinen an ich wohl nie auch nur das Studium der

Germanistik begonnen hätte. Ich kann nicht in Worten ausdrücken, wie dankbar ich für eure unerschöpfliche Unterstützung über die Jahre hinweg bin.

Und abschließend: Meiner Frau Lea Iser, die mich von der Bachelorarbeit bis zum Abschluss der Dissertation – sei es durch Korrekturlesen, Literaturempfehlungen oder häufig auch einfach mit einer Umarmung – immer unterstützt, bei Zweifeln aufgebaut und Erfolge mit mir gefeiert hat. Ihr sei diese Arbeit gewidmet.

Für Lea

1. Einleitung: Mehrsträngigkeit in der Erzählliteratur

Das Erzählen in mehreren Handlungssträngen, von denen abwechselnd erzählt wird, die miteinander verknüpft und kontrastiert werden, ist ein integraler Bestandteil der modernen Medienlandschaft. Die Popularität mehrsträngigen Erzählens spiegelt sich insbesondere im großen Erfolg von TV- und Streamingserien wie *The Wire* (2002–2008), *Breaking Bad* (2008–2013) oder *Game of Thrones* (2011–2019) wider. Narrative Mehrsträngigkeit ist indes eine »prinzipielle Möglichkeit jeglichen Erzählens«¹. Es handelt sich folglich um ein transmediales Phänomen, wobei jedem Medium jeweils unterschiedliche Möglichkeiten und Einschränkungen inhärent sind. Gerade im Falle der Erzählliteratur stellt sich jedoch die Frage, wie die medialen Eigenschaften des Textmediums und die Anforderungen des Erzählens in mehreren Handlungssträngen und damit ggf. auch in der erzählten Zeit parallel ablaufender Handlungen miteinander vereinbar sind:

Wie andere lineare Repräsentationen muss die Literatur das gleichzeitig Stattfindende in einer temporalen Sequenz darbieten. Insofern ist die *Linearisierung* des Simultanen ein notwendiges Verfahren, das die Transformation der Geschichte zur Erzählung bedingt.²

Was Wolf Schmid in seiner Abhandlung *Elemente der Narratologie* (russ.: 2003, dt.: 2005) auf treffende Weise charakterisiert, ist nichts anderes als die Paradoxie, in Bezug auf die Struktur linearer³ medialer Repräsentationsformen wie der Literatur von »Gleichzeitigkeit« und »Mehrsträngigkeit« zu sprechen, setzen diese doch *qua definitionem* das Vorhandensein mehrerer einander nebengeordneter Zeitachsen, d.h. *Multilinearität* voraus. Zugleich drückt sich in Schmid's Begriff der Linearisierung—ähnlich wie im Begriff der »Simullepse«⁴ nach

- 1 Bernd Häsner, Daniel Zimmermann: Einleitung, in: Bernd Häsner, Daniel Zimmermann (Hrsg.): Mehrsträngiges Erzählen in der Vormoderne. Beiträge zur Narratologie des *entrelacement*, Stuttgart 2025, 9–32, hier: 10. Dies kann auch kaum verwundern, denn, wie Marie-Laure Ryan feststellt, »[t]he existence of parallel threads in narrative is a consequence of the parallelism of life.« Marie-Laure Ryan: On the Window Structure of Narrative Discourse, in: *Semiotica* 64/1–2 (1987), 59–81, hier: 61.
- 2 Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, 3. Aufl., Berlin/Boston 2014, 238.
- 3 Der Begriff der »Linearität« ist hierbei nicht unproblematisch, worauf ich in der Einleitung zu Kapitel 3.2 näher eingehen werde. Siehe hierzu auch Andrea Polaschegg: *Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst*, Göttingen 2020, 79–83.
- 4 Silke Lahn, Jan Christoph Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, 3. Aufl., Stuttgart 2016, DOI: <https://dx.doi.org/10.1007/978-3-476-05415-9>, 149.

