

Transmediale Erzähltheorie

Eine Einführung

Bearbeitet von
Nicole Mahne

1. Auflage 2007. Taschenbuch. 143 S. Paperback

ISBN 978 3 8252 2913 9

Format (B x L): 15 x 21,5 cm

[Weitere Fachgebiete > Literatur, Sprache > Literaturwissenschaft: Allgemeines > Literaturtheorie: Poetik und Literaturästhetik](#)

Zu [Inhaltsverzeichnis](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

**beck-shop.de**
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.



UTB 2913

Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage

Beltz Verlag Weinheim · Basel
Böhlau Verlag Köln · Weimar · Wien
Verlag Barbara Budrich Opladen · Farmington Hills
facultas.wuv Wien
Wilhelm Fink München
A. Francke Verlag Tübingen und Basel
Haupt Verlag Bern · Stuttgart · Wien
Julius Klinkhardt Verlagsbuchhandlung Bad Heilbrunn
Lucius & Lucius Verlagsgesellschaft Stuttgart
Mohr Siebeck Tübingen
C. F. Müller Verlag Heidelberg
Orell Füssli Verlag Zürich
Verlag Recht und Wirtschaft Frankfurt am Main
Ernst Reinhardt Verlag München · Basel
Ferdinand Schöningh Paderborn · München · Wien · Zürich
Eugen Ulmer Verlag Stuttgart
UVK Verlagsgesellschaft Konstanz
Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen
vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich

Nicole Mahne

Transmediale Erzähltheorie

Eine Einführung

Vandenhoeck & Ruprecht

Nicole Mahne, geb. 1972, studierte an der Universität Bielefeld Germanistik, Linguistik und Pädagogik. 2006 promovierte sie im Fachbereich Germanistik und arbeitet seither als freiberufliche Autorin.

Mit 18 Abbildungen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-8252-2913-9 (UTB)

ISBN 978-3-525-03224-4 (Vandenhoeck & Ruprecht)

© 2007 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen.

Internet: www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages. Hinweis zu § 52a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile dürfen ohne vorherige schriftliche Einwilligung des Verlages öffentlich zugänglich gemacht werden. Dies gilt auch bei einer entsprechenden Nutzung für Lehr- und Unterrichtszwecke. – Printed in Germany.

Umschlaggestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart

Satz: Hubert & Co., Göttingen

Druck und Bindung: CPI Books GmbH, Ulm

ISBN 978-3-8252-2913-9 (UTB-Bestellnummer)

Inhalt

1. Einleitung	9
2. Was heißt Erzählen?	12
3. Elemente einer Geschichte	19
4. Narrative Medien	21
5. Roman	25
5.1. Erzählinstanzen	25
5.2. Kommunikationsstruktur	29
5.2.1. Metalepse	31
5.3. Zeitdimensionen	32
5.4. Raumdimensionen	34
5.5. Distanz	35
5.6. Fokalisierung	37
5.7. Perspektivenstruktur	40
5.7.1. Multiperspektivität	41
5.8. Tabellarische Zusammenfassung	43
6. Comic	44
6.1. Schrift-Bild-Relationen	45
6.1.1. Onomatopöien	48
6.1.2. Grafische Symbole	49
6.2. Zeitdimensionen	50
6.2.1. Einzelpanel	51
6.2.1.1. Schriftsprache als Zeitindikator	51
6.2.1.2. Bewegungs- und Fließlinien	53

6.2.1.3. Phasendarstellung	54
6.2.1.4. Bewegter Körper	55
6.2.1.5. Overlapping dialogues	56
6.2.1.6. Panelgestaltung	56
6.2.2. Panelsequenz	57
6.2.2.1. Dauer	58
6.2.2.2. Ordnung	60
6.2.3. Seitenstruktur	62
6.3. Raum und Körper	63
6.3.1. Einzelpanel	63
6.3.1.1. Räumliche Tiefe	63
6.3.1.2. Einstellungsgröße	64
6.3.1.3. Handlungs- und Darstellungsraum	65
6.3.2. Panelsequenz	67
6.3.2.1. Räumliche Kohärenz	67
6.3.3. Seitenstruktur	70
6.4. Fokalisierung	71
6.5. Kommunikationsstruktur	73
6.5.1. Metalepse	74
6.6. Tabellarische Zusammenfassung	76
7. Film	77
7.1. Zeitdimensionen	78
7.1.1. Einstellung	78
7.1.1.1. Dauer	78
7.1.1.2. Ordnung	82
7.1.2. Montage	82
7.1.2.1. Dauer	82
7.1.2.2. Ordnung	84
7.1.2.3. Frequenz	85
7.2. Raum und Körper	86
7.2.1. Einstellung	87
7.2.1.1. Bildformat – Darstellungsraum – Handlungsraum	87
7.2.1.2. Kamera- und Objektbewegung	87
7.2.1.3. Schärfe	90
7.2.1.4. Einstellungsgrößen	90