Silke Lahn und Jan Christoph Meister – erstens die (offensichtliche) Erkenntnis aus, dass in der Literatur gleichzeitig ablaufende Geschehen dargestellt werden können, und zweitens das Bedürfnis, derartige Phänomene erzähltheoretisch zu erfassen. Dabei bleibt es jedoch häufig bei der Einführung neuer Begriffe ohne eine exaktere theoretische Fundierung. Überhaupt wird in der literaturwissenschaftlichen Beschreibung mehrsträngiger Erzählungen nur selten klar zwischen verschiedenen Begrifflichkeiten differenziert. Insbesondere Kategorien wie ›Mehrsträngigkeit‹, ›Polyphonie‹ oder ›Multiperspektivität‹, respektive ›Handlungsstrang‹, ›Handlungsfaden‹ und ›Subplot‹ werden immer wieder pseudo-synonym verwendet.⁵

Diese begriffliche Unsicherheit und Ungenauigkeit spiegelt sich auch in dem Umstand wider, dass das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft keinen eigenständigen Eintrag zum Begriff ›Mehrsträngigkeit‹ enthält. Stattdessen wird an der entsprechenden Stelle nur auf den Artikel zu ›Komposition‹ verwiesen,⁶ in dem mehrsträngiges Erzählen zwar erwähnt wird, jedoch nur als kategorial nicht weiter differenziertes Gegenstück zum einsträngigen Erzählen.⁷ Im Artikel zur literarischen ›Sukzession‹ wird Mehrsträngigkeit wiederum als erzähltechnische Möglichkeit eingeführt, von der linear-chronologischen Sukzession abzuweichen.⁸ Vereinzelt finden sich dennoch vielversprechende Ansätze, die sich dezidiert mit narrativer Mehrsträngigkeit in literarischen Texten auseinandersetzen. Zu nennen sind hier vor allem Eberhard Lämmerts Studie *Bauformen des Erzählens* (1955) sowie die auf dessen Vorarbeiten aufbauende

- 5 So spricht etwa Arwed Schmidt in Bezug auf Klaus Manns *Der Vulkan* vom Prinzip der »Episodenreihung«, bei einer genaueren Analyse erweist sich jedoch narrative Mehrsträngigkeit als primäres Strukturprinzip dieses Romans. Arwed Schmidt: *Exilwelten der 30er Jahre. Untersuchungen zu Klaus Manns Emigrationsromanen Flucht in den Norden und Der Vulkan. Roman unter Emigranten*, Würzburg 2003, 154. Vgl. zur Differenzierung von Begriffen wie ›Handlungsstrang‹, ›Plot‹ etc. Reingard M. Nischik: *Einsträngigkeit und Mehrsträngigkeit der Handlungsführung in literarischen Texten*. Dargestellt insbesondere an englischen, amerikanischen und kanadischen Romanen des 20. Jahrhunderts, Tübingen 1981, 11 sowie ausführlich 48–63.
- 6 Vgl. Harald Fricke u.a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, 3 Bde., Bd. 2: H–O, Berlin/Boston 2007, 554.
- 7 Vgl. Martin Huber: Art. »Komposition«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. v. Harald Fricke u.a., 3 Bde., Bd. 2: H–O, Berlin/Boston 2007, 323–326, hier: 324.
- 8 Vgl. Elke Platz-Waury: Art. »Sukzession«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. v. Jan-Dirk Müller u.a., 3 Bde., Bd. 3: P–Z, Berlin/Boston 2007, 546–548, hier: 546.

Dissertation *Einsträngigkeit und Mehrsträngigkeit der Handlungsführung in literarischen Texten* von Reingard M. Nischik (1981).⁹ Obwohl gerade diese beiden Arbeiten bereits früh wichtige kategoriale Differenzierungen vornahmen, sind diese Präzisierungen in der literaturwissenschaftlichen Narratologie weitgehend unbeachtet geblieben.¹⁰ Diesen Umstand ebenso wie die ohnehin eklatante Vernachlässigung mehrsträngigen Erzählens in der Narratologie möchte ich im Folgenden zum Anlass nehmen, eine auch für die gegenwärtige narratologische Forschung anschlussfähige Theorie narrativer Mehrsträngigkeit zu erarbeiten. Der Fokus des Erkenntnisinteresses liegt dabei auf mehrsträngigem Erzählen in der Literatur. Nichtsdestotrotz erscheint es mir gerade bei der Differenzierung des Mehrsträngigkeitsbegriffs sinnvoll, punktuell auch Beispiele aus anderen Medien wie etwa dem Film miteinzubeziehen, zumal sich in diesem Medium seit den 1990er Jahren ein regelrechter ›Boom‹ mehrsträngigen Erzählens feststellen lässt.¹¹ Ähnlich verhält es sich spätestens seit den 2010er Jahren mit seriellen Formaten in Fernsehen und Streaming, wie die Popularität von Serien wie den oben genannten zeigt.

Da in der bisherigen Forschung kaum Einigkeit darüber herrscht, was mit dem Begriff ›Mehrsträngigkeit‹ im Detail zu bezeichnen ist, ist zunächst eine Präzisierung erforderlich, welche Phänomene ich in dieser Arbeit unter der Kategorie des mehrsträngigen Erzählens zusammenfasse. Abzugrenzen ist narrative Mehrsträngigkeit hierbei von einer Vielzahl ähnlicher bzw. ›benachbarter‹ Erzähltechniken wie dem episodischen, multiperspektivischen, polyphonen, seriellen und filmischen Erzählen. Im Anschluss daran nehme ich in zwei Schritten eine ›Sondierung‹ hinsichtlich bisheriger erzähltheoretischer Ansätze vor. Im ersten Schritt gilt es zu ergründen, inwiefern es überhaupt dezidierte narratologische Kategorien für die Analyse mehrsträngiger Erzählungen braucht: Lassen diese sich nicht auch mithilfe von ›klassischen‹ narratologischen Theorien beschreiben? Diesbezüglich beschränke ich mich auf die exemplarische Betrachtung der Theorien Gérard Genettes und Wolf Schmidts, an deren Beispiel sich besonders deutlich Desiderate der ›klassischen‹ Narratologie in Bezug auf mehrsträngiges Erzählen aufzeigen lassen. Zugleich erweisen sich beide Theorien

9 Vgl. Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*, 8. Aufl., Stuttgart 1993, 38–73 sowie Nischik 1981.

10 In der Filmwissenschaft hat besonders Nischiks Theorie vergleichsweise stark nachgewirkt, vgl. Michaela Krützen: *Dramaturgien des Films. Das etwas andere Hollywood*, Frankfurt a.M. 2010, 348–352.

11 Vgl. Krützen 2010, 358–360.

hinsichtlich bestimmter Kategorien als überaus anschlussfähig für eine Theorie der narrativen Mehrsträngigkeit. Im zweiten Schritt widme ich mich dann den Untersuchungen Lämmerts und Nischiks, welche das Phänomen spezifisch in den Blick nehmen, wobei der Fokus hier auf deren Leistungsfähigkeit bei der Analyse konkreter, vor allem auch komplexer literarischer Artefakte liegt.

Darauf aufbauend entwickle ich im weiteren Verlauf die Grundlage für ein theoretisches Modell zur Analyse mehrsträngiger Erzählungen, das den Leistungen der vorangegangenen Arbeiten Rechnung trägt und es gleichzeitig ermöglicht, auch die Mikro- ebenso wie die Makrostruktur komplexer mehrsträngiger Erzählungen adäquat abzubilden. Zentraler Bestandteil dieser kategorialen Differenzierung ist eine Revision der Kategorie ›Handlungsstrang‹. In der bisherigen Forschung und gerade in solchen Arbeiten, die sich nicht dezidiert mit mehrsträngigem Erzählen auseinandersetzen, lässt sich eine Tendenz dazu ausmachen, Handlungsstränge als große, häufig durch mehrere gemeinsam auftretende Figuren konstituierte Handlungszusammenhänge zu begreifen.¹² Ich möchte hingegen vorschlagen, Handlungsstränge als im Vergleich hierzu ›kleinere‹, jedoch intern kohärentere narrative Struktureinheiten zu beschreiben. Der Schlüsselbegriff zur Analyse auch komplexer mehrsträngiger Erzählungen ist dabei, so meine These, jener der *Gegenwart* einer narrativen Instanz oder Figur. Demnach wird in bzw. im Kontext von Erzählungen eine Anzahl von Gegenwarten konstituiert, die ich als *narrative Gegenwarten* und in ihrer Gesamtheit als die *narrative Gegenwartsstruktur* der Erzählung bezeichne. Handlungsstränge bilden sich in konkreten Erzählungen schließlich durch ein spezifisches Zusammenspiel der narrativen Gegenwarten heraus. Da die Gegenwart einer Figur oder Instanz maßgeblich durch deren Wahrnehmung – bzw. genauer: die Möglichkeit *zur* Wahrnehmung – bestimmt ist, kann die vorliegende Arbeit entsprechend auch als ein Beitrag zur *cognitive narratology* gelten.