7.2.1.5. Räumliche Tiefe	92
7.2.1.6. Achsenverhältnis	93
7.2.2. Montage	93
7.3. Sprache, Musik und Geräusche	95
7.4. Fokalisierung	98
7.5. Erzählinstanzen	101
7.5.1. Metalepse	102
7.6. Tabellarische Zusammenfassung	103
8. Hörspiel	104
8.1. Erzählinstanzen	104
8.1.1. Metalepse	105
8.2. Raumdimensionen	106
8.3. Zeitdimensionen	107
8.4. Tabellarische Zusammenfassung	109
9. Hyperfiktion	110
9.1. Raumdimensionen	111
9.1.1. Texträume	112
9.1.2. Link-Typen	116
9.1.3. Interaktivität	119
9.1.4. Bildschirm als Bühne	120
9.2. Zeitdimensionen	120
9.2.1. True Time und Pseudo Time	121
9.3. Kommunikationsstruktur und Erzählerrolle	123
9.3.1. Ontologische Metalepse	124
9.4. Tabellarische Zusammenfassung	125
10. Schlussbetrachtung	126
10.1. Tabellarischer Vergleich narrativer Medien	128
11. Abbildungsverzeichnis	129
12. Tabellenverzeichnis	130

13. Primärwerke	131
Roman	131
Film	131
Comic	132
Hörspiel	132
Hyperfiktion	132
14. Sekundärliteratur	133
15. Sachwortregister	139
16. Namensregister	142

1. Einleitung

Das *Erzählerische* oder *Narrative* beschreibt eine grundlegende kognitive Fähigkeit des Menschen, Ereignisse der Lebenswirklichkeit sinnvoll zu organisieren und zu vermitteln. Das menschliche Wahrnehmungsvermögen, zeitliche Prozesse in eine chronologische und kausale Ordnungsstruktur zu überführen, bildet das Fundament für die Gestaltung von Erzählwerken. Die Manifestation einer Idee, einer abstrakten Geschichte, in eine mediale Äußerungsform ist grundsätzlich gebunden an die Darstellungsoptionen der Trägersubstanz. Erzählmedien, wie der Roman, der Film, der Comic usw. sind demzufolge keine neutralen Übertragungswege, sondern gestalten durch ihre internen Strukturgesetze den Erzählinhalt entscheidend mit.

In ihren Anfängen orientierte sich die Erzähltheorie vornehmlich an den Ausdrucksmöglichkeiten des Romans und setzte seine medienspezifischen Merkmale als definitionsrelevant für den Erzählbegriff. Der transmediale Erklärungsansatz dieser Untersuchung beruht nicht auf dem medialen Leistungspotential einer einzelnen Erzählgattung. Das Narrative als formales Verstehens- und Kommunikationsprinzip wird im Gegenteil allen medialen Erscheinungsformen übergeordnet. *Transmedialität* bezeichnet in Anlehnung an Irina O. Rajewsky »[m]edienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist.«¹

Die *Einführung in die transmediale Erzähltheorie* analysiert die verschiedenartigen Möglichkeiten und Begrenzungen von Zeit- und Raumgestaltung, kommunikativen Verschachtelungen und Figurenwahrnehmung im Roman, Comic, Film, Hörspiel und in der Hyperfiktion.

1 Rajewsky, S. 13.

Eine qualitative Gegenüberstellung und Bewertung der einzelnen Erzählmedien wird bewusst vermieden. Eine Pauschalisierung basiert notwendigerweise auf Einzelfallanalysen, die stellvertretend für die gesamte Erzählgattung gegeneinander ins Feld geführt werden. Im Rahmen dieser Einführung soll hingegen das theoretische Präsentationspektrum jeder Erzählgattung gleichrangig im Fokus stehen.