Auf der mikrostrukturellen Ebene mehrsträngiger Erzählungen lässt sich eine Vielzahl von mit dem Zusammenspiel der narrativen Gegenwarten zusammenhängenden Phänomenen ausmachen, die mit dem Wechsel zwischen Handlungssträngen oder deren Verknüpfung einhergehen. Bezieht man nunmehr auch makrostrukturelle Aspekte narrativer Mehrsträngigkeit mit ein, so lassen sich die Formen und Möglichkeiten dieser Erzählweise mithilfe dreier

12 Vgl. etwa in Bezug auf Döblins *November 1918* Arnold Busch: Faust und Faschismus. Th. Manns *Doktor Faustus* und A. Döblins *November 1918* als exilliterarische Auseinandersetzung mit Deutschland, Frankfurt a.M. 1984, 331.

Skalen beschreiben, wie ich im letzten Abschnitt dieser Arbeit zeigen werde. Lokal kann zwischen *schwach* und *stark markierten Strangwechseln* unterschieden werden, wobei sich die im Verlauf einer Erzählung prävalente Form des Wechsels zwischen Handlungssträngen auch ändern kann. Bei der Betrachtung größerer narrativer Strukturen lässt sich darüber hinaus eine Tendenz zur *Konzentrierung* – durch das Vorhandensein von Knotenpunkten und Strangclustern oder die Abnahme der Zahl der erzählten Handlungsstränge – oder zur *Fragmentierung* – durch die Zunahme der Anzahl von Handlungssträngen oder die Abwesenheit der genannten Strukturelemente – feststellen. Zuletzt können mehrsträngige Erzählungen noch hinsichtlich der Art und Weise unterschieden werden, wie sie einen globalen Gesamtzusammenhang des Erzählten herstellen bzw. einen entsprechenden Eindruck beim Leser hervorrufen. Hierbei ist von zentraler Relevanz, ob die Handlungen der einzelnen Handlungsstränge miteinander verknüpft werden, die Gesamtstruktur der Erzählung also von einer *Vernetzung* geprägt ist, oder diese nicht nur räumlich und zeitlich, sondern auch hinsichtlich einer fehlenden (kausalen) Verknüpfung der jeweiligen Handlungen nebeneinander ablaufen. Insbesondere im Falle hochgradig komplexer Erzählungen, die mit einer Vielzahl von Handlungssträngen operieren und in denen das Strukturprinzip des Nebeneinanders dominiert, hängt diese Erzählform häufig mit dem Anspruch zusammen, die Gesamtheit einer Gegenwart »im Sinne eines sich permanent verändernden, synchronen sozialen Gesamtzusammenhangs«¹³ narrativ zu erfassen.

Die vorliegende Arbeit wählt folglich insgesamt einen doppelten narratologischen Zugriff, indem sie einerseits präzisiert, was auf mikrostruktureller Ebene als ›Handlungsstrang‹ zu bezeichnen ist, und andererseits ein Modell entwickelt, das die möglichst genaue mikro-, aber eben auch makrostrukturelle Analyse mehrsträngiger Erzählungen ermöglicht. Abschließend stellt sich noch die Frage nach dem Korpus, anhand dessen die hier beschriebenen kategorialen Explikationen beispielhaft erprobt werden. Narrative Mehrsträngigkeit ist zwar, wie eingangs hervorgehoben, eine grundlegende Möglichkeit jeden Erzählens und lässt sich literaturgeschichtlich wohl entsprechend weit zurückverfolgen,¹⁴

13 Vgl. Johannes F. Lehmann: Sichtbare/Unsichtbare Gegenwart (Polizei und Genie um 1800), in: Johannes F. Lehmann, Kerstin Stüssel (Hrsg.): Gegenwart denken. Diskurse, Medien, Praktiken, Hannover 2020, 219–240, hier: 219.

14 Siehe beispielhaft etwa Thomas Kuhn-Treichel: Mehrsträngiges Erzählen und Techniken des Strangwechsels in der griechisch-römischen Antike, in: Bernd Häsner, Daniel Zimmermann (Hrsg.): Mehrsträngiges Erzählen in der Vormoderne. Beiträge zur Narratologie des *entrelacement*, Stuttgart 2025, 33–57.

allerdings finden sich ab Beginn des 19. Jahrhunderts vermehrt besonders komplexe mehrsträngige Erzählungen. Ein Grund hierfür könnte sein, dass die ›Verzeitlichung‹ des Gegenwartsbegriffs überhaupt erst am Ende des 18. Jahrhunderts erfolgt, womit neue Anforderungen an die literarische Produktion einhergehen.¹⁵ Eine der sich im weiteren historischen Verlauf herausbildenden Formen, die für den Einzelnen nicht zu überblickende Gegenwart überschaubar zu machen, ist jene des Erzählens in einer Vielzahl von einzelnen Handlungssträngen. Poetologisch schlägt sich das Bedürfnis, *die* Gegenwart als Ganzes literarisch darzustellen, etwa in dem von Karl Gutzkow geprägten Begriff des »Roman[s] des *Nebeneinanders*« (RI: 9) nieder.¹⁶ Da solche besonders komplexen Erzählungen für die vorliegende Arbeit von zentralem Interesse sind, beschränke ich mich bzgl. der Beispielauswahl auf deutschsprachige Romane des 19. bis 21. Jahrhunderts.

Als Grundlage für die angesprochenen theoretischen Differenzierungen gilt es nun zunächst zu präzisieren, was genau ich unter ›narrativer Mehrsträngigkeit‹ verstehe.

- 15 Vgl. exemplarisch Ingrid Oesterle: Der ›Führungswechsel der Zeithorizonte‹ in der deutschen Literatur. Korrespondenzen aus Paris, der Hauptstadt der Menschheitsgeschichte, und die Ausbildung der geschichtlichen Zeit ›Gegenwart‹, in: Dirk Grathoff (Hrsg.): Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode, Frankfurt a.M. 1985, 11–75.
- 16 Zur Genese dieser Kategorie und der entsprechenden Romanform sowie ihrer literarhistorischen Bedeutung siehe Gustav Frank: *Krise und Experiment. Komplexe Erzähltexte im literarischen Umbruch des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1998. Interessanterweise werden häufig Bezüge zwischen mehrsträngigen Romanen des 20. Jahrhunderts und Gutzkows Begriff des ›Romans des Nebeneinanders‹ hergestellt. So konstatiert etwa Michael Scheffel, Gutzkows Idee »wird in einer im Vergleich zu Gutzkows Roman*praxis* erheblich radikalisierten Form erst sehr viel später, nämlich im 20. Jahrhundert, wieder aufgegriffen.« Michael Scheffel: *Narrationen vom Leben in der Stadt. Überlegungen zum Verhältnis von Simultaneität und Chronologie in Romanen des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: *Literaturstraße 15* (2014), 55–67, hier: 61. Auch die in dieser Arbeit behandelten Romane werden in der Forschung z.T. mit Gutzkows Begriff bezeichnet, so etwa Klaus Manns *Treffpunkt im Unendlichen* und *Der Vulkan*, vgl. Valentina Savietto: *Kunst und Künstler im Erzählwerk Klaus Manns. Intermediale Forschungsperspektiven auf Musik, Tanz, Theater und bildende Kunst*, Würzburg 2019, 101–106 und 328 sowie Fredric Kroll: *Treffpunkt im Unendlichen*, in: Rudolf Wolff (Hrsg.): *Klaus Mann. Werk und Wirkung*, Bonn 1984, 82–118, hier: 84f.