Vorangestellt wird eine skizzenhafte Entwicklungsgeschichte des Erzählbegriffs (Kap. 2), um die in dieser Arbeit zu Grunde gelegte wissenschaftliche Ausgangsposition der transmedialen Erzähltheorie deutlich ab- und einzugrenzen. Anschließend werden die wesentlichen inhaltlichen Elemente einer Geschichte, unabhängig von ihrer letztendlichen medialen Realisation, vorgestellt und definiert (Kap. 3). Viele wissenschaftliche Disziplinen besetzten den Medienbegriff im Sinne ihrer Forschungsinteressen mit heterogenen Bedeutungen. Die daraus resultierende Definitionsvielfalt erfordert dementsprechend eine präzise terminologische Einschränkung seines aktuellen Geltungsbereichs (Kap. 4).

Das umfangreiche Analyseinstrumentarium der Erzählforschung wurde methodisch hauptsächlich an dem Untersuchungsobjekt Roman ausgerichtet. Um die Terminologien vorzustellen, die auch im Kontext aller anderen narrativen Erscheinungsformen von Relevanz sind, wird der Roman aus pragmatischen Gründen vorangestellt (Kap. 5). Speziell die Aspekte der Zeitgestaltung und Fokalisierung sind von medienübergreifender Bedeutung, müssen jedoch im Kontext des jeweiligen narrativen Mediums geprüft, überarbeitet und weiterentwickelt werden. Ebenso wie sich eine Geschichte nicht verlustfrei von einer Erzählgattung in die andere übertragen lässt, bedürfen auch die Beschreibungskategorien einer sorgfältigen medienadäquaten Überarbeitung.

Der Comic (Kap. 6) und der Film (Kap. 7) nehmen sich auf Grund ihrer komplexen Zeichenkombinationen verhältnismäßig umfangreich aus. Parallelen, die sich aus der Schnittmenge *Bild* ergeben, werden nicht in beiden Analysen detailliert beschrieben, sondern durch Verweise kenntlich gemacht.

Dasselbe gilt für das Hörspiel (Kap. 8), dessen Besprechung sich vergleichsweise kurz ausnimmt, da viele der sprachgebundenen Ausdrucksmöglichkeiten bereits am Beispiel des Romans zur Diskussion stehen. Explizit ausgeführt werden folglich nur die medienspezifischen Besonderheiten.

Die Hyperfiktion (Kap. 9) nimmt eine Sonderstellung ein, insofern es sich um ein ästhetisches Randphänomen handelt, das sich nur begrenzt im wissenschaftlichen Diskurs etablieren konnte. Auf der anderen Seite verfügt die Hyperfiktion auf der Grundlage ihrer digitalen Präsentationsform über völlig neuartige narrative Ausdrucksmittel, anhand derer die enge Relation von Medium – Darstellung – Erzählinhalt anschaulich demonstriert werden kann. Hyperfiktion und Roman basieren gleichermaßen auf dem Zeichensystem Schriftsprache, und vermögen dennoch signifikant unterschiedliche Raum- und Zeitkonzeptionen zu verwirklichen.

Die Schlussbetrachtung (Kap. 10) fasst die unterschiedlichen Darstellungstechniken der vorgestellten narrativen Erscheinungsformen resümierend zusammen, zieht Vergleiche und arbeitet Differenzen heraus.

2. Was heißt Erzählen?

Zu Beginn der erzähltheoretischen Forschung in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts dominieren *strukturalistische Definitionsansätze*. Die strukturalistische Prägung drückt sich in der Analyse unwandelbarer Gesetzmäßigkeiten des Untersuchungsgegenstandes aus, unter Ausschluss kognitiver, pragmatischer und kontextueller Bezüge. Boris Tomaševskij nimmt in seinem Werk *Theorie der Literatur* von 1925 erstmals die Differenzierung in *fabula* und *sjuet* vor, die anschließend von Tzvetan Todorov in *histoire* und *discours* übersetzt und um umfassendere Analysemerkmale ergänzt wird. In der Entwicklung der Erzählforschung wird dieses Begriffspaar noch vielfach umbenannt und untergliedert.² Die Polarisierung basiert auf der Unterscheidung zwischen dem Inhalt eines narrativen Textes (*fabula/histoire*) und der Darstellungsseite (*sjuet/discours*), die den Inhalt an die mediale Oberfläche transportiert. Diese Differenzierung zwischen einer abstrakten, vor-medialen Geschichte und der jeweiligen objektgebundenen Realisierung markiert das Grundgerüst strukturalistischer Erzähltheorie, die sich in ihren Anfängen vornehmlich an der Schriftsprache orientiert.