2. Narratologische Perspektiven auf mehrsträngiges Erzählen

Während sich ein enger Zusammenhang zwischen narrativer Mehrsträngigkeit und der Abbildung von Gleichzeitigkeit(en) in der Literatur – ebenso wie in anderen Erzählmedien – kaum von der Hand weisen lässt, der seinen Ausdruck auch in bisherigen narratologischen Begriffsversuchen findet, geht das Potenzial dieser Erzähltechnik weit über die Darstellung zeitlich parallel ablaufender Handlungen hinaus. Man denke etwa an David Mitchells *Cloud Atlas* (2004) oder Robert Menasses *Die Vertreibung aus der Hölle* (2001), in denen die Geschehnisse der einzelnen Handlungsstränge in einem großen zeitlichen Abstand zueinander stattfinden und dennoch auf komplexe Weise miteinander verflochten werden. Bemerkenswert erscheint mir an dieser Stelle, dass die im Deutschen primär verwendeten Begrifflichkeiten (›Mehrsträngigkeit‹, ›verflechten‹, ›verknüpfen‹ etc.) zur Bezeichnung des hier behandelten Phänomens allesamt Metaphern aus dem Spendebereich des Textilen darstellen.¹ Ähnliche Metaphern für literaturwissenschaftliche Termini finden sich auch in anderen Sprachen,² jedoch werden diese häufig in gleich hoher oder geringerer Frequenz wie Metaphern aus anderen Spendebereichen verwendet.³ Es ließe sich nun die Frage stellen, inwiefern eine solche metaphorische Bezeichnung zielführend oder dem Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Analyse angemessen ist. Ich schließe mich hier jedoch Nischik an, die feststellt, dass metaphorische Termini bei konsequenter Handhabung mehr Vorteile als Nachteile bieten.⁴ Im konkreten Fall erfasst ›Mehrsträngigkeit‹ ein komplexes Phänomen auf anschauliche Weise, zumal es sich auch aus rein pragmatischer und sprachökonomischer Perspektive um den am besten etablierten Begriff für dieses Phänomen handelt. Die textile Metapher des Verflechtens von Strängen verweist dabei auf eine grundlegende

1 Vgl. Nischik 1981, 44.

2 Vgl. etwa den Begriff des *entrelacement* in der Mediävistik, siehe Bernd Häsner: *Metalepsen. Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen*, Berlin 2005, URL: <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/3640> [31.01.2026], 34.

3 Nischik führt etwa für das Englische die Spendebereiche ›Oberfläche‹ (z.B. *plot*), ›Gewebe‹ (z.B. *narrative strand*) und ›Film‹ (z.B. *close-up*) an, vgl. Nischik 1981, 43f. Ergänzen ließe sich diese Auflistung im Falle mehrsträngigen Erzählens noch um ›Optik‹. So unterscheidet Rick Altman zwischen den Typen des »dual focus« und »multiple-focus narrative«. Rick Altman: *A Theory of Narrative*, New York 2008, 55 und 241.

4 Vgl. Nischik 1981, 45.

Struktureigenschaft mehrsträngiger Narrationen: In ihnen werden – durch verschiedene Faktoren, auf die ich in Kapitel 2.2 und 3 näher eingehen werde – Handlungsstränge konstituiert, die immer wieder abgebrochen und an späterer Stelle im Text fortgesetzt werden, d.h. miteinander alternieren. Mit dieser grundlegenden Definition sind bereits einige Bestimmungen getroffen, die den Mehrsträngigkeitsbegriff im Vergleich zu Lämmerts Überlegungen in dessen Studie *Bauformen des Erzählens* von 1955 deutlich enger fassen.

Die Frage danach, welche Phänomene denn nun unter dem Begriff der (narrativen) Mehrsträngigkeit zu subsumieren sind, lässt sich am besten *ex negativo* beantworten. Nach Lämmerts Verständnis würde man bereits von mehrsträngigem Erzählen sprechen, wenn in einer Erzählung das »Nachholen einer früheren Handlungspartie zu späterem Zeitpunkt oder die frühe Vorwegnahme des Endes«⁵ auftritt. Aus einem derart weiten Verständnis von Mehrsträngigkeit würde jedoch folgen, dass bereits eine einzige Analepse oder Prolepse in einer Erzählung deren Mehrsträngigkeit zur Folge haben würde, wie Nischik in ihrer Arbeit zu *Einsträngigkeit und Mehrsträngigkeit der Handlungsführung in literarischen Texten* (1981) treffend anmerkt.⁶ Entsprechend kann die Alternation von Segmenten mehrerer Handlungsstränge als konstituierend für den makrostrukturell mehrsträngigen Aufbau einer Erzählung gelten.

Episode und Handlungsstrang – Episodisches und mehrsträngiges Erzählen

Bisher habe ich in dieser Arbeit wie selbstverständlich den Begriff ›Handlungsstrang‹ verwendet, der jedoch keineswegs alternativlos ist. Zunächst mag die Bezeichnung als ›Erzählstrang‹ ebenso sinnvoll erscheinen – auch Nischiks Einwand, dieser klammere allzu leichtfertig dramatische Formen der Mehrsträngigkeit aus,⁷ ließe sich mit Blick auf das hier verfolgte spezifisch narratologische Erkenntnisinteresse verwerfen. Überzeugender erscheint der von ihr geäußerte Vorbehalt, dieser Begriff könne »im Zusammenhang mit dem modernen Roman Mißverständnisse hervorrufen, da das mittelbare Erzählen häufig zugunsten einer unmittelbaren Darstellungsweise zurückgedrängt wird.«⁸ Insbesondere für den Begriff des ›Handlungsstrangs‹ spricht m.E. jedoch, wie von Nischik ebenfalls treffend festgestellt, »daß mit diesem Terminus im

5 Lämmert 1993, 38.

6 Vgl. Nischik 1981, 31f.

7 Vgl. ebd., 59.

8 Ebd.

wesentlichen auf Entwicklungen von ›absichtsvoll wählenden‹ Menschen, ihren Beziehungen und Verhältnissen abgehoben wird.«⁹ Aus heutiger Sicht wäre diese anthropozentrische Formulierung wahrscheinlich noch leicht abzuwandeln, jedoch muss man hierfür nicht einmal auf neuere Ansätze wie jene der *animal studies* zurückgreifen. Schließlich formulierte Heinrich Bosse bereits 1999 in Bezug auf Gustav Freytags Dramentheorie, dass »handeln heißt, sich Ziele zu setzen und zu verwirklichen«¹⁰. Wer dies nun im konkreten Fall tut – einzelne Menschen, Menschenmassen oder sonst wie geartete Kollektive oder nicht-menschliche Akteure –, ist für das Vorhandensein von Handlung und Handlungssträngen nicht unmittelbar relevant. Die von unterschiedlichen Akteuren verfolgten Handlungsziele, das Zusammenspiel, die Konflikte und Kontraste zwischen verschiedenen (Teil-)Handlungen können jedoch als konstitutiv für mehrsträngiges Erzählen gelten.¹¹

Unterschieden werden muss der Begriff des Handlungsstrangs nun vor allem von jenem der Episode, wobei letztere eine »abseitig von Haupt- und Nebensträngen liegende, thematisch und strukturell in sich geschlossene Handlungseinheit«¹² ist.¹³ Aus dieser Differenzierung ergibt sich zugleich auch eine Unterscheidung zwischen mehrsträngigen und episodischen Erzählungen, wobei sich letztere dadurch auszeichnen, dass sie aus voneinander relativ unabhängigen Handlungseinheiten bestehen, von denen jede abgeschlossen wird, bevor die nächste beginnt.¹⁴ Ein derart umfassender Begriff episodischen

9 Ebd.

10 Heinrich Bosse: Geschichten, in: Heinrich Bosse, Ursula Renner (Hrsg.): Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel, Freiburg i. Br. 1999, 299–320, hier: 309.

11 Während somit ›Handlungsstrang‹ als primärer Begriff zur Beschreibung der Teilstrukturen mehrsträngiger Erzählungen bestimmt ist, verzichte ich insbesondere in Komposita auf den Wortteil ›Handlung‹, um den Lesefluss zu erleichtern.