Seymour Chatman gehört zu den ersten Erzähltheoretikern, die den Erzählbegriff nicht auf den textbasierten Roman reduzieren, sondern seinen Geltungsbereich auf verschiedenartige Medien ausweiten. In seinem Standardwerk *Story and Discourse* von 1978, der Titel beinhaltet die beschriebene Unterscheidung von abstraktem Inhalt (*story*) und konkreter Manifestation (*discourse*), stellt Chatman die Erzähltechniken von Roman und Film vergleichend gegenüber. Chatman definiert das Narrative als einen von drei Texttypen. Unter den Textbegriff subsumiert Chatman alle Medien, der die Zeit als immanente Strukturkomponente innewohnt. Im Unterschied zu *spatial media*, wie Bilder oder Skulpturen, kontrollieren *temporal media* die Präsentationszeit.

2 Vgl. dazu Martinez/Scheffel, S. 26.

Zweifelsohne erstreckt sich die Kontemplation eines Bildes in der Zeit, sie ist allerdings kein »temporal ›program‹ inscribed in the work«. Ein zeitgebundenes Medium »requires us to begin at a beginning it choses (the first page, the opening shots of a film, the overture, the rising curtain) and to follow its temporal unfolding to the end it prescribes.«³

Worin unterscheidet sich das Narrative nun von den beiden anderen Texttypen *description* und *argument*, die gleichfalls an die Sequenzialität der Präsentation gebunden sind? Der Unterschied basiert laut Chatman auf der *doppelten Zeitachse* der medialen Darstellung einerseits und der abstrakten Handlungsfolge auf der Ebene der Geschichte, »the duration of the sequence of events that constitute the plot«, andererseits.⁴ Die Ereignisordnung, -dauer und -frequenz der abstrakten Geschichte erfahren im Vermittlungsprozess eine Reorganisation. Die Reihenfolge der erzählten Ereignisse variiert im Verhältnis zum ›realen‹ Ablauf, Ereignisse werden verkürzt oder gedehnt präsentiert, wiederkehrende Ereignisse werden summarisch zusammengefasst oder Einzelvorfälle wiederholt erzählt. Chatman bezeichnet dieses Phänomen zweier Zeitachsen in der *story* und im *discourse* als *chrono-logic*.

Das Erzählerische lässt sich nach Chatman folglich an zwei Grundkonstituenten festmachen: die Sequenzialität des darstellenden Mediums als formale Voraussetzung des *discourse*, und die Existenz von Ereignisketten als inhaltliches Kriterium der *story*.

Triebfeder für die Ausweitung der Erzählforschung auf andere mediale Erscheinungsformen ist die Behauptung der Übertragbarkeit der hypothetischen Geschichte in diverse Darstellungsformen. Voraussetzung dafür ist eine zu Grunde liegende Tiefenstruktur, deren interne Ordnung übertragen und wiedererkannt wird. Chatmans Grundsatz der »transposability of the story«⁵ ist auch richtungweisend für die Arbeiten Claude Bremonds.

It may be transposed from one to another medium without losing its essential properties: the subject of a story may serve as argument for a ballet, that of a novel can be transposed to stage or screen, one can recount in words a film to someone who has not seen it. These are words we read, images we see, gestures

3 Chatman, *Coming to Terms*, S. 7.

4 Ebd., S. 9.

5 Ebd., S. 121.

we decipher, but through them, it is a story that we follow; and this can be the same story.⁶

Die Prämissen der strukturalistischen Erzähltheorie sind in den letzten Jahrzehnten eingehend geprüft, diskutiert und überarbeitet worden. Die Kritik beanstandet das Konzept einer vormedialen Geschichte, die Vernachlässigung pragmatischer, semantischer und kognitiver Aspekte des Narrativen, sowie das naive Medienverständnis.