12 Nischik 1981, 61. Vgl. hierzu auch Matías Martínez: Art. »Episode«, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. v. Klaus Weimar u.a., 3 Bde., Bd. 1: A–G, Berlin/Boston 2007, 471–473, hier: 471.

13 Zur Geschichte des Begriffs vgl. Elke Brugger: Die Multiplot-Struktur im Film. Möglichkeiten, eine Vielzahl von Geschichten zu verbinden und parallel zu erzählen, Münster 2010, 12f.

14 Sandra Potsch: Fragmentierte Welten und verknüpfte Schicksale. Formen episodischen und mehrsträngigen Erzählens in Literatur und Film, Bamberg 2014, URL: <https://fis.uni-bamberg.de/handle/uniba/6563> [31.01.2026], 17. Zur Geschichte episodischen Erzählens siehe Michael Scheffel: Formen ›episodischen Erzählens‹ oder: Zwei Lebensgeschichten vom ›Frauenglück‹ in Romanen von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen und Arthur Schnitzler, in: Euphorion 111/2 (2017), 225–246.

Erzählens ist in der Forschung indes ebenfalls nicht alternativlos. So fasst Florian Kragl unter diesem Terminus ein deutlich stärker eingegrenztes Phänomen zusammen, indem er ein »Erzählen von relativer Autonomie und von relativer Geschlossenheit«¹⁵ als episodisch bezeichnet. Episodisches Erzählen wäre demnach eine »narrative Schwellenform zwischen homogener Narration hier und separaten, nur lose zu einem Zyklus verflochtenen Erzählungen dort«¹⁶, die sich unter anderem dadurch auszeichnet, dass »kein oder kein substanzieller Wechsel des handelnden Personals von Episode zu Episode [stattfindet]«¹⁷. Damit schließt Kragl eine ganze Reihe von strukturell ähnlichen Erzählformen aus, die wiederum unter die hier formulierte Definition fallen würden – so etwa Erzählungen, in denen kaum ein narrativer Zusammenhang zwischen den einzelnen Episoden hergestellt wird.¹⁸

Aus erzähltypologischer Sicht erscheint es durchaus sinnvoll, je bezogen auf das eigene Erkenntnisinteresse – bei Kragl die historisch-systematische Typologisierung von Erzählformen zwischen dem Artusroman *Lanzelet* (um 1200) und der Sitcom *Friends* (1994–2004) – unterschiedliche Formen des episodischen Erzählens zu unterscheiden. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit erscheint eine solche weitere Differenzierung jedoch mindestens nicht notwendig, wenn nicht sogar hinderlich, kommt es doch vor allem auf eine klare Differenzierung zwischen den Kategorien mehrsträngigen und episodischen Erzählens an.¹⁹

Dabei soll allerdings auch nicht die Möglichkeit verschwiegen werden, dass die beiden genannten Formen vermischt werden, wenn in einer ihrer Gesamtkomposition nach mehrsträngigen Erzählung Episoden vorkommen oder andersherum. So handelt es sich bei Alfred Döblins Erzählwerk *November 1918* (entstanden 1937–1943, vollständig erschienen 1978) um eine mehrsträngige

15 Florian Kragl: Episodisches Erzählen – Erzählen in Episoden. Medientheoretische Überlegungen zur Systematik, Typologie und Historisierung, in: *Diegesis* 6/2 (2017), 176–197, URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/275> [31.01.2026], hier: 179.

16 Ebd., 180.

17 Ebd., 178.

18 Kragl nennt exemplarisch den Film *Mystery Train* (1989), vgl. ebd.

19 Darüber hinaus werden hier auch zwei unterschiedliche Episodenbegriffe erkennbar: Während Kragl in der Sitcom *Friends* eine Unterform episodischen Erzählens verwirklicht sieht, da es sich um eine in Episoden strukturierte TV-Serie handelt, ist diese Serie nach dem hier dargestellten Verständnis auf der Ebene der einzelnen Episoden eigentlich mehrsträngig. Diese zweite Bedeutung von »Episode« geht wohl auf den englischen Begriff der *episode* zurück, der einen »abgrenzbaren Handlungsabschnitt innerhalb einer zusammenhängenden Erzähllinie bezeichne[t]«, Nischik 1981, 53.