Barbara Herrnstein Smith argumentiert gegen die Hypothese einer abstrakten Geschichte. Die Vorstellung von narrativen Versionen *einer* Geschichte resultieren ihres Ermessens aus vergleichbaren Lesekonventionen und gemeinsamen kulturellen Codes und nicht aus der inhärenten Tiefenstruktur. Am Beispiel des populären Märchens *Cinderella* begründet sie die Mangelhaftigkeit eines tiefenstrukturalistischen Ansatzes.

[...] if each reader of this article were asked to give a plot summary of Cinderella, the individual summaries would indeed resemble each other fairly closely [...] I think, it is not the uniformity of the intuitively apprehended deep-plot structure of all the versions of Cinderella but rather (1) the similarity of our individual prior experiences of particular individual tellings designated Cinderella; (2) the similarity of the particular ways in which almost all of us have learned to talk about stories generally; and (3) the fact that all of us, in attempting to construct a plot summary in this particular context and in connection with these particular issues, would be responding to similar conditions and constrains.⁷

Thomas M. Leitch spricht sich ebenfalls gegen das Konzept einer vormedialen Geschichte aus. Das Narrative tritt grundsätzlich als mediale Manifestation in Erscheinung und kann folglich nicht unabhängig von ihr beschrieben werden, »since no story exists outside or independent of a narrative discourse«. ⁸ Definitionsrelevante Eigenschaften des Narrativen treten nach Leitch in der Bedeutungsorganisation der *story-as-discoursed* hervor und lassen sich anhand von Narrativitätskriterien spezifizieren. N. J. Lowe beschreibt zwei wesentliche Merkmale des narrativen Plots, d. h. seiner Sinngestaltung im Einzelwerk: die *Interessantheit* und die *Kohärenz*.⁹

6 Bremond, S. 4.

7 Smith, S. 217.

8 Leitch, S. 16.

9 Vgl. dazu Rigney, S. 267.

Narrativitätskriterien setzen keine absoluten Maßstäbe, sondern sind graduell zu realisierende Qualitäten. Narrativität beschreibt ein variables Konzept, dem folgend »different narratives have different degrees of narrativity«. ¹⁰ Die kritisierte Schwachstelle des plotorientierten Ansatzes fußt auf der Subjektivität seiner Beurteilung. Interessantheit, Relevanz und Verständlichkeit, um drei Prinzipien exemplarisch herauszugreifen, sind keine objektiven Beschreibungskriterien, sondern lassen sich nur in Abhängigkeit des subjektiven Erlebens des Rezipienten bewerten. Leitch betont darüber hinaus das Relationsverhältnis von Relevanz (bei Leitch *tellability*) und medialen Darstellungsbedingungen:

[...] the tellability of a given narrative may depend so intimately on the resources, constraints, and challenges of a given medium that the narrative may not be tellable in any other medium. ¹¹

Leitch bringt an dieser Stelle eine konstitutive Größe ins Spiel, die in der Erzähltheorie lange Zeit vernachlässigt wurde: das Erzählmedium. Selbst Theoretiker wie Chatman, die den Gegenstandsbereich der Erzähltheorie erweitert haben für andere mediale Realisierungsformen des Narrativen, verkennen seine Einflussgröße. Die Prämisse der verlustfreien Übertragbarkeit einer Geschichte entlarvt Marie-Laure Ryan als Fehlschluss:

Each medium has particular affinities for certain themes and certain types of plot: you cannot tell the same type of story on the stage and in writing, during conversation and in thousand-page novel, in a two-hour movie and in a TV serial that runs for many years. ¹²

Medien übernehmen nicht die Funktion neutraler Transportbehältnisse für beliebig austauschbare Inhalte. Im Gegenteil prägen ihre Struktureigenschaften die Ausdrucksform und damit auch den Ausdrucksinhalt des Erzählten. Medien »beeinflussen durch die in ihnen als Programm eingeschriebenen Möglichkeiten die Zeichengestaltung und damit die Gestaltung der Äußerungsformen, Inhalte, also der Texte insgesamt, die mit diesen Apparaturen hergestellt werden«. ¹³

¹⁰ Prince, S. 145.

¹¹ Leitch, S. 32.

¹² Ryan, Will new media produce new narratives?, S. 356.

¹³ Hicketier, S. 77